

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/I1
Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/06

El guiño de lo real

Percorsi intertestuali nella narrativa di Cristina Rivera Garza

Presentata da: Laura Alicino

Coordinatore Dottorato
Silvia Albertazzi

Relatore
Giovanni Gentile G. Marchetti

Correlatore
Federico Bertoni

Esame finale
anno 2015

ESCRIBIR ES UNA LÍNEA DE FUGA

No para entrar, sino para salir. Para cuestionar el estado de las cosas. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. Para todos los rostros. Para mutar. Para el plural.

Hacia ti.

Cristina Rivera Garza

*Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.*

Alejandra Pizarnik

*Books saved my sanity, knowledge opened the
locked places in me and taught me first how to
survive and then how to soar.*

Gloria Anzaldúa

Sommario

INTRODUZIONE.....	7
1. LA VOZ DE OTRO A UN TEXTO PROPIO: INTERTESTUALITÀ E DISAPPROPRIAZIONE	19
1.1 L'intertestualità: presupposti teorici.....	22
1.1.1 L'apporto teorico di Julia Kristeva	23
1.1.2 Dopo Julia Kristeva: tra intertestualità e interdiscorsività	25
1.1.3 Il concetto d'intertestualità nella letteratura latinoamericana	32
1.1.4 Verso un nuovo modello d'interpretazione	37
1.2 L'intertestualità interna nei romanzi di Cristina Rivera Garza.....	42
1.2.1 Nadie me verá llorar: intertestualità e sovvertimento parodico	42
1.2.2 La cresta de Ilión e l'opera di Amparo Dávila	56
1.2.2.1 La figura di Amparo Dávila nel panorama letterario messicano	59
1.2.2.2 Micro-intertestualità interna: citazione e allusione letteraria.....	63
1.2.2.3 Il valore differenziale della ripetizione e la verbalizzazione del rapporto tra encoder e decoder	73
1.2.3 La muerte me da: intertestualità e metanarrativa	78
1.2.3.1 L'opera di Alejandra Pizarnik come specchio della tensione testuale	80
1.2.3.2 La muerte me da e Gulliver's travels.....	89
1.2.3.2.1 Alcune premesse teoriche sul fantastico	89
1.2.3.2.2 Grildrig: la funzione dell'intertesto fantastico	90
2. TRA SVOLTA DOCUMENTALE E SFIDA INTERTESTUALE: IL ROMANZO STORICO MESSICANO NEL TERZO MILLENNIO.....	97
2.1 Un cambiamento di paradigma: il dibattito in Europa e negli Stati Uniti.....	98
2.2 Storia e narrazione nel dibattito ispanoamericano.....	106
2.2.1 Il romanzo storico ispano-americano nel XIX secolo.....	107
2.2.2 La Rivoluzione messicana e la sua letteratura	113
2.2.2.1 Alcuni dati storiografici.....	113
2.2.2.2 Le nuove proposte di un sottogenere: i romanzi del <i>Ciclo de la Revolución</i>	115
2.2.3 Storia e Mito: verso un cambiamento di paradigma in America Latina.....	120
2.2.3.1 Storia e storiografia: il contributo del Messico	129
2.3 Il discorso teorico sulle <i>nuevas novelas históricas</i>	130
2.3.1 Tre esempi di <i>nuevas novelas históricas</i> in Messico: Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitia e Fernando Del Paso	138

2.3.1.1 <i>Terra Nostra</i> , Carlos Fuentes.....	140
2.3.1.2 <i>Los pasos de López</i> , Jorge Ibarguengoitia.....	141
2.3.1.3 <i>Noticias del Imperio</i> , Fernando Del Paso	143
2.4 <i>Elogio de la bibliografía</i> : il romanzo storico messicano tra XX e XXI secolo.....	148
2.4.1 <i>Il romanzo storico documentale: Nadie me verá llorar o l'invasione dell'archivio</i>	154
3. <i>EL GUIÑO DE LO REAL: TRA CRONACA E NARRAZIONE</i>	179
3.1 La cronaca in Messico	181
3.1.1 <i>Per una definizione della cronaca</i>	183
3.1.1.1 La cronaca e i suoi aspetti formali	194
3.1.1.2 La cronaca e la sua funzione sociale: l'apporto degli studi culturali	196
3.1.2 <i>Dolerse: il modo etnografico di cronicar</i>	204
3.2 Il genere <i>noir</i> tra cronaca e narrazione.....	212
3.2.1 <i>Il noir e l'America Latina</i>	213
3.2.2 <i>Il Messico e la sua formula poliziesca</i>	220
3.2.2.1 I precursori del genere e la svolta <i>negra</i>	222
3.2.2.2 La variante metafisica.....	232
3.2.3 <i>La cronaca nel genere poliziesco</i>	237
3.2.3.1 <i>Huesos en el desierto e 2666</i>	244
3.2.4 <i>Il noir di Cristina Rivera Garza</i>	252
3.2.4.1 <i>Per una necroscrittura fanta-poliziesca del dolore</i>	256
CONCLUSIONI.....	289
BIBLIOGRAFIA	299
Opere di Cristina Rivera Garza	299
Altre fonti primarie	301
Studi critici	307
<i>Studi su Cristina Rivera Garza</i>	307
<i>Studi sull'intertestualità</i>	313
<i>Studi su storia e narrazione</i>	316
<i>Studi su cronaca e narrazione</i>	322
<i>Studi sul genere poliziesco</i>	324
<i>Altri studi critici</i>	328

INTRODUZIONE

Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento. Solo al principio del XXI secolo Roberto Bolaño apre *2666* con l'epigrafe tratta dall'opera di Charles Baudelaire. La cifra del male. Il dolore del Messico. Ancora il 27 settembre del 2014 il Messico si sveglia con la notizia della deportazione forzata di quarantatré studenti della Escuela Normal Rural di Ayotzinapa nello stato di Guerrero, il sud del Paese. Le informazioni sono ambigue e controverse. Effettivi dell'esercito hanno consegnato i ragazzi nelle mani dei *Guerreros Unidos*, narcotrafficienti del cartello di Guerrero. Si millanta un falò di quarantatré corpi semivivi durato quindici ore. Solo i resti di uno di loro sono stati ritrovati. Le Istituzioni tacciono. La rabbia e la disperazione spingono i cittadini a scavare. Emerge un numero indefinito di fosse comuni insieme a un altrettanto indefinito numero di resti umani. Il Paese cammina, letteralmente, su un cimitero di corpi senza identità. La domanda, urgente: quando tutta la vita passa sopra un cimitero, chi può definirsi vivo e chi morto in realtà? Questa è la paradossale realtà di Comala, quella di Santa Teresa ed è anche il dolore, vivo, con cui si è guardato il cadavere di Julio César Mondragón (22 anni), riverso per strada con il volto scuoiato e gli occhi cavati. Senza identità sottoterra, senza identità anche sopra. Solo qualche mese prima negli Stati Uniti si rende pubblico, dopo quattro anni di controversie, il *dossier* redatto dal Senate Select Committee on Intelligence sul *Detention and Interrogation Program*, approvato dall'amministrazione Bush dopo l'attacco al *World Trade Center*: 525 pagine di descrizioni e di accuse nei confronti delle orribili torture perpetrate dalla CIA su uno svariato numero di prigionieri, sia sul suolo statunitense sia su quello di altri cinquanta Paesi che hanno aderito al programma¹. Solo qualche mese dopo sul web si moltiplica il numero dei video con gli sgozzamenti, le decapitazioni e i roghi umani perpetrati da alcune cellule del sedicente Stato Islamico. L'Occidente, quella vasta, informe tanto quanto ambigua categoria che si vuole chiamare "Occidente", entra nel XXI secolo schiacciata tra le proprie violente contraddizioni interne e un malsano stato di terrore e di panico, che cavalca l'onda lunga della negazione dell'Altro. Questa è la società con cui ci si è affacciati alla finestra del XXI secolo. Ancora la *società liquida* di Zygmunt Bauman², una

¹ Si veda il seguente *link*: <http://www.intelligence.senate.gov/study2014/sscistudy1.pdf>.

² Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Roma, Laterza, 2002 [2000].

società destrutturata nella quale regna sovrano un eterno stato d'emergenza. È evidente come ancora oggi la violenza estrema, generata dalle politiche di sfruttamento territoriale, da quella che è comunemente definita *war economy*³ e dal ruolo dei mezzi di comunicazione di massa, il corpo dell'altro continui a essere oggetto di quella spettacolarizzazione che ha fatto il suo ingresso nell'Occidente con la Guerra del Vietnam. La spettacolare, disumanizzante esposizione che ancora oggi subisce il corpo umano, il corpo dell'Altro, è forse il frutto di un perenne stato d'incoscienza al quale ci si è colpevolmente abbandonati. Henry A. Giroux ha recentemente elaborato nel contesto statunitense il concetto di *disimagination machine*, una forma di oblio indotto causato dalle politiche americane che hanno militarizzato la vita di tutti i giorni, depotenziato l'istruzione pubblica e generato una sorta di guerra permanente all'interno della stessa società civile, trasformando la guerra contro il terrorismo in una guerra contro il dissenso⁴ (dinamiche non estranee a molti Paesi). Una forma sistematica di disimmaginazione che sottovaluta il valore dell'istruzione, della comunità, della vita pubblica, della democrazia stessa. Essa è il frutto di una "predatory culture [that] celebrates a narcissistic hyper-individualism that radiates a near sociopathic lack of interest in – or compassion and responsibility for – others"⁵. Tutto questo si trasforma per Giroux in una pericolosa spettacolarizzazione della violenza e della tortura, che ha l'effetto di normalizzarne le pratiche, di ritualizzarle⁶. Qualcosa di molto simile percepisce anche Daniele Giglioli in *Senza trauma*:

La televisione è stata il nostro Vietnam, un bombardamento di immagini che non generano esperienza ma la requisiscono, rendendola impossibile da descrivere senza il ricorso a immagini che nulla hanno a che fare con l'esistenza quotidiana.

³ Secondo Philippe Le Billon (*The Political Economy of War: What Relief Agencies Need to Know*, in collaborazione con Joanna Macrae, Nick Leader e Roger East, London, Network Papers, 2000), uno dei maggiori studiosi del fenomeno, per *war economy* si intende una serie di attività economiche finalizzate al finanziamento dell'attività bellica. In questa dinamica, la guerra cessa di essere un evento, per trasformarsi in un *business*, ossia in un prodotto. Chiaramente, se l'involucro guerra è considerato alla stregua di un prodotto atto a generare profitto, dal punto di vista sociologico anche i soggetti che ne fanno parte, come i vinti e i vincitori, saranno considerati allo stesso modo con le immaginabili implicazioni in campo sociale.

⁴ Henry A. Giroux, *The Violence of Organized Forgetting: Thinking Beyond America's Disimagination Machine*, San Francisco, City Lights Bookstore, 2014, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 122. Giroux propone un'interessante disamina del modo in cui, dopo l'11 settembre, si è andata incrementando in USA la spettacolarizzazione della violenza e della tortura sul grande e sul piccolo schermo, dalle serie del canale 24 all'acclamato *Zero Dark Thirty* (2012), che porta sul grande schermo le operazioni per l'omicidio di Osama Bin Laden.

Pullula ovunque un'immaginazione del disastro spicciolo. Non siamo stanchi, siamo in coma⁷.

Giglioli discute nel suo saggio le implicazioni estetiche della narrazione degli eventi in una società caratterizzata dal *trauma senza trauma*, ossia una società come quella occidentale, oggi essenzialmente protetta, che parla di traumi senza averli esperiti. Mentre l'etimologia della parola "trauma" indica una frattura, un buco, qualcosa che si vuole rimuovere perché non esprimibile con il linguaggio, la letteratura contemporanea ha fatto del trauma il suo successo, producendo quelle che Giglioli chiama *scritture dell'estremo*, nelle quali né l'autore né il lettore hanno avuto esperienza concreta del trauma. Nel suo saggio, Giglioli non esce dal contesto italiano per cui il suo lavoro non ha la pretesa di avere un carattere generale. Tuttavia, la discussione posta dal critico italiano individua uno dei maggiori problemi che la letteratura sta affrontando nel nuovo millennio, quello delle implicazioni estetiche che provengono dal rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione narrativa, anche alla luce delle sfide dell'era digitale, mentre il Postmodernismo si contorce nei suoi ultimi spasmi. Questo è, sì, un problema che sta interessando una vasta fetta della letteratura occidentale ed è anche uno dei punti fondamentali della ricerca estetica di Cristina Rivera Garza⁸, la scrittrice messicana oggetto di questo studio.

Autrice tra le più prolifiche nel panorama letterario messicano, Cristina Rivera Garza si è dedicata a svariati generi, tra cui il romanzo storico e il romanzo *noir*, generi sui quali si concentra maggiormente la presente ricerca. Nella traiettoria artistica di Cristina Rivera Garza, desta subito interesse la sua posizione cruciale nel panorama letterario. Si potrebbe parlare di tripla trasversalità, poiché si tratta di una donna, di una donna che ha

⁷ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 17.

⁸ Nata a Matamoros (una città nello stato di Tamaulipas, al confine con il Texas) nel 1964, Cristina Rivera Garza è una delle maggiori scrittrici messicane contemporanee. Ha frequentato la facoltà di sociologia presso la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e ha conseguito il dottorato di ricerca in storia latinoamericana presso l'Università di Houston. Attualmente, è docente di scrittura creativa e direttrice dell'MFA in *Creative Writing*, presso il Dipartimento di Letteratura della University of California a San Diego. Ha ricevuto molti riconoscimenti, tra i quali si ricorda l'ambito premio nazionale *Sor Juana Inés de la Cruz*, vinto per ben due volte: nel 2001 per il romanzo *Nadie me verá llorar* (1999) e nel 2009 per il romanzo *La muerte me da* (2007); il *Premio Internazionale Anna Seghers* vinto nel 2005; più recentemente, nel 2013, il *Premio Roger Caillois di Letteratura Latinoamericana* conferitole a Parigi dal Pen Club di Francia, dalla Maison de l'Amérique Latine e dalla Società dei Lettori e Amici di Roger Caillois. Oltre a essere una delle maggiori esponenti della narrativa in prosa nel Messico contemporaneo, si distingue anche per le sue opere poetiche (*La más mía*, México, Tierra Adentro, 1998; *Los textos del yo*, México, Fondo de Cultura Económica, México, Bonobos, 2005; *"El disco de Newton" diez ensayos sobre el color*, 2011; *Viriditas*, Guadalajara, Mantis/UANL, 2011). Molte sue opere sono state tradotte in varie lingue: inglese, francese, italiano, tedesco, portoghese, coreano e sloveno.

vissuto alla frontiera tra Messico e Texas⁹ e di un'esponente di un genere ritenuto tradizionalmente marginale come il *noir*. Questa condizione è un punto di forza nell'avvicinamento critico alle opere dell'autrice. Cristina Rivera Garza, infatti, si impegna in un tipo di scrittura squisitamente sperimentale, di matrice *border-cross cultural*. Nella sua ricerca si occupa, ad esempio, di cosa vuol dire scrivere nella propria lingua madre, pur vivendo nel punto di incontro tra due lingue e due culture, esaminando la dimensione della frontiera¹⁰. Nello stesso tempo, analizza la sua condizione di scrittrice donna e del rapporto tra la persona e la costruzione del *gender* in opere come *Lo anterior*¹¹, *La cresta de Ilión*¹² o *La muerte me da*¹³. Questa tendenza al *border-crossing*, d'accordo con quanto afferma Jorge Ruffinelli¹⁴, si realizza anche grazie all'interdisciplinarietà che caratterizza molte opere dell'autrice, che mescola sapientemente letteratura, storia e cronaca. Come mostra il grande numero di studiosi che ha cominciato negli ultimi anni a interessarsi alla sua produzione letteraria, l'opera di Rivera Garza apre a un infinito numero di letture interpretative, per la sua complessità tematica, formale e stilistica che le proviene da una solida base teorica in campo letterario, storico e sociologico.

Questo lavoro si concentra sull'analisi delle strategie attraverso cui Rivera Garza discute il rapporto tra la realtà e la sua narrazione in tutte le sue sfaccettature, una realtà intesa come passato (Storia) e come presente (cronaca). Questo tipo di rapporto viene analizzato attraverso lo studio di una delle strategie più utilizzate dall'autrice: l'intertestualità. Il primo capitolo parte dall'analisi delle principali teorie sull'intertestualità, dallo Strutturalismo fino al periodo postmoderno. Gli autori che vengono considerati sono Michail Bachtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gérard Genette e così via, fino a Linda Hutcheon. Successivamente, si analizza

⁹ La narrativa *fronteriza* del nord del Messico si consolida a partire dagli anni '70 del XX secolo, mentre la discussione teorica sulle specificità della narrativa di frontiera comincia ufficialmente nel 1994, in occasione del *X Festival de la Raza* a Sonora. Proprio in questo periodo, Cristina Rivera Garza comincia ad acquisire visibilità tanto nella Baja California quanto in Messico, in quanto parte di quella *Generación de la Ruptura* di cui fanno parte anche i cosiddetti *bárbaros del norte*, come Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite, Regina Swain o Rosina Conde.

¹⁰ Cristina Rivera Garza, *La frontera más distante*, México, Tusquets, 2008. Da ora in avanti citato come *La frontera*.

¹¹ Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, México, Tusquets Editores, 2004.

¹² Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, México, Tusquets Editores, 2002. Da ora in avanti citato come *La cresta*.

¹³ Cristina Rivera Garza, *La muerte me da*, México, Tusquets Editores, 2007. Da ora in avanti citato come *La muerte*.

¹⁴ Jorge Ruffinelli, "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar". In Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí y Maria Herrera-Sobek (Eds), *Cien Años de Lealtad en Honor a Luis Leal*, Santa Barbara, University of California, 2007, pp. 693-707.

la specificità del concetto di intertestualità nell'ambito ispano-americano. Con prevalente riferimento all'analisi del critico cubano Roberto González Echevarría¹⁵, si evidenziano i limiti delle teorie fino a ora elaborate e si propone un modello interpretativo differente, che tenti di inglobare le peculiarità della narrativa di Cristina Rivera Garza. In generale, si distinguono due tipi d'intertestualità: a) un'intertestualità interna al sistema della letteratura, che corrisponde al concetto classico d'intertestualità, ossia al rapporto di testi di natura letteraria, per il quale sono certamente pertinenti le teorie elaborate fino a oggi; b) una intertestualità esterna al sistema della letteratura, che problematizza invece quei rapporti tra un testo narrativo e altri testi di natura non letteraria. Per quanto riguarda questo tipo d'intertestualità, è necessario porre le basi per una teoria che analizzi le implicazioni estetiche del rapporto che si stabilisce, per esempio, tra un documento storico e un romanzo, che non si fermi all'analisi dell'aspetto tematico soltanto. Nel corso del primo capitolo, si analizza l'intertestualità interna in tre romanzi di Rivera Garza: il romanzo storico *Nadie me verá llorar*¹⁶ in rapporto al romanzo *Santa* di Federico Gamboa¹⁷; *La cresta de ilión* in rapporto all'opera di Amparo Dávila; *La muerte me da* in rapporto alla poesia di Alejandra Pizarnik e a *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift. Il secondo e il terzo capitolo, invece, si concentrano, prevalentemente, sull'analisi dell'intertestualità esterna nei romanzi della scrittrice messicana. Nello specifico, il secondo capitolo si dedica allo studio all'interazione tra storia e narrazione nel romanzo messicano del XXI secolo. La prima parte del capitolo è dedicata all'approfondimento teorico sull'interazione tra storia e narrazione in Europa, negli Stati Uniti e in America Latina, rilevandone le differenze e le similitudini. Dopo aver affrontato il discorso teorico sulle *nuevas novelas históricas*, che si è sviluppato dagli anni '60 fino alla metà degli anni '80¹⁸, si procede all'analisi dei romanzi messicani del XXI secolo. Sulla base del modello interpretativo formulato nel primo capitolo, si analizza una delle tendenze particolari del romanzo storico contemporaneo: l'uso del documento storico d'archivio nel corpo del testo (sotto forma di citazione), e l'esplicitazione delle fonti nel paratesto (prologhi e note finali). Si prende qui in considerazione un *corpus* di romanzi storici pubblicati in Messico

¹⁵ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 [1990].

¹⁶ Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets, 1999. Da ora in avanti citato come *Nadie*.

¹⁷ Federico Gamboa, *Santa*, Madrid, Edición Cátedra, 2002 [1903].

¹⁸ In questa parte del capitolo si prendono in considerazione le teorie sviluppate da Ángel Rama, Carlos Fuentes, Mempo Giardinelli, Fernando Aínsa, Fernando del Paso, Alejo Carpentier, Noé Jitrik, Gonzalo Celorio, Seymour Menton, Magdalena Perkowska, María Cristina Pons e molti altri teorici della letteratura latinoamericana.

tra il 1995 e il 2010, da autori come Rosa Beltrán¹⁹, Enrique Serna²⁰, Laura Esquivel²¹, Pedro Ángel Palou²² e il già citato romanzo di Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*. Si cercherà di comprendere se e attraverso quali scelte stilistiche il romanzo storico del XXI secolo sta proponendo un nuovo discorso narrativo, rispetto ai grandi romanzi neostorici degli anni '80. Il terzo e ultimo capitolo affronta la questione dell'interazione tra cronaca e narrazione. In esso, si analizzano le forme d'intertestualità esterna che la letteratura intrattiene con il discorso giornalistico. La prima parte del capitolo si concentra sull'analisi formale e teorica attorno alla cronaca come genere, oltre che alla cronaca come insieme di notizie giornalistiche. In questo contesto, si fornisce una chiave di lettura alternativa della cronaca ispano-americana, ricorrendo all'impostazione degli studi culturali e dell'etnografia per sottolinearne la funzione sociale. In relazione al genere della cronaca, si analizzano due opere di Rivera Garza: a) *Dolerse. Textos desde un país herido*²³, un testo che appartiene al genere della *nueva crónica*; b) *Autoetnografía con otro*, un racconto della raccolta *La frontera más distante*, che intrattiene rapporti d'intertestualità esterna con testi appartenenti all'antropologia e all'etnografia²⁴. La seconda parte del capitolo si concentra su uno dei generi letterari attraverso cui il rapporto tra cronaca e narrazione si è maggiormente esplicitato: il genere poliziesco. Dopo uno studio sull'evolversi del genere in Messico, che si distingue essenzialmente tra il *neopolicial* (figlio dell'*hard boiled* statunitense e conseguenza dell'esperienza traumatica del 1968) e la variante metafisica (diretta influenza dell'impostazione di Jorge Luis Borges), si procede allo studio dell'innovativo approccio al genere fornito da Rivera Garza. Si prende qui in esame tutto il suo ciclo narrativo poliziesco, il quale comprende due romanzi (il già citato *La muerte me da* e *El mal de la taiga*²⁵) e quattro racconti della raccolta *La frontera más distante*. Nonostante l'intertestualità sia stata una delle strategie cardine del Postmodernismo, l'uso che ne fa Rivera Garza supera definitivamente l'idea di mera *ars combinatoria*, volta a esprimere il *caos* scaturito dalla crisi delle grandi narrazioni²⁶. L'uso dell'intertestualità, che è ora una strategia atta a esplicitare la voce dell'Altro in un testo

¹⁹ Rosa Beltrán, *La corte de los ilusos. La novela de Iturbide*, México, Planeta, 1995.

²⁰ Enrique Serna, *El seductor de la patria*, México, Joaquín Mortiz, 1999; Id., *Ángeles del abismo*, México, Planeta, 2004.

²¹ Laura Esquivel, *La Malinche*, México, Suma, 2006.

²² Pedro Ángel Palou, *Pobre patria mía. La novela de Porfirio Díaz*, México, Planeta, 2010.

²³ Cristina Rivera Garza, *Dolerse: Textos desde un país herido*, Oaxaca de Juárez, Sur+, 2011. Da ora in avanti citato come *Dolerse*.

²⁴ Cristina Rivera Garza, "Autoetnografía con otro", in Id., *la frontera más distante*, cit., pp. 29-55.

²⁵ Cristina Rivera Garza, *El mal de la taiga*, México, Tusquets, 2012. Da ora in avanti citato come *El mal*.

²⁶ Si veda Jean François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981 [1979].

proprio, rappresenta per Rivera Garza non soltanto una scelta estetica, ma anche e soprattutto una scelta politica. Una scelta che problematizza il concetto classico di autorialità e, di conseguenza, apre la strada per una discussione sulla responsabilità etica dell'autore nei confronti di se stesso, nei confronti dell'Altro e soprattutto nei confronti della realtà che questi soggetti abitano.

Se la maggior parte della società *senza trauma* del mondo occidentale sta vivendo un prolungato stato comatoso e ricorre nelle sue *narrative dell'estremo* a temi come la violenza o la morte, trattandoli anche attraverso il filtro sensazionalistico dei media, cosa succede alla scrittura quando la morte orrorifica e violenta, dall'essere una metafora, si trasforma in una realtà quotidiana? Nel suo ultimo saggio, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*²⁷, Cristina Rivera Garza considera, insieme a Achille Mbembe²⁸, che le pratiche più recenti attraverso cui il potere esercita la propria supremazia siano una forma di *necropolitica*. Con il termine, il critico postcoloniale camerunense definisce il potere degli stati moderni di decidere chi può continuare a vivere e chi invece deve morire. Evidentemente, il concetto di *biopolitica* teorizzato da Michael Foucault²⁹ per Mbembe non è oggi più sufficiente a dare conto del rapporto tra violenza, morte e politica che si esperisce nel mondo contemporaneo, in diversi contesti territoriali. Il Messico costituisce uno di questi contesti. Un Paese che rientra nelle democrazie occidentali, ma che ha conosciuto una Storia fortemente ambigua. Con la supremazia del partito di sinistra (PRI: Partido Revolucionario Institucional, nato all'indomani della Rivoluzione del 1910) durata fino al 2000, il Messico è stato definito da Mario Vargas Llosa una *dictadura perfecta*. Un tipo di politica che ha saputo camuffare, dietro l'apparenza democratica, atteggiamenti e forme di coercizione e di controllo del dissenso degne delle più efferate dittature militari, con deportazioni forzate, stragi impuniti e omicidi irrisolti. Le recenti vicende già citate che hanno colpito lo stato di Guerrero³⁰ confermano certamente questa definizione al tempo molto criticata, per esempio, da Octavio Paz³¹. Il Messico è pure un Paese in uno stato di guerra permanente, economica e sociale. Per la sua posizione

²⁷ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013 (da ora in avanti citato come *Los muertos*). Da ora in avanti citato come *Los muertos*.

²⁸ Achille Mbembe, "Necropolitics", *Public Culture*, Vol. 15, No. 1, Winter, 2003, pp. 11-40.

²⁹ Michael Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978 [1976].

³⁰ Si veda il *dossier* fotografico prodotto dalla Comisión Nacional de los Derechos Humanos del Messico, <http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/ViolacionesGraves/ANEXO.pdf>

³¹ È famoso il serrato scambio di opinioni dei due intellettuali nel corso di una tavola rotonda tenutasi a Città del Messico nel 1990: <http://aristeguinoticias.com/3103/mexico/video-el-pri-la-dictadura-perfecta-vargas-llosa-ante-paz-en-1990/>.

geografica, per la quale si trasforma nell'inevitabile campo di battaglia di uno spietato neoliberalismo, e per le politiche attuate dai suoi Governi. Uno degli esempi più nefasti, a causa degli effetti che ha avuto e ha tutt'oggi sulla società, è costituito senz'altro dalle politiche contro il narcotraffico perpetrate dal Governo del Presidente Felipe Calderón Hinojosa, al potere dal 2006 al 2012. Politiche fallimentari che hanno trasformato una già opinabile "guerra contro il narcotraffico" in una guerra contro i cittadini³². A oggi, il numero di *desaparecidos* in Messico ha superato di gran lunga la conta dei *desaparecidos* durante gli anni della dittatura in Argentina. Nel 2012, al termine del *sexenio* di Calderón, il Centro de Investigación para el Desarrollo conta trecentomila *desaparecidos* e novantamila morti in circostanze di violenza estrema: cifre spaventose³³. Alla luce di questi necro-scenari, Cristina Rivera Garza si chiede cosa voglia dire scrivere oggi, nell'era digitale, in cui la violenza è pane per i denti di tutti, è facilmente fruibile e deve tuttavia essere raccontata:

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? Estas y otras preguntas se plantean a lo largo de las páginas que siguen, sin olvidar [...] que las comunidades literarias de nuestros mundos posthumanos atraviesan [...] el auge de la expansión del uso de las tecnologías digitales. En efecto, la muerte se extiende a menudo en los mismos territorios por donde avanzan [...] las conexiones de Internet. La sangre y las pantallas, confundidas³⁴.

Discutere del rapporto tra la realtà e la sua narrazione non significa, in questo caso, aprire una discussione sul *realismo* nella sua definizione ontologica. Pur coscienti del nuovo dibattito che si è andato svolgendo negli ultimi anni tra l'Europa (Italia in testa)³⁵ e gli Stati Uniti, con i contributi di Maurizio Ferraris, Umberto Eco, Hilary Putnam o John Searle, questo tipo di discussione, così come impostata, non è funzionale a dare conto delle preoccupazioni che oggi interessano il rapporto tra la realtà e la sua narrazione in America Latina. Fin dalle sue origini il carattere fattuale della narrativa latinoamericana non ha mai

³² Si veda l'esaustivo *reportage* di Ricardo Ravelo, *Narcomex: historia e historias de una guerra*, New York, Vintage Español, 2012.

³³ La cifra è stata resa pubblica alla stampa da Marien Rivera, coordinatrice dell'area di sicurezza del Centro de Investigación para el Desarrollo A.C. (CIDAC).

³⁴ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit., p. 19.

³⁵ Facciamo qui riferimento al dibattito aperto dal testo di Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012. Per quanto riguarda il dibattito internazionale invece si faccia riferimento al testo curato da Mario De Caro e Maurizio Ferraris, *Bentornata realtà*, Torino, Einaudi, 2012.

smesso di essere una delle caratteristiche intrinseche alla sua produzione artistica. In essa il problema della rappresentazione e dell'interpretazione finzionale della realtà ha sempre costituito un punto focale della ricerca. A questo riguardo, la frase che dà il titolo a questo lavoro, *El guiño de lo real*, proviene dal saggio già citato *Los muertos indóciles*³⁶. Riprendendo le provocative considerazioni di Oscar Wilde il quale ritiene sia il visibile, piuttosto che l'invisibile, il vero portatore del mistero del mondo, Cristina Rivera Garza distingue due forme di realismo: quello classico, che tenta di presentare i fatti così come sono accaduti, propendendo per il principio mimetico, e un realismo-problema. Riguardo a quest'ultima categoria, Rivera Garza ritiene che, se ciò che appare è ugualmente misterioso come l'invisibile, lo scrittore deve narrare i fatti non per rendere conto di quello che è realmente successo, ma deve narrare come se si trovasse dietro a una macchina fotografica e catturasse quel *guiño*, quel sorriso che viene immortalato in una fotografia e poi sparisce per sempre dalla realtà. La questione è dunque una questione di strategie di scrittura, che inglobino, nello specifico, una problematizzazione del rapporto con l'Altro inteso come soggetto della narrazione (narratore, narratario e personaggi), come soggetto che materialmente scrive la narrazione (autore) e come soggetto che ne usufruisce (lettore):

¿Y quién te dijo que la escritura te haría feliz? ¿Y quién te dijo que un libro te aclararía el mundo en un acto de epifánica pasividad? Y para terminar, ¿y quién te dijo que la lectura te confirmaría y, al confirmarte, te daría la paz³⁷?

Con queste domande si chiude l'articolo che può sicuramente rappresentare una lucida dichiarazione di poetica della scrittrice messicana. In esso, Cristina Rivera Garza evidenzia le caratteristiche fondamentali della sua narrativa: a) l'importanza della figura del lettore, che non si considera come un soggetto passivo, ma come un *actuante*, il vero produttore del significato del testo³⁸; b) la difficoltà che si sperimenta al momento di decifrare i suoi testi, poiché la letteratura di Rivera Garza non vuole in alcun modo fornire risposte

³⁶ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit., p. 107.

³⁷ Cristina Rivera Garza, "La página cruda" *La Mano Oblicua. Milenio*, 19/05/2009, <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8577626>.

³⁸ In questa tendenza a evidenziare costantemente il ruolo del lettore, anche tematizzando la sua figura, si può leggere l'influenza del movimento del *Crack*, costituitosi in Messico negli anni '90. Il manifesto del movimento fu pubblicato nel 1996 da Jorge Volpi con firme di autori del calibro di Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla o Eloy Urroz. Esso esprime, infatti, il desiderio di rompere con il ciclo del realismo magico, per tornare a romanzi strutturalmente complessi in cui si faccia preponderante la figura del lettore come "coautore" del testo letterario. Non c'è dubbio, tuttavia, che Cristina Rivera Garza non sia un'autrice del *Crack*, diversamente da quanto sostenuto anche da Carlos Fuentes. La sua narrativa, infatti, se ne discosta per molti altri aspetti di cui si discuterà nei capitoli successivi.

consolatorie, ma porre domande inquietanti. Come dichiara la stessa autrice, scrivere significa trasgredire:

Si todo acto de escritura es, como sospecho desde hace años, un acto de activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse, entonces ese acto de escritura tiene, por fuerza aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto transgresor – un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos –. Es en este sentido más bien laxo en que concibo todo acto de escritura como una experimentación – un acto a través del cual, explorándolos, se tensan y, a veces, se desembocan, los límites del lenguaje –³⁹.

Secondo l'analisi di Emily Hind⁴⁰, l'opera di Cristina Rivera Garza si costituisce come una letteratura *no-consumible*, termine con cui si descrive un tipo di letteratura che, in qualche modo, resiste alla memoria e alla facile digestione da parte del lettore. Certamente, quello che sostiene Hind si può riferire a tutta la produzione letteraria di Cristina Rivera Garza, fino a oggi. In tutti i testi della scrittrice messicana si riscontra quello che si può definire una *poetica della resistenza*, che lavora attraverso una continua trasgressione delle leggi di scrittura prestabilite. Si tratta di una trasgressione che opera non solo al livello semantico, ma anche agli altri livelli della rappresentazione del testo: ossia il livello sintattico e il livello verbale. L'autrice mette costantemente in discussione le regole di ogni genere letterario a cui si approccia, creando complicate ibridazioni che oscurano il movimento lineare della trama e la ricezione del testo da parte del lettore. Questa tendenza trasgressiva della scrittura rende difficile, allo stesso tempo, il processo di definizione della sua opera. Ogni testo resiste a qualunque analisi di tipo assiomatico. Tutte le strategie narrative che l'autrice propone nelle sue opere contribuiscono a creare quella trasgressione che probabilmente costituisce la base di ogni processo di scrittura. Quasi tutti i romanzi di Rivera Garza sono caratterizzati da una forte ibridazione di genere, spesso originata dalla pratica dell'intertestualità, che in molti casi porta il testo verso il paradosso metanarrativo di cui ha largamente discusso Linda Hutcheon⁴¹. Per questo carattere di resistenza non c'è spazio per alcun tipo di *ismo* a cui poter ricondurre l'opera di Cristina Rivera Garza. In primo luogo, per la vicinanza temporale delle opere di cui si tratta, che rende estremamente difficoltoso l'avvicinarsi a visioni generali e inglobanti. In secondo luogo, perché

³⁹ Cristina Rivera Garza, "Introducción", in Id. [ed.] *La novela según los novelistas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 15.

⁴⁰ Emily Hind, "El consumo textual y *La Cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza", *Filología y Lingüística*, 31.1, 2005, pp. 35-50.

⁴¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1985. Da ora in avanti citato come *Narcissistic Narrative*.

l'operazione estetica che l'autrice propone è quella di una trasgressione continua e ossessiva che non rende possibile una lettura unilaterale. Se l'affanno della definizione costituisce il perno di qualunque ricerca letteraria, accanto a questa fondamentale arma non bisogna mai dimenticare il valore e la funzione dell'universo materiale del testo nella sua peculiarità. La tesi non ha alcuna pretesa di essere un discorso esaustivo sull'intera opera letteraria di Cristina Rivera Garza, né tantomeno sulla sua produzione narrativa. Il lavoro non prevede, per esempio, un capitolo dedicato esclusivamente alla questione del *gender*, tema peraltro già molto dibattuto nel mondo della critica⁴². Anche se la discussione viene ripresa in modo tangenziale e diffuso, le scelte teoriche e tematiche che costituiscono la base del presente studio costringono a lasciare fuori dal gioco opere pure fondamentali, come *Lo anterior*, *Verde Shanghai*⁴³ o *Ningún reloj cuenta esto*⁴⁴. Il primo romanzo *noir* di Cristina Rivera Garza, *La muerte me da*, si chiude con un'epigrafe che cita i versi del poeta francese Edmond Jabès: "Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado"⁴⁵. Cogliendo la sfida, le pagine di Rivera Garza spingono a entrare nel proprio mondo finzionale in punta di piedi, con la consapevolezza della violenza interpretativa attraverso cui i testi saranno sviscerati e con la ancor più inevitabile consapevolezza che, come nella narrazione del passato e del presente, qualche traccia, qualche ghigno di realtà, si perderà nel cammino.

⁴² Recentemente Oswaldo Estrada, al quale si deve peraltro la curatela della prima raccolta di saggi critici dedicata dell'opera della scrittrice (*Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, 2010), ha pubblicato uno studio comparato dedicato a nove scrittrici messicane, tra cui figura anche Cristina Rivera Garza, analizzando nello specifico la tematica del *gender* (*Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, México, UNAM, 2014).

⁴³ Cristina Rivera Garza, *Verde Shanghai*, México, Tusquets Editores.

⁴⁴ Cristina Rivera Garza, *Ningún reloj cuenta esto*, México, Tusquets Editores.

⁴⁵ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 355.

1. LA VOZ DE OTRO A UN TEXTO PROPIO: INTERTESTUALITÀ E DISAPPROPRIAZIONE

¿Cómo traer a la voz de otro a un texto propio?, esa pregunta [...] es central a todo proceso de escritura — si tomamos en cuenta que el lenguaje siempre nos viene de otros.

Cristina Rivera Garza

Le opere della scrittrice messicana Cristina Rivera Garza si caratterizzano per un forte ibridismo e per una particolare tendenza a problematizzare il rapporto tra un testo e le proprie fonti. L'intertestualità è una delle tecniche narrative che la scrittrice utilizza per dar conto di questo particolare aspetto della propria ricerca estetica. Nelle opere prese in considerazione, questa strategia narrativa (strettamente connessa anche alla riflessione metanarrativa) fa capo alla consapevolezza che il linguaggio ci viene sempre dal rapporto con l'altro¹. La riflessione ideologica dell'autrice ruota attorno alla necessità, se non al diritto, di appropriarsi della voce altrui. La politica citazionista è da sempre, infatti, una delle tecniche più utilizzate in letteratura. Essa si è sviluppata fino ad arrivare, per esempio, al paradosso anti-espressivo proposto dalla poesia dei concettualisti statunitensi come Kenneth Goldsmith². Recentemente, David Shields ha fatto della politica citazionista un vero e proprio manifesto della letteratura del terzo millennio, al quale ha dato un titolo estremamente indicativo: *Fame di realtà*³. La proposta di Shields è alquanto provocatoria, dal momento che il saggio si costruisce attraverso un *collage* di citazioni più o meno

¹ Cristina Rivera Garza ha discusso questa particolare visione del linguaggio come rapporto con l'Altro anche sulla base della sua esperienza di scrittrice *fronteriza*. In un recente saggio, pubblicato nella raccolta *Poéticas de los dislocamientos*, la scrittrice ha raccolto le proprie considerazioni sulla questione del rapporto tra la prima lingua (lo spagnolo) e la seconda lingua (inglese), con la quale insegna scrittura creativa alla University of California di San Diego. Rivera Garza considera la seconda lingua come una lingua "postmaterna" e legge il rapporto con essa come un rapporto di libertà che le proviene dal continuo stato d'allerta con il quale vi si confronta: "Hay una intimidad lingüística que no se basa, esto lo voy entendiendo, en la familiaridad sino, por el contrario, en la extrañeza" ("Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna", in Gisela Heffes [ed.], *Poéticas de los dislocamientos*, Houston, Literal Publishing, 2012, p. 109).

² Kenneth Goldsmith è uno tra i massimi esponenti della corrente del concettualismo poetico negli Stati Uniti. Tra le sue opere più provocatorie si ricorda *Day* (Great Barrington, Mass, The Figures, 2003): quasi novecento pagine di poesie costruite attraverso la trascrizione fedele del *New York Times*, a partire dal 1 settembre del 2000. La stessa tecnica viene utilizzata nell'opera *The Day* nella quale il poeta statunitense trascrive ogni singola parola dell'edizione del *New York Times* uscito l'11 settembre del 2001 (<http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poem/237062>).

³ David Shields, *Fame di realtà: un manifesto*, Roma, Fazi, 2010.

manipolate che, però, non riescono a dare forma consistente a un dibattito contemporaneo pur fondamentale che mette in discussione il ruolo del romanzo, l'idea di autorialità e quella di un'arte dell'esperienza e della realtà, appunto, per cui Shields riesce solo a proporre una distinzione tra *fiction* e *non fiction*. Nel saggio già citato, *Los muertos indóciles* pubblicato nel 2013, Rivera Garza affronta la questione da una prospettiva differente. L'autrice sostiene che, in generale, il movimento di appropriazione rientra nel circuito dell'autorialità e quindi dell'autorità, in quanto chi si appropria della voce dell'altro, secondo l'etimologia del termine, ne diventa il possessore. Diversamente, per uscire completamente fuori da una retorica che ha a che fare con il principio di autorità, a questo movimento di appropriazione deve seguire un movimento uguale e contrario di disappropriazione. Esso, a differenza della pratica appropriazionista, presuppone un "desposeerse del dominio sobre lo propio"⁴. Uno dei modi della disappropriazione consiste proprio nel rendere esplicito il processo di lettura che ha portato l'autore alla propria opera:

Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación [...] algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. [...] La lectura queda al descubierto aquí no como consumo pasivo de un cliente o de un público [...] sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto de estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que aparezca lo mismo⁵.

Rivera Garza considera la pratica della scrittura profondamente legata alla pratica della lettura, che è appunto ricerca previa. Mettere allo scoperto il processo di lettura significa per l'autore entrare in contatto con l'altro e disappropriarsi della sua voce, uscendo completamente fuori dal discorso del dominio sull'altro. La scrittura diventa così una pratica di contatto con l'altro, una pratica *comunitaria*. C'è da precisare che l'esperienza della scrittura come *comunalidad* proviene all'autrice dall'esperienza delle comunità indigene mixe nello stato di Oaxaca, nel sud del Messico. Esiste in queste comunità una forma di lavoro collettivo, chiamato *tequio*. Esso prevede uno stretto legame tra l'uomo e la natura che passa attraverso la creazione e ri-creazione di opere collettive, che escono totalmente fuori dalla dimensione del possesso privato della filosofia capitalista⁶. Ora, discutere dell'importanza della comunità non è una prerogativa di Cristina Rivera Garza.

⁴ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit., p. 91.

⁵ Ibid., p. 267.

⁶ Ibid., p. 273.

In *Modernità liquida*, Bauman coglie tutte le sfumature contraddittorie tra la necessità di un ritorno alla comunità, che possa andare contro l'estremo individualismo creato dall'era capitalista, e l'*esplosività carnevalesca* di pratiche che:

Ogni giorno [...] sventolano una nuova bandiera sotto cui riunirsi e marciare (virtualmente) compatti. Offrono un «fine comune» virtuale rispetto al quale le comunità virtuali vengono alternativamente proiettate e ritratte da un sincronizzato stato di panico (a volte di ordine morale, ma più sovente d'ordine immorale e amorale) ed estasi⁷.

Come resistere? Ancora attraverso la scrittura, sostiene Bauman, dal momento che “dovremmo [...] giungere il più vicino possibile a scoprire le ancora occulte possibilità umane; e per fare ciò dobbiamo abbattere i muri dell'ovvio e dello scontato [...] Demolire tali muri è compito del sociologo, quanto del poeta”⁸. Anche Cristina Rivera Garza considera che è necessario spostare sul piano della scrittura questa necessità di comunità e, nello specifico, questa concezione comunitaria del “lavoro letterario”. Per queste motivazioni, l'autrice presenta nelle sue opere un dialogo costante tra il significato del testo e la sua forma, che diventa speculare al dialogo tra l'autore e il suo lettore, così come tra l'autore e le proprie influenze testuali. Il punto non è più chiedersi solo quali siano i testi su cui gioca la funzione intertestuale, ma le motivazioni per cui l'autrice utilizza proprio quei testi e le implicazioni pragmatiche, se non politiche, dell'universo che essi creano attorno al lettore. L'intertestualità, infatti, per Rivera Garza non è solo un dispositivo narrativo ma, attraverso un uso/ri-uso problematizzato delle fonti, è anche una scelta politica che mette fortemente in discussione la concezione classica di *authorship*. Essa cerca di creare un buco all'interno delle politiche di distribuzione della cultura che in Messico restano ancora fortemente legate al canone. Insieme alle scelte di Rivera Garza, potrebbero essere facilmente citate anche le scelte editoriali del collettivo Wu Ming, per esempio, che vanno essenzialmente nella stessa direzione. Esse dimostrano una necessità diffusa di far ritornare la cultura, e la letteratura in generale, a una dimensione *corporea*, di contatto con la società e con la comunità. Questo tipo di rapporto dialogico, se non violento, con l'altro viene affrontato da Rivera Garza non soltanto rispetto alle fonti di natura letteraria, ma anche rispetto a testi di natura diversa, quali per esempio i documenti

⁷ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, cit., p. 237.

⁸ Ibid., p. 240.

d'archivio. Questo particolare uso dell'intertestualità pone delle questioni nuove che necessitano di essere affrontate teoricamente.

1.1 L'intertestualità: presupposti teorici

La nozione di intertestualità si riferisce all'idea che ogni testo è sempre in relazione con altri testi e con i contesti storico-culturali di cui fa parte o a cui si riferisce⁹. Tuttavia, sono varie le teorie elaborate dal momento in cui la filosofa bulgara Julia Kristeva ha introdotto il termine *intertestualità* nella teoria della letteratura. Secondo Marina Polacco¹⁰, la definizione dell'intertestualità si costruisce attraverso coppie di concetti contrastanti: a) unicità e autonomia di ogni singola opera vs sistema letterario; b) originalità vs tradizione; c) letterarietà vs autenticità. Nel corso della storia della letteratura, la prevalenza dell'uno o dell'altro termine ha dato vita a modi opposti di interpretare il fenomeno dell'intertestualità, sia dal punto di vista teorico, sia dal punto di vista delle concrete realizzazioni testuali. La letteratura come produzione originale, per esempio, nasce dalla citazione, dalla glossa o dal commento. Polacco ricorda che, nella teoria della letteratura, per molto tempo i concetti di autore e di testo restano indefiniti. Per esempio, nel '400 e nel '500 le pratiche intertestuali vengono riconosciute e rigidamente codificate nel canone dell'imitazione¹¹. Basta considerare la canonizzazione di Francesco Petrarca grazie all'opera di Pietro Bembo. Si pensi, al contrario, all'atteggiamento di rifiuto della tradizione da parte del Romanticismo, così come del Realismo e delle Avanguardie. In tempi più recenti, la pratica dell'intertestualità si è considerata una delle caratteristiche fondamentali della letteratura postmoderna, così come teorizzano vari autori, tra cui Fredric Jameson¹², Linda Hutcheon¹³ e Remo Ceserani¹⁴. Anche l'epoca più contemporanea, quella della letteratura degli anni Zero, di cui questo studio si occupa in

⁹ Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000. Da ora in avanti citato come *Intertestualità*.

¹⁰ Marina Polacco, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University press, 1991.

¹³ Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory and fiction*, New York, Routledge, 1988.

¹⁴ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

modo preponderante, vede un incredibile uso di questa pratica testuale con funzioni e implicazioni diverse, come si evidenzia nei paragrafi seguenti.

1.1.1 L'apporto teorico di Julia Kristeva

L'introduzione del termine *intertestualità* si deve a Julia Kristeva¹⁵ che nel 1966 elabora il concetto rimaneggiando due teorie precedenti: la teoria del dialogismo di Michail Bachtin¹⁶ e la teoria dei paragrammi di Ferdinand de Saussure¹⁷. In modo particolare, Kristeva riconosce a Michail Bachtin il merito di aver introdotto il discorso sul dialogismo affrontando un punto cruciale della teoria letteraria, ossia il fatto che “la parola letteraria”¹⁸ non si possa più interpretare come un punto fisso. Essa deve essere considerata, piuttosto, come un “dialogo tra più scritture”¹⁹. La filosofa bulgara ritiene, infatti, che il testo si configuri come un incrocio di testi in cui si possono leggere altri testi. Concretamente, il testo letterario si costruisce attraverso il rapporto fra tre elementi in dialogo: lo scrittore, il destinatario e i testi esterni, cioè il contesto culturale attuale o antecedente. In questo modo, lo statuto della parola si sviluppa su due assi: a) un asse orizzontale, in cui la parola del testo appartiene all'autore e al destinatario, costituendosi come dialogo; b) un asse verticale, in cui la parola nel testo è orientata verso il *corpus* letterario anteriore o sincronico, costituendosi come ambivalenza²⁰. Di fatti, ci troviamo di fronte a un mosaico di citazioni, considerando che ogni testo assorbe e trasforma sempre un altro testo²¹. Secondo Julia Kristeva, l'organizzazione del testo letterario evidenzia la presenza simultanea di discorsi e ideologie estranee tra loro. Il ruolo dell'analisi intertestuale consiste, pertanto, nel mettere in rilievo le forme d'intersezione tra questi codici storici e sociali, per ricostruire un modello ideologico d'intreccio di codici atto a ricostruire

¹⁵ Julia Kristeva, *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano, Feltrinelli, 1978. Facciamo riferimento, in particolare, ai due saggi, intitolati “La parola, il dialogo e il romanzo” e “Per una semiologia dei paragrammi”, pubblicati da Kristeva nel 1967 e poi raccolti in *Séméiôtiké*.

¹⁶ Per i concetti di “dialogismo” e di “polifonia” si considerino le seguenti opere: Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968 [1963]; Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 [1975].

¹⁷ Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Bari, Edizioni Laterza, 2001 [1922].

¹⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 119.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 121

²¹ *Ibidem*.

l'*ideologema* del romanzo²². Partendo dalla teoria del dialogismo di Bachtin, Julia Kristeva sottolinea come ogni scrittura si costituisca a partire da una lettura del *corpus* letterario precedente. Da questo punto di vista, l'intertestualità si può definire prima di tutto come un vero e proprio atto di lettura e interpretazione. Postulando un'irriducibile pluralità di testi all'interno di un unico testo, la filosofa mette in discussione l'idea di autore che si è affermata durante il periodo umanistico. All'idea di autorialità, Kristeva sostituisce quella di produttività del testo. Dalla teoria dei paragrammi di Saussure, infatti, Kristeva deriva una concezione dinamica e auto-generativa del testo letterario, che lo trasforma in una rete di senso²³. Ampliando la distinzione tra discorso monologico e discorso dialogico postulata da Bachtin, Kristeva considera che il primo discorso si estende nell'intervallo 0-1, dove l'uno costituisce la verità, e il discorso dialogico si estende invece nell'intervallo 0-2²⁴. Ora, l'unico linguaggio in grado di contestare la proibizione che si costituisce nell'intervallo 0-1 è proprio il linguaggio poetico. Il paragramma poetico di Saussure, infatti, si estende dal valore 0 al valore 2; mentre l'1, ossia la verità, non esiste. In questo modo si stabilisce il concetto di "potenza del continuo" che ingloba l'intervallo tra 0 e 2, dove lo 0 denota e l'1 è implicitamente e costantemente trasgredito:

Il solo discorso in cui la logica poetica 0-2 si realizza integralmente, sarà quello del carnevale: che trasgredisce le regole del codice linguistico, come pure quello della morale sociale, adottando una logica onirica²⁵.

Kristeva riprende qui le considerazioni di Michail Bachtin sulla natura del romanzo che si costituisce come un discorso carnevalesco, come un discorso che sovverte appunto le leggi precostituite²⁶. Contestando le leggi codificate che si sviluppano nell'intervallo 0-1, dunque, il carnevale è in grado di contestare Dio, ossia l'autorità, la legge sociale. Esso "è ribelle, nella misura in cui è dialogico". Il dialogismo si costituisce così come uno scherzo drammatico, che suggerisce un imperativo altro rispetto al valore 0. Di conseguenza:

²² Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, cit., p. 14.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000, p. 45.

²⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶ Si veda Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 [1965].

[...] il riso del carnevale non è semplicemente parodistico; non è più comico che tragico; è le due cose insieme; è se si vuole serio ed è così che la sua scena non è quella della legge, né quella della sua parodia, bensì il suo altro²⁷.

Rimarcando le posizioni di Bachtin, la teoria di Julia Kristeva è in grado di cogliere il valore positivo del discorso parodico. Come individua Graham Allen, Bachtin e Kristeva condividono l'idea per cui un testo non può mai essere considerato come avulso dal sistema culturale e ideologico nel quale si viene a costituire, per cui ogni testo contiene al proprio interno l'evidenza di queste strutture ideologiche²⁸. Il termine intertestualità viene così a esprimere la dinamica dell'incontro di testi che avviene in ogni testo. Attraverso un processo di trasformazione, la parola dell'altro diventa parola propria. Siamo di fronte a un sostanziale cambiamento di prospettiva in senso positivo, poiché il ritrovamento passivo di altri testi in un testo proprio viene reinterpretato "in versione dinamica e processuale"²⁹. Se la visione di Michail Bachtin prevede un costante stato conflittuale che proviene da un dialogo mai concluso all'interno di specifici contesti sociali, per Kristeva, e in generale per i filosofi appartenenti a *Tel Quel*, la produzione letteraria prevede invece un processo di liberazione che porta il soggetto al di fuori delle determinazioni storiche³⁰.

1.1.2 Dopo Julia Kristeva: tra intertestualità e interdiscorsività

A partire dalla teoria strutturalista di Julia Kristeva, il termine intertestualità ha avuto una grande fortuna, sebbene caricandosi di una pericolosa polisemia, come sostiene Cesare Segre³¹. La nozione di intertestualità, infatti, ha subito svariate rielaborazioni, con differenze sostanziali e rilevanti in base alla focalizzazione sui diversi elementi della comunicazione letteraria: l'autore, il lettore, il testo, i codici culturali e il contesto di riferimento. Secondo quanto suggerisce Andrea Bernardelli³², possiamo distinguere quattro tipi di teorie intertestuali: a) teorie in cui la produttività testuale (o inter-testuale) è intesa come il risultato di un processo dialettico attivo tra i diversi codici linguistici e culturali

²⁷ Ibid., p. 133.

²⁸ Graham Allen, *Op. cit.*, p. 36.

²⁹ Marina Polacco, *Op. cit.*, p. 28.

³⁰ Graham Allen, *Op. cit.*, p. 58.

³¹ Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

³² Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, cit., p. 13.

(questo è il caso delle teorie elaborate da Julia Kristeva e da Roland Barthes); b) teorie in cui il senso testuale è il risultato del rapporto ermeneutico tra il testo e il lettore, come nel caso delle teorie di Linda Hutcheon e Michael Riffaterre; c) teorie in cui la storia letteraria è vista come il frutto del conflitto dialettico tra distinte figure autoriali, come nel caso della teoria dell'*anxiety of influence* di Harold Bloom; d) teorie in cui la storia letteraria è considerata il risultato del rapporto tra singole opere e il più vasto sistema dei generi letterari. Su questa considerazione si basano le teorie di Gerard Genette.

Il punto di partenza dell'approccio strutturalista di Roland Barthes consiste nel considerare lo strutturalismo stesso come un'attività regolata da procedimenti mentali³³. In questo modo, il fine dello strutturalismo è quello di individuare le diverse funzioni di un testo, attraverso un movimento di scomposizione e successiva ricostruzione. Tali funzioni emergono solo attraverso dei procedimenti che sono in grado di andare più in profondità rispetto al semplice e lineare processo di lettura. Per questo, il critico francese elabora i concetti di *découpage* e di *agencement*. Il primo procedimento è quello che deve scomporre il testo e isolarne alcuni segmenti, chiamati *unità di lettura* o *lessie*. Questo procedimento è per Barthes prodotto in modo totalmente arbitrario. I vari *lessie* ricavati dal processo di *découpage* sono in grado di funzionare come indicatori di altri testi. Il procedimento di *agencement*, invece, fa in modo che queste unità di lettura possano essere coordinate in altre sequenze, da cui proviene il nuovo significato del testo. Barthes imposta dunque una visione produttiva della lettura, intesa come scrittura creativa. In *S/Z* il filosofo francese distingue, infatti, due categorie di testo: a) il testo *leggibile*, ossia il testo prodotto e chiuso; b) il testo *scrivibile*, ossia il testo dinamico che permette al lettore di produrre altri testi attraverso il processo d'interpretazione³⁴. Anche per Roland Barthes, dunque, l'intenzione dell'autore non riveste più alcun significato nella ricostruzione del contenuto di un testo letterario, tanto che il critico arriva all'elaborazione della metafora della "morte dell'autore"³⁵. Considerata all'interno del contesto socio-politico in cui Barthes si trova ad operare, questa metafora assume un significato fondamentale. Barthes non mira a negare ogni forma di *agency* dell'autore all'interno di un testo, ma come fa Michel Foucault negli stessi anni³⁶, ne mette in discussione l'idea di detentore assoluto dei significati che si

³³ Si veda Roland Barthes, "L'attività strutturalista", in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 308-315.

³⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973 [1970].

³⁵ Roland Barthes, "La morte dell'autore", in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

³⁶ Michel Foucault, "Che cos'è un autore?", in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

esprimono in un testo. L'autore contemporaneo nel momento stesso della scrittura è piuttosto già posizionato a sua volta in un procedimento di lettura e di ri-scrittura³⁷.

Di matrice *reader oriented* è, invece, la teoria intertestuale formulata da Michael Riffaterre, il quale divide il processo di lettura in due momenti: a) il momento della “lettura euristica”; b) il momento della “lettura retroattiva”³⁸. La prima indica la lettura lineare del testo, che coglie il primo livello di comprensione, attraverso cui il lettore tende a costruirsi un'immagine coerente e omogenea. La seconda, si riferisce a una lettura di secondo livello, in cui il lettore deve affrontare gli ostacoli che il testo offre alla sua prima costruzione coerente dei significati. Attraverso questo secondo livello di lettura, il lettore riesce a restituire coerenza al testo, colmandone le anomalie e le incongruenze. Secondo Riffaterre, infatti, l'intertestualità non è soltanto sinonimo d'influenza e imitazione. Essa è un'operazione della mente del lettore, obbligatoria e necessaria per qualunque processo di decodifica testuale³⁹.

Uno degli apporti più articolati allo studio teorico dell'intertestualità è stato, senza dubbio, quello offerto da Gérard Genette nel suo *Palinsesti*⁴⁰. In polemica con le posizioni di Michael Riffaterre, Genette considera che le relazioni tra testi non possono ridursi solo all'ordine dei segmenti minori, che ne individuano il rapporto. Esso deve prevedere anche lo studio dei rapporti che informano anche l'intera economia del testo. Sotto questo aspetto, il critico poststrutturalista chiama *transtestualità* qualunque tipo di rapporto che mette un testo in relazione “manifesta o segreta con altri testi”⁴¹. A sua volta, la transtestualità può dividersi in altri cinque sottogruppi, che individuano rapporti più specifici: a) l'intertestualità, che individua l'effettiva compresenza di un testo nell'altro attraverso la tradizionale pratica della citazione testuale, ma anche del plagio, che è un prestito ma sempre letterale e l'allusione; b) la paratestualità, che individua tutto ciò che si trova attorno al testo (titoli, sottotitoli, epigrafi e così via) e che rendono manifesto il contratto siglato tra autore e lettore; c) la metatestualità, ossia la relazione che unisce un testo a un altro di cui parla, senza che il testo previo debba essere necessariamente citato o nominato; d) l'ipertestualità, che rappresenta ogni relazione che unisce un testo B

³⁷ Graham Allen, *Op. cit.*, p. 74.

³⁸ Per un'analisi approfondita della teoria intertestuale di Michael Riffaterre, si vedano i seguenti testi: *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983[1978]; *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989 [1979].

³⁹ Michael Riffaterre, “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse”, *Critical Inquiry*, 11.1, 1984, p. 142.

⁴⁰ Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [1982].

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

(ipertesto) a un testo anteriore A (ipotesto), senza che esso si configuri come un commento; f) l'architestualità, che identifica l'insieme delle categorie generali o trascendenti a cui un testo appartiene⁴². In *Palinsesti*, Genette si dedica essenzialmente alla disamina dei rapporti ipertestuali che interessano i diversi testi letterari. Il critico francese ritiene che un ipertesto sia un testo che proviene da un testo anteriore attraverso un processo di trasformazione che può essere diretta (*trasformazione*), come nel caso dell'*Ulysses* di James Joyce rispetto all'*Odissea* di Omero, oppure indiretta (*imitazione*), come nel caso dell'*Eneide* di Virgilio sempre rispetto all'opera di Omero. A loro volta, in base al registro attraverso il quale operano, ossia il registro ludico, satirico o serio, queste due categorie possono suddividersi in altre tre categorie generiche. Nel campo della pratica della trasformazione si ritrova: a) la parodia, che è un caso di trasformazione ludica; b) il travestimento, che costituisce un caso di trasformazione satirica c) la trasposizione, che è invece una trasformazione seria. A sua volta la pratica dell'imitazione può essere distinta in tre sottocategorie: a) il pastiche, un caso di imitazione ludica; b) la caricatura, che si identifica come un'imitazione satirica; c) la forgerie, che è invece un caso di imitazione seria⁴³. Ispirata principalmente dal formalismo russo, la teoria elaborata da Genette, sebbene sia in grado di isolare i diversi dispositivi tecnici attraverso cui due testi appartenenti allo stesso sistema possono venire in contatto tra di loro, vede la letteratura come un sistema strutturato in se stesso e quindi essenzialmente chiuso. Come indica Andrea Bernardelli, "Genette focalizza la propria attenzione sulle relazioni storicamente attive tra testi, mettendo in secondo piano sia la valutazione del più ampio contesto dei codici culturali e sociali di riferimento sia le relazioni attive tra le singole figure autoriali"⁴⁴.

Di questo ultimo aspetto, si occupa certamente Harold Bloom in un altro fondamentale studio teorico. Il critico statunitense si concentra piuttosto sui rapporti tra i singoli autori e la tradizione letteraria, elaborando il concetto di *ansia dell'influenza*, ossia la necessità di ogni autore di doversi liberare dal peso del modello⁴⁵. Secondo Harold Bloom ogni testo si collega a un testo precedente attraverso una relazione intertestuale basata su una *misreading*, la quale attiva la forza creativa del nuovo testo, il quale tende esso stesso a costituirsi come influenza, come modello. Questo tipo di lettura intertestuale

⁴² Ibid., pp. 4-7.

⁴³ Ibid., p. 33.

⁴⁴ Andrea Bernardelli, "Il concetto di intertestualità", in Id. [ed.], *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010, pp. 9-62, p. 27.

⁴⁵ Harold Bloom, *L'ansia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.

è formulato per sostenere l'immagine del critico rispetto al canone occidentale⁴⁶. Come sostiene Allen, la teoria pragmatica postulata da Bloom è generalmente difficile da provare, proprio perché si basa su aspetti essenzialmente intenzionali e non prettamente testuali, cosicché è possibile solo concordare o non concordare con il critico statunitense⁴⁷.

Di fatti, in chiara polemica con le formulazioni teoriche di Harold Bloom, negli anni '70 si vengono consolidando le teorie femministe, generalmente ricondotte alla corrente del *gynocriticism*, termine coniato da Elaine Showalter. Per *gynocriticism* s'intende uno studio di carattere femminista condotto su opere di pugno femminile, leggendole tanto nella loro relazione intertestuale con opere di altre donne, quindi considerando la tradizione letteraria femminile, quanto con opere di pugno maschile⁴⁸. La teoria femminista ha aperto, in effetti, un dibattito inaspettato e originale all'interno della critica letteraria, sollevando questioni fino a quel momento non considerate debitamente, come quella del canone occidentale considerato essenzialmente nella sua discendenza maschile. L'opera di Showalter, seguita poi dagli interventi di Gilbert e Gubar⁴⁹, Toril Moi⁵⁰ e molte altre critiche femministe, ha posto in rilievo le strategie attraverso cui le varie scrittrici hanno dovuto negoziare costantemente nel corso dei secoli la propria posizione nella società. Attraverso un ritorno esplicito alla nozione di dialogismo teorizzata da Michail Bachtin, Showalter considera che proprio una concezione dialogica del discorso è in grado di svelare l'alterità di un discorso femminile che si esercita dall'interno di un sistema patriarcale e che si stabilisce come una possibilità⁵¹.

Tra gli approcci più innovativi allo studio dell'intertestualità, ritroviamo poi quello della critica postmoderna. Come afferma Vita Fortunati⁵², la narrativa postmoderna si costruisce come un'*ars combinatoria*, nella quale prevale il gioco e la riscrittura parodica di altri testi. Linda Hutcheon⁵³, che più di tutti si è interessata al tema, insieme ad altri teorici, considera che la pratica dell'intertestualità sia una delle strategie più utilizzate dalla letteratura postmoderna. Nei suoi studi, la studiosa canadese mette in relazione il concetto

⁴⁶ Si veda Harold Bloom, *The Western canon: the books and school of the ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.

⁴⁷ Graham Allen, *Op. cit.*, p. 141.

⁴⁸ Si veda Elaine Showalter [ed.], *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, New York, Pantheon Books, 1985.

⁴⁹ Si veda Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

⁵⁰ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London, Methuen, 1985.

⁵¹ Graham Allen, *Op. cit.*, p. 160.

⁵² Vita Fortunati, "Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo", *Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti*, 2, 2002, pp. 87-96.

⁵³ Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory and fiction*, New York, Routledge, 1988.

d'intertestualità con l'uso della parodia e dell'ironia. A questo riguardo, Hutcheon rivisita in modo pertinente il concetto di *parodia*. In *A theory of parody*⁵⁴ la studiosa canadese mette in discussione, in modo pertinente, la tendenza a considerare la parodia attraverso una definizione transtorica. Al contrario, invece, la parodia cambia le sue funzioni e le sue caratteristiche in base a come cambia la cultura e l'ideologia di riferimento. La riflessione sull'etimologia della parola "parodia" apre in modo interessante questa discussione. Nella sua designazione classica, il termine greco *παρώδια* significa "contro il canto". Tuttavia, il prefisso *para-* in greco possiede due significati. Da un lato significa "contro" e in questa accezione marca l'intento ridicoleggiante dell'espedito letterario. Dall'altro lato, il prefisso significa anche "accanto a". Linda Hutcheon insiste sul fatto che proprio questa seconda accezione del prefisso greco evidenzia l'intento pragmatico della parodia:

[...] a critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as deconstructive⁵⁵.

Lo studio di Linda Hutcheon si basa sul funzionamento incrociato tra il tropo dell'ironia e i generi della satira e della parodia⁵⁶. Perché la parodia funzioni, è necessario che sia simultaneamente attivo il tropo dell'ironia, secondo due determinazioni imprescindibili: una specificazione semantica e una specificazione pragmatica. La funzione pragmatica dello scarto ironico consiste nel suo carattere valutativo che, negli effetti di codifica e decodifica di un messaggio, produce un *ethos*, ossia uno stato effettivo suscitato nel recettore del testo. La produzione di un *ethos*, a sua volta, sottintende una volontà dell'autore⁵⁷. L'*ethos* parodico si configura come non marcato (nel senso che la linguistica dà a questo tratto) perché, a differenza dell'*ethos* dispregiativo della satira e ridicolo dell'ironia, può acquisire valori diversi: a) un valore contestatario; b) un valore rispettoso (come nel caso della metanarrativa postmoderna); c) un valore neutro o ludico, in cui si riscontra un grado zero di aggressività. Il ricorso alla citazione e all'allusione letteraria fa in modo che il lettore percepisca sempre uno scarto ironico fra tutti i testi evocati. La forza politica dell'intertestualità postmoderna risiede, dunque, nella sua capacità di mettere in

⁵⁴ Linda Hutcheon, *A theory of parody*, New York, Methuen, 1985.

⁵⁵ Ibid., p. 32.

⁵⁶ Oltre al testo *A theory of parody*, si confrontino i seguenti studi: "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155 (d'ora in avanti citato come "Ironie"); *Irony's edge: the theory and politics of irony*, London, Routledge, 1994.

⁵⁷ Linda Hutcheon, "Ironie", cit. p. 145.

discussione e sovvertire i principi ideologici che ritroviamo impliciti in un sistema culturale⁵⁸. Il punto di forza della teoria di Hutcheon è rappresentato dalla considerazione non solo del rapporto formale tra gli intertesti, ma anche della questione pragmatica legata ad essi, ossia la ricezione da parte del lettore. Si tratta, infatti, di un aspetto fondamentale per la presente analisi, poiché la tematizzazione del processo di lettura è uno dei *leitmotiv* dei romanzi di Cristina Rivera Garza.

Le teorie fin qui analizzate mostrano essenzialmente due caratterizzazioni dell'intertestualità: se per i primi teorici essa è considerata come un aspetto intrinseco al sistema letterario, per altri autori è considerata un dispositivo narrativo puntuale. A cogliere questa ambivalenza del concetto di intertestualità è soprattutto Cesare Segre, il quale sviluppa un nuovo approccio teorico in grado di chiarire la polisemia acquisita dal termine. Il critico italiano afferma che la stessa Julia Kristeva, in *La rivoluzione del linguaggio poetico*⁵⁹ (saggio pubblicato circa dieci anni dopo la sua prima teorizzazione del concetto di *intertestualità*), si dissocia dalla sfumatura di mera critica delle fonti che il termine ha a suo tempo acquisito, introducendo un nuovo termine, quello di *trasposizione*, per rilevare l'articolazione tetica che deriva dal passaggio da un sistema significante all'altro⁶⁰. Scrive Segre:

Attraverso l'intertestualità [...] passa anche un rinvio alle parti non utilizzate della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti (che diventano in un certo modo presupposizioni), il senso o le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica⁶¹.

Alla luce di queste considerazioni, Segre ritiene che la parola *intertestualità*, contenendo la parola "testo", si riferisca solamente alle relazioni tra un testo e l'altro. Diversamente, per sottolineare le relazioni che ogni testo intrattiene con tutti gli enunciati registrati nel contesto culturale in cui il testo si inserisce o al quale si riferisce, sarebbe più opportuno utilizzare il termine *interdiscorsività*. Segre deriva il termine dal concetto di *pluridiscorsività* teorizzato da Michail Bachtin, che già chiarisce di per sé il carattere

⁵⁸ Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, cit., p. 24. Per uno studio approfondito sulle implicazioni politiche del postmoderno si veda Linda Hutcheon, *The politics of postmodernism*, London; New York, Routledge, 1989.

⁵⁹ Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.

⁶⁰ Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, p. 116.

⁶¹ *Ibid.*, p. 110.

dialogico della lingua trasportato poi nella definizione della categoria del “romanzo polifonico”:

In ogni dato momento della sua esistenza storica, la lingua è totalmente pluridiscorsiva: è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, le scuole, i circoli ecc. Queste “lingue” della pluridiscorsività si incrociano in vario modo tra di loro, formando nuove “lingue” socialmente tipiche⁶².

Bachtin mostra già dal principio il senso che il concetto di dialogismo deve assumere. Se la lingua è pluridiscorsiva, qualunque codice nel quale essa venga impiegata è pure, di rimando, pluridiscorsivo, quindi costitutivamente dialogico.

1.1.3 Il concetto d'intertestualità nella letteratura latinoamericana

Le teorie formulate da Michail Bachtin hanno conosciuto molta fortuna in America Latina. Come sottolinea Emir Rodríguez Monegal⁶³, questa fortuna si deve sicuramente al fatto che Bachtin elabora la teoria del romanzo polifonico in un momento in cui la letteratura russa ancora si costituisce al margine del canone occidentale generalmente considerato. L'operazione dissacrante di Bachtin, il quale ha dimostrato come il romanzo derivi niente meno che dalle *Satire Menippeae* piuttosto che dall'epica, si è rivelata infatti un punto di svolta fondamentale. L'inversione del canone aristotelico e l'attenzione posta invece sul dialogo socratico, sulla parodia e sul Carnevale ha aperto la strada per un proficuo cambio di paradigma in tutta la letteratura occidentale. Togliere tutto il prestigio di cui gode il romanzo realista di Lev Tolstoj, per spostare l'ago della bilancia sulla proposta dialogica e parodica di Dostoevskij, si costituisce come uno dei primi tentativi di trasportare il centro in periferia e la periferia al centro. Una pratica particolarmente recepita in un'America Latina che ancora dopo i moti d'Indipendenza resta soggetta economicamente e culturalmente alle potenze europee. Il movimento antropofagico sorto

⁶² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 99.

⁶³ Emir Rodríguez Monegal, “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, No. 108-109, Julio-Diciembre, 1979, pp. 401-412.

in Brasile negli anni '20 del XX secolo o il movimento neobarocco cubano, ne costituiscono un valido esempio. Rodríguez Mongal sottolinea che se l'assimilazione dei modelli europei costituisce la normalità nella cultura ufficiale, in quella non ufficiale le cose funzionano diversamente, perché i modelli vengono parodiati e esagerati nel momento stesso dell'assimilazione:

Desde los orígenes de nuestra cultura, el proceso brutal de asimilación de culturas ajenas, el choque producido por la violenta imposición de un punto de vista cristiano y feudal del mundo y más tarde la masiva importación de otra cultura ajena (la africana, aportada por esclavos), todo esto llevó a formas extremas de carnavalización⁶⁴.

Il concetto di antropofagia ha certamente il merito di rendere la vertente allo stesso tempo euforica e tragica del Carnevale. Vale la pena riportare la memorabile scena tratta da *El recurso del método* (1974) di Alejo Carpentier, che sintetizza in modo incredibilmente acuto, nello stile tipico dello scrittore cubano, tutte le implicazioni che si celano dietro la brutale assimilazione e successiva rielaborazione dei modelli europei in America Latina. Il protagonista del romanzo, El Primer Magistrado, dittatore di Nueva Córdoba e assolutamente abbagliato dalla cultura francese (incredibile parodia della figura di Porfirio Díaz) ordina una repressione violenta contro la popolazione proprio nel giorno dei festeggiamenti del carnevale. La prigione si riempie di maschere e la tragedia irrompe con indicibile violenza:

Por fulminante disposición presidencial quedaron suspendidos los carnavales y la Prisión Modelo se llenó de máscaras. Y hubo aullidos y estertores, y garrotes apretados, y fresas de dentista girando en muelas sanas, y palos y latigazos, y sexos taconeados, y hombres colgados por tobillos y muñecas, y gentes paradas durante días sobre ruedas de carretas, y mujeres desnudas, corridas a cintarazos por los corredores, despatarradas, violadas, de pechos quemados, de carnes penetradas con hierros al rojo [...] y hubo también aquellos que, metidos en grandes cajas rectangulares, fueron recubiertos de cemento, en tal forma que los bloques acabaron por alinearse al aire libre, a un costado de la cárcel, tan numerosos que pensaron los vecinos que se trataba de materiales de cantería destinados a futuras ampliaciones del edificio... (Y transcurrieron muchos años antes de que se llegase a saber que cada uno de esos bloques encerraba un cuerpo disfrazado y enmascarado, moldeado por la dura materia que lo envolvía – perfecta inscripción de una estructura humana dentro de un sólido)⁶⁵.

⁶⁴ Ibid., p. 407.

⁶⁵ Alejo Carpentier, *El recurso del método*, México, Lectorum, 2011, p. 186.

Spostando l'attenzione ancora una volta sulla dimensione formale dell'intertestualità, la questione può essere affrontata anche sotto un altro aspetto. Nella maggior parte delle teorie analizzate nel paragrafo precedente, il concetto d'intertestualità viene utilizzato soprattutto per sottolineare i rapporti tra testi della stessa natura. Poco riferimento si fa, invece, al rapporto che l'opera letteraria, in particolar modo il romanzo, intrattiene con discorsi che non sono generalmente riconducibili alla letteratura. Per l'area d'interesse di cui si occupa il presente studio, questa lettura classica del fenomeno dell'intertestualità ha bisogno di essere discussa ulteriormente. Nel suo studio atto a formulare una teoria della letteratura latinoamericana, Roberto González Echevarría⁶⁶ affronta la questione dell'intertestualità attraverso due filoni di ricerca: il primo mira a dimostrare come la letteratura latinoamericana in prosa sia nata dal rapporto con testi che letteratura non sono, come il discorso della legge nel XVI secolo, il discorso della scienza nel XIX secolo e il discorso dell'antropologia nel XX secolo; il secondo filone di ricerca, che risulta più nascosto ma non secondario, è il foucaultiano vincolo perenne tra scrittura e castigo, tra scrittura e legge. Il critico cubano asserisce che il romanzo latinoamericano nasce dal discorso legale dell'impero spagnolo del XVI secolo, costituendosi come un dialogo non già con la tradizione letteraria, bensì con la tradizione di testi che appunto letteratura non sono. I *Comentarios* dell'inca Garcilasco de la Vega⁶⁷, per esempio, mostrano in modo evidente questo vincolo stretto tra le prime narrazioni in prosa latinoamericane e il discorso della legge, ossia il discorso giuridico su cui si basa lo Stato spagnolo e che viene importato in America Latina. Garcilasco de la Vega, un *mestizo*, decide di scrivere la sua monumentale cronaca anche per scagionare suo padre da alcune accuse di sedizione, mossegli durante le guerre civili del Perù. Nella prima parte del suo lavoro, Garcilasco si dirige a un'autorità superiore per invocare il riconoscimento della sua discendenza dai re Incas e per questo ottenere credito rispetto alle proprie parole. Questo tipo di relazione intertestuale tra discorsi di natura diversa, più o meno connessi con l'idea della legge, resta evidente nella letteratura latinoamericana fino al XX secolo. González Echevarría dimostra come anche nel XIX secolo il romanzo latinoamericano sia influenzato dal discorso dei "secondi esploratori dell'America", ossia gli scienziati del calibro di Charles Darwin e Alexander von Humboldt. Tra gli esempi più lampanti⁶⁸ di

⁶⁶ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 [1990].

⁶⁷ Garcilasco de la Vega, *Comentarios reales de los incas*, Lisbona, Pedro Crasbeeck, 1609.

⁶⁸ González Echevarría fa riferimento anche al romanzo *Os Sertões* (1902) di Euclides da Cunha.

questo rapporto intertestuale il critico cubano cita il romanzo *Facundo* di Domingo Faustino Sarmiento⁶⁹. Attraverso una lettura dicotomica tra i concetti di “barbarie” e “civilizzazione”, lo scrittore (esiliato in quel momento Cile) propone una lettura critica efferata della cultura argentina nel periodo successivo all’Indipendenza (1810). Tanto il leader regionale Facundo Quiroga, quanto il dittatore Juan Manuel de Rosas sono *caudillos*, ossia leader delle rivoltose masse popolari contadine, che Sarmiento ritiene promotori di una politica barbara. Nell’opera di Sarmiento appaiono estese citazioni che provengono da testi tanto scientifici quanto letterari, che hanno qui la funzione di conferire legittimità al discorso. Sarmiento ha bisogno del discorso della scienza per spiegare il fenomeno “Facundo”. Il discorso della scienza moderna rimpiazza, di fatto, quello giuridico del XVI secolo. Come precisa González Echevarría, la conoscenza scientifica, che si sviluppa di pari passo con la letteratura di viaggio, è una delle componenti imprescindibili della mentalità *criolla* e tutta la prosa latinoamericana sia essa letteraria o no, si appropria di questo linguaggio. Allo stesso modo, nel XX secolo è il discorso dell’antropologia che interviene per dare forma e per definire l’ideologia degli stati americani. Basti considerare le opere di Augusto Roa Bastos, Jorge Luís Borges, Miguel Barnett, Alejo Carpentier e non ultimo Gabriel García Márquez, in cui il discorso della storia si modella nella forma del mito. Una lettura che deriva proprio dagli studi antropologici⁷⁰. Verso la metà degli anni ’50 tanto l’antropologia, quanto la narrativa latinoamericana subiscono una pesante crisi, poiché si verifica il “despertar político del objeto de estudio antropológico”⁷¹, grazie alla decolonizzazione e soprattutto alle vicende della Rivoluzione cubana (1953-1959). Questi eventi hanno il merito di mettere fortemente in discussione le narrazioni che fino ad allora si sono prodotte in America Latina. La narrativa, in particolar modo, si mette costantemente in discussione attraverso il ricorso al discorso metanarrativo in opere come *Terra Nostra* di Carlos Fuentes, *El arpa y la sombra* di Alejo Carpentier, *Rayuela* di Julio Cortázar. Mentre l’antropologia ammette il carattere letterario della sua narrazione, la narrativa latinoamericana torna a confrontarsi con il mito dell’Archivio, ossia con la legge, l’origine stessa della narrativa latinoamericana⁷²:

⁶⁹ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Chile, El Progreso de Chile, 1845.

⁷⁰ Roberto González Echevarría, *Op. cit.*, p. 214.

⁷¹ *Ibid.*, p. 217.

⁷² *Ibid.*, p. 218.

El Archivo pone en tela de juicio la autoridad al hacer que discursos en guerra mantengan una contigüidad promiscua y mutuamente contaminadora, una contigüidad que a menudo borra las diferencias que los separan. El Archivo absorbe la autoridad de la mediación antropológica. Más adelante [...] en las ficciones del archivo se muestra que el Archivo también es una forma del discurso mítico, no separado de lo literario sino parte de él⁷³.

Miguel Ángel Asturias, per esempio, scrive *Hombres de maíz*⁷⁴ influenzato anche dalla grande conoscenza derivatagli dalla traduzione previa del *Popol Vuh*, pubblicata nel 1927. Allo stesso modo funziona, per esempio, la proposta estetica e teorica di Alejo Carpentier in *El reino de este mundo*⁷⁵, di cui si discute nel dettaglio nel prossimo capitolo, o la stanza/archivio di Melquíades in *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez⁷⁶. Nella misura in cui queste narrazioni si costruiscono come un deposito della conoscenza esse sono un'accumulazione atavica del discorso stabilito. Per questo motivo, queste narrazioni sono spesso considerate narrazioni storiche che si costruiscono attraverso una complessa rete di rapporti intertestuali che inglobano le cronache della Conquista, quelle della scoperta dell'America, altre narrazioni, documenti, personaggi storici, figure mitiche e letterarie⁷⁷. In definitiva, secondo González Echevarría:

La intertextualidad no es un tranquilo diálogo de textos – una utopía pluralista [...] –, sino un choque de textos, un desequilibrio entre textos, algunos de los cuales tienen la capacidad de modelar, de moldear a los otros⁷⁸.

Il critico cubano sostiene che, sebbene la critica si sia sempre interessata per la maggior parte ai rapporti tra opere nel sistema dei generi letterari, probabilmente i rapporti più produttivi sono quelli che si stabiliscono tra letteratura e discorsi di natura diversa. Se consideriamo che la letteratura degli anni Zero, non solo in Messico, ma in molte altre realtà (basti pensare alle riflessioni di Wu Ming nel saggio *New Italian Epic*⁷⁹), ha ripreso problematicamente un rapporto quasi ossessivo con le fonti (storiche o letterarie o anche scientifiche), attraverso l'inserimento di note, di bibliografie o di documenti d'archivio nel corpo del testo, l'idea classica di intertestualità non è più in grado di comprendere questi nuovi fenomeni letterari. La narrativa di Cristina Rivera Garza è emblematica da questo

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.

⁷⁵ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, México, Lectorum, 2010 [1949].

⁷⁶ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁹ Wu Ming 1, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

punto di vista poiché si caratterizza attraverso rapporti intertestuali plurimi e complessi con testi che appartengono ai sistemi discorsivi più differenziati. Nel prossimo paragrafo si cercherà di formulare un nuovo modello interpretativo che sia in grado di definire le peculiarità delle sue opere.

1.1.4 Verso un nuovo modello d'interpretazione

Come si evince dall'analisi appena conclusa, il termine intertestualità è stato teorizzato e declinato in diversi modi. Nonostante l'apporto delle diverse teorie affrontate sia imprescindibile, esse non sono del tutto sufficienti a dar conto di un fenomeno tanto complesso. Concentrandosi solo su alcuni aspetti della comunicazione letteraria (il rapporto tra lettore e autore, o il rapporto tra vari autori, o le manifestazioni formali del fenomeno), esse non sono soddisfacenti per dare una lettura coerente e il più esaustiva possibile dei testi contemporanei. Per questo motivo, si tenta di proporre un nuovo modello d'interpretazione, che possa gettare una luce nuova sul fenomeno dell'intertestualità. Il punto di partenza della formulazione teorica è costituito dal fatto che il modello è organizzato considerando l'intertestualità nel sistema della letteratura, per poi problematizzare i rapporti che essa sostiene anche con testi specifici che non ne fanno parte. Alla luce di questa premessa, l'intertestualità può essere considerata secondo due aspetti, strettamente legati tra loro, ma che presentano problematiche puntuali. In primo luogo, l'intertestualità è una caratteristica intrinseca alla letteratura, posto che ogni testo è il frutto dell'interazione tra diversi testi, sia precedenti, che contemporanei al testo d'arrivo, come già sostenuto da Michail Bachtin e da Julia Kristeva. Considerato sotto questo aspetto, il concetto di intertestualità è sicuramente assimilabile a quello di *interdiscorsività* teorizzato da Cesare Segre. In secondo luogo, l'intertestualità è anche da considerarsi un procedimento letterario che mette in relazione un testo con un altro testo specifico, attraverso dispositivi puntuali e diversificati. Ora, questi testi possono sicuramente appartenere a sistemi discorsivi differenti rispetto a quello della letteratura. Sulla base della natura dei testi con i quali un'opera letteraria viene a contatto, l'intertestualità si può, a sua volta, distinguere in due categorie: a) l'intertestualità interna

al sistema della letteratura; b) l'intertestualità esterna al sistema della letteratura. La prima categoria si riferisce a tutti quei rapporti tra testi che appartengono alla stessa natura, ossia al sistema della letteratura. L'*intertestualità esterna*, invece, si riferisce a quei rapporti intertestuali tra testi di natura letteraria e testi di natura differente, come per esempio i testi scientifici, storici o antropologici. In questo caso, si aprono questioni teoriche differenti rispetto a quelle esposte fino ai giorni nostri. Esse hanno a che fare con le implicazioni estetiche a cui sono soggetti testi di natura non letteraria nel momento in cui entrano a far parte di una narrazione finzionale. Sia l'intertestualità interna che l'intertestualità esterna si concretizzano attraverso l'uso di diversi procedimenti narrativi. In base al procedimento narrativo utilizzato, si possono ancora distinguere due livelli dell'intertestualità interna o esterna. Considerando la terminologia coniata da Moussa Ahmadian e Hooshang Yazdani⁸⁰, il primo livello viene identificato con il termine *macro-intertestualità*. Questo termine si riferisce al livello orizzontale del testo in cui funzionano i procedimenti intertestuali che influenzano la totalità dell'opera presa in considerazione, ossia quei procedimenti testuali più estesi come la parodia (nella sua accezione classica), l'adattamento, la trasposizione, l'imitazione o il pastiche⁸¹. Si tratta di procedimenti generalmente riconoscibili da parte del lettore. Il secondo livello, invece, è quello verticale che si riferisce alla struttura interna del testo e che si identifica con il termine *micro-intertestualità*. Essa comprende essenzialmente i procedimenti intertestuali a carattere puntuale identificati da Genette, come il plagio, la citazione e l'allusione, la quale a sua volta può essere più o meno esplicita. La citazione è la riproduzione precisa di singole espressioni o di interi enunciati provenienti dall'opera di un altro autore. Essa è sempre esplicita e riconoscibile, in quanto sono generalmente presenti elementi di confinamento grafico, quali virgolette o corsivo. Andrea Bernardelli⁸² attribuisce alla citazione cinque funzioni: a) invocazione di autorità, quando la citazione è usata per sostenere o sostituire l'opinione dell'autore; b) funzione erudita, quando la posizione dei diversi autori figura nel copro del testo e non in nota, per arricchire il testo stesso; c) funzione amplificatoria o di simbolo, quando la citazione serve come spunto per una diversa e personale ricerca; d) funzione ornamentale, quando essa svolge un ruolo di "riempimento" del discorso; e) funzione critico-parodica, quando la citazione si inserisce in un contesto che ne rovescia o

⁸⁰ Moussa Ahmadian e Hooshang Yazdani, "A Study of the Effects of Intertextuality Awareness on Reading Literary Texts: The Case of Short Stories", *Journal of Educational and Social Research*, Vol. 3, No. 2, May 2013, pp. 155-166.

⁸¹ Facciamo qui riferimento alla classificazione proposta da Gérard Genette.

⁸² Andrea Bernardelli, *Op. cit.*

ne annulla i significati originari. Angelo Jacomuzzi, a sua volta, ha messo in evidenza la necessità di considerare la citazione nella sua peculiarità in quanto procedimento letterario⁸³. Lo studio della citazione come procedimento letterario autonomo è stato quasi sempre assente nella Retorica classica. Questo perché, normalmente, la retorica si occupa di analizzare il discorso attraverso la frase e i suoi rapporti intrafrastici, ossia la ripetizione di elementi interni alla frase stessa. La citazione, invece, è un caso di ripetizione transfrastica, che intrattiene una relazione interdiscorsiva con altri testi. Essa non deve essere oggetto della retorica, ma di un'analisi del testo che si riferisca alla pluralità dei discorsi, quindi all'intertestualità in senso kristeviano⁸⁴. Secondo Jacomuzzi, infatti, la citazione letteraria coinvolge la dimensione di pluralità del discorso, in cui funziona un rapporto intenzionale fra testi diversi che mette in relazione non solo la forma dei testi stessi ma anche il loro contenuto. La citazione esercita dunque anche un "intervento d'interpretazione"⁸⁵. Essa è condizione d'interpretabilità del testo e criterio d'interpretazione⁸⁶. Siamo di fronte alla necessità di operare un passaggio dal piano retorico a quello ermeneutico. Proprio considerando l'aspetto ermeneutico della citazione possiamo riconsiderare il fondamentale rapporto tra autori (quello citato e quello citante) e il lettore. Secondo Jacomuzzi, la presenza della citazione determina tre livelli del testo: a) il testo citato, ossia il già detto; b) il testo citante, ossia la segnalazione delle parole altrui; c) la totalità del testo, che agisce su entrambi i livelli determinando i suoi significati in base ai rapporti che instaura tra di essi. Nonostante la citazione sia soggetta a una certa meccanicità ripetitiva, il suo carattere di "condizione d'interpretabilità" del testo rende possibile leggerla sempre nel suo scarto ironico, rispetto al testo di partenza. La citazione non imita, non riproduce, ma rinvia⁸⁷. Essa "segnala l'estraneità e produce una dislocazione intertestuale fra i termini, la quale contraddice la linea della successione e trascende quella della somiglianza formale"⁸⁸. Le variazioni che la totalità del testo apporta non sono solo variazioni di un discorso vecchio, né tendono solo a fondersi con esso, ma entrano anche in rapporto.

⁸³ Angelo Jacomuzzi, "La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni", in Aa. Vv. *L'arte dell'interpretare. Studi Critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 3-15.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

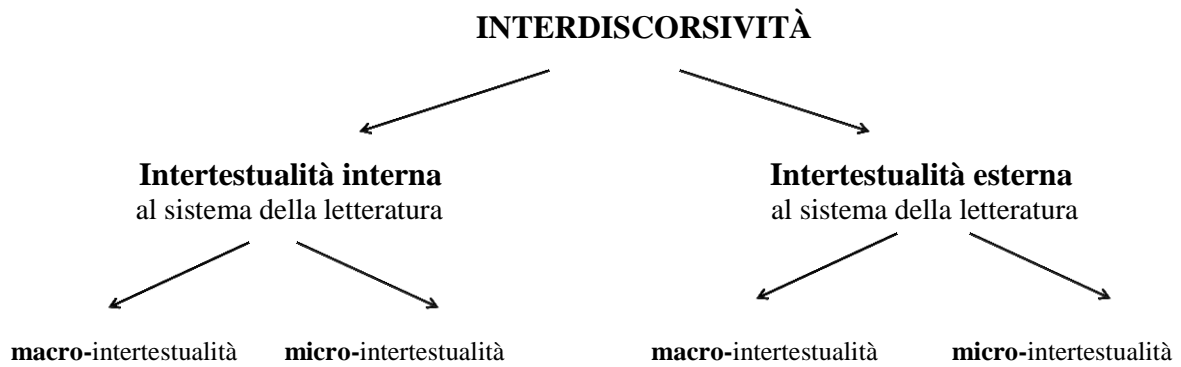
⁸⁸ *Ibidem.*

L'allusione letteraria si distingue dalla citazione perché priva di dispositivi di confinamento grafico, risultando amalgamata nel testo, e per l'assenza della necessità di rispettare la fedeltà verbale del testo di partenza⁸⁹. Secondo Andrea Bernardelli, essa svolge due funzioni principali: a) funzione celebrativa; b) funzione ironico-critica. Anche il ricorso all'allusione letteraria stabilisce un particolare rapporto di condivisione tra l'autore e il lettore, che si rende più o meno possibile in base alla competenza di tipo storico-letterario delle due figure che intervengono nella comunicazione letteraria. Essa può essere esplicita o implicita in base al funzionamento degli indicatori testuali, ossia quegli elementi o tratti del testo che evocano alla mente del lettore il brano di un altro testo. Ahmadian e Yazdani sostengono che della categoria dell'allusione fanno parte anche tutti quei riferimenti non solo a opere letterarie, ma anche a persone, luoghi o eventi⁹⁰.

Al livello della micro-intertestualità è necessario anche posizionare le strategie peritestuali che Genette inserisce nell'ordine della paratestualità, come le epigrafi, le prefazioni o le postfazioni. Nei romanzi storici contemporanei, per esempio, come si avrà modo di discutere nel prossimo capitolo, è possibile leggere la bibliografia in chiosa come qualcosa che è completamente al di fuori del testo, o essa assume anche una funzione estetica rilevante? Alla luce del ruolo che queste pratiche svolgono nell'economia dei testi contemporanei, probabilmente, è necessario rivedere la categorizzazione di Genette anche da un punto di vista diacronico e non soltanto sincronico. In definitiva, d'accordo con quanto sostiene Andrea Bernardelli, ogni testo è interessato da un complesso rapporto dialettico con il proprio contesto di riferimento o con i diversi contesti a cui può riferirsi. Il testo può costruirsi così come accettazione, come rifiuto o come ri-elaborazione di un determinato contesto. Per questo motivo, quando si analizza un testo nei suoi rapporti inter-testuali si deve affiancare anche la considerazione di una sua potenziale "inter-contestualità", che fa capo all'idea dell'intertestualità come caratteristica intrinseca alla letteratura. Considerando quanto esposto fino a questo momento, è possibile formulare il seguente schema riassuntivo:

⁸⁹ Andrea Bernardelli, *Op. cit.*

⁹⁰ Moussa Ahmadian e Hooshang Yazdani, *Op. cit.*, p. 160.



Alla categoria della macro-intertestualità interna appartengono tutte quelle opere che si rapportano a un altro testo letterario attraverso procedimenti che interessano tutto il testo, come la parodia classica o la trasposizione. Della categoria della micro-intertestualità interna fanno parte, invece, quelle opere letterarie che si relazionano ad altre opere letterarie attraverso dispositivi puntuali, quali la citazione o l'allusione. Nel caso delle opere di Cristina Rivera Garza possiamo inserire in questa categoria il romanzo *Nadie me verá llorar*, che intrattiene relazioni intertestuali con il romanzo *Santa* di Federico Gamboa, *La cresta de Ilión* che intrattiene rapporti con l'opera di Amparo Dávila e *La muerte me da* che si costruisce attraverso rapporti intertestuali con l'opera narrativa di Alejandra Pizarnik e con *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift. Possono essere ricondotte alla categoria della macro-intertestualità esterna, invece, opere come *La parte de los crímenes*, che fa parte di *2666* di Roberto Bolaño, che si può leggere anche come un caso di trasposizione del *reportage* giornalistico *Huesos en el desierto* di Sergio González Rodríguez. Fa parte di questa categoria anche il racconto *Autoetnografía con otro* di Cristina Rivera Garza, contenuto nella raccolta *La frontera más distante*, che si costruisce come una trasposizione della formula del *dossier* etnografico. Infine, alla categoria della micro-intertestualità esterna appartengono quelle opere letterarie che si relazionano a opere di natura non letteraria attraverso l'uso dei soli dispositivi puntuali. Fa parte di questa categoria ancora il romanzo *Nadie me verá llorar* di Cristina Rivera Garza, nel quale appaiono sotto forma di citazione alcuni documenti storici d'archivio, oppure la menzione della bibliografia nell'epilogo. Come è possibile notare, le categorie non sono pensate come categorie chiuse, dal momento che esse possono essere presenti simultaneamente all'interno delle stesse opere.

1.2 L'intertestualità interna nei romanzi di Cristina Rivera Garza

1.2.1 *Nadie me verá llorar: intertestualità e sovvertimento parodico*

Avvicinandoci a *Nadie me verá llorar*, per problematizzare il ruolo dell'intertestualità in relazione a *Santa* di Federico Gamboa, osserviamo come il romanzo di Rivera Garza si costruisca attraverso una densa rete di relazioni intertestuali implicite o esplicite con testi di natura differente, i quali vanno dai documenti storici d'archivio ai testi propriamente letterari. Come è possibile leggere nel romanzo, nel 1920 il fotografo Joaquín Buitrago, che dopo una serie di peripezie è diventato il fotografo dei pazzi del Manicomio Generale La Castañeda di Città del Messico, si imbatte nella fotografia della inferma mentale Matilda Burgos. Da questo momento in poi, Buitrago è letteralmente ossessionato da questa donna che crede di aver fotografato, alcuni anni prima, nel famoso bordello La Modernidad. Cercherà, allora, di ricostruire la storia della donna attraverso il referto che gli concede il medico del manicomio: Eduardo Oligochea. A mano a mano che prosegue con le sue indagini, Joaquín scopre che Matilda è originaria di un paese vicino Papantla, dove si coltiva la vaniglia, e che la donna arriva molto giovane a Città del Messico. Per alcuni anni la ragazza è ospite di suo zio Marcos, che la utilizza come cavia di una curiosa teoria medico-sociale. Mentre Joaquín indaga sulla vita di Matilda, riflette anche sulla propria vita, sui suoi fallimenti e sul significato della sua dipendenza dalla morfina. La trama romanzesca si costruisce attraverso numerosi voli ellittici⁹¹ di spazio e di tempo. Essi percorrono tutte le vicissitudini di Matilda e Joaquín fino al loro incontro nel bordello La Modernidad e dopo nel manicomio La Castañeda. Il rapporto dei due protagonisti si articola attraverso una serie di domande: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?”⁹²; “Mejor dime cómo se convierte uno en una loca”⁹³; “¿Cómo se llega a ser fotógrafo de putas?”⁹⁴; “¿Y usted, doctor, qué opina del dolor?”⁹⁵; “¿Y usted, doctor, qué

⁹¹ Più precisamente, il romanzo si sviluppa attraverso un gioco incrociato tra analepsi e prolessi.

⁹² Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

opina del porvenir?”⁹⁶, oppure “¿Y usted, doctor, qué opinión tiene sobre las historias de amor?”⁹⁷. Secondo quanto suggerisce Munguía Zatarain⁹⁸, queste domande ne celano una ancora più significativa, ossia “¿cómo se cuenta la historia de un momento del país desde la interioridad del fracaso y de la resistencia de dos excluidos de esa historia?”⁹⁹. Oltre all’interesse di Rivera Garza per la storia della follia¹⁰⁰, infatti, *Nadie me verá llorar* analizza un momento fortemente critico della storia del Messico: il periodo di transizione dal Porfiriato alla Rivoluzione. Un periodo pieno di contraddizioni, in cui il caso del Manicomio Generale si può forse considerare la più grande:

El mensaje que [La Castañeda] enviaba a la sociedad era el de un futuro prometedor en el cual el aislamiento de los enfermos impediría el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual se garantizaría un progreso continuo y saludable para México¹⁰¹.

Siamo di fronte alla contraddizione di un luogo letteralmente ex-centrico, marginale e creatore di marginalità che diventa il fulcro del mito della Modernità al quale il Messico di quegli anni anela disperatamente.

Grazie all’uso dell’intertestualità, Cristina Rivera Garza porta a compimento una complicata operazione decostruttiva dell’ideologia del momento storico di riferimento, nella quale ritroviamo anche la viva discussione sul ruolo della donna. Agli inizi del XX secolo, è soprattutto la corrente letteraria del naturalismo quella che problematizza di più la questione della donna sotto il profilo medico-giuridico¹⁰². Di fatti, il naturalismo (corrente in cui si inserisce anche *Santa* di Federico Gamboa) è l’estetica dominante del periodo in cui è ambientato *Nadie me verá llorar*. L’autrice gioca con gli estetismi e le ideologie della letteratura di riferimento, per poi sovvertirli. Sebbene sembri attualizzare la forma del

⁹⁶ Ibid., p. 36.

⁹⁷ Ibid., p. 51.

⁹⁸ Martha Elena Munguía Zatarain, “Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*”, in Rafael Olea Franco (Ed), *Docientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Vol. 2, México, El Colegio de México, 2010, pp. 425-443 (da ora in avanti citato come “Memoria y subversión”).

⁹⁹ Ibid., p. 426.

¹⁰⁰ Ricordiamo che *Nadie me verá llorar* proviene dalle ricerche storiche sul Manicomio Generale che Cristina Rivera Garza porta a compimento durante i suoi studi di dottorato in Storia Latinoamericana, presso l’università di Houston. La sua tesi, intitolata *The Masters of the Streets. Body Power and Modernity in Mexico, 1867-1970*, è stata pubblicata in Messico nel 2010, con il titolo *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, México, Tusquets.

¹⁰¹ Ibid., p. 25.

¹⁰² Martha Elena Munguía Zatarain, *Op. cit.*, p. 428.

romanzo sperimentale naturalista¹⁰³, il gioco intertestuale costruito da Cristina Rivera Garza fa in modo che il riferimento a *Santa* non sia solo di natura ridicolizzante, ma postuli una inversione ironica, una trans-contestualizzazione dell'opera precedente. La sfida consiste nel considerare che l'espedito letterario della parodia, abbia una chiara funzione ermeneutica, che racchiude profonde implicazioni tanto culturali quanto ideologiche¹⁰⁴.

Nel 1903 lo scrittore e diplomatico messicano Federico Gamboa pubblica a Barcellona *Santa*, romanzo che mantiene la sua fortuna fino ai giorni nostri¹⁰⁵. *Santa* narra le vicende di una giovane di origini contadine che vive in un villaggio vicino alla capitale: Chimalistac. Ingannata da un alfiere che la abbandona incinta, dopo un aborto spontaneo Santa è costretta a lasciare la casa paterna in quanto indegna. Disperata, si dirige a Città del Messico e qui comincia a esercitare la prostituzione. Diventa la regina della notte, desiderata e amata per la sua bellezza. Per un certo periodo convive con un torero (el Jarameño) e dopo con il ricco borghese Rubio. Tuttavia, l'uomo che ha più influenza nella vita di Santa è Hipólito, il pianista cieco del bordello, segretamente innamorato di lei. Santa muore dopo una disperata operazione chirurgica per l'asportazione di un cancro, finanziata dallo stesso Hipólito. La donna giunge alla morte dopo un lento processo di degradazione fisica. Negli ultimi giorni di vita, Santa vive una storia d'amore platonico con Hipólito che sembra svolgere una funzione di purificazione per la prostituta peccatrice. Si consideri che la figura della prostituta è un personaggio abituale nei romanzi europei e americani del XIX secolo¹⁰⁶. Di fatti, la nascita delle grandi capitali moderne e l'impovertimento della condizione dei contadini è causa di una grande ondata di migrazioni dalla campagna alla città che, nell'immaginario collettivo, si trasforma in un teatro del vizio e della dissoluzione morale. La figura della prostituta obbligata a esercitare la sua professione per necessità, a sua volta, diventa il simbolo per eccellenza di questo sistema che si cerca di denunciare.

¹⁰³ Blanca Rodríguez, "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 9.20, 2003, pp. 105-115.

¹⁰⁴ Linda Hutcheon, *A theory of parody*, op. cit.

¹⁰⁵ Basti considerare tutte le riedizioni, i cinque adattamenti cinematografici, la famosa canzone composta da Agustín Lara e il grande numero di opere teatrali.

¹⁰⁶ Si considerino, per esempio, la figura di Loulou nel romanzo *Música sentimental* (1884) dell'argentino Eugenio Cambaceres o *Juana Lucero* (1902) del cileno Augusto D'Halmar. Nel panorama europeo, invece, ricordiamo *La signora delle camellie* (1848) di Alexandre Dumas, *Marion de Lorme* di Victor Hugo (1831) o *Nanà* (1880) di Zola, che è oggi considerato il modello per eccellenza della prostituta del naturalismo. Per maggiori dettagli, confrontare Javier Ordiz, "Introducción", in Federico Gamboa, *Santa*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 11-54.

L'operazione che Cristina Rivera Garza fa lungo *Nadie me verá llorar* consiste nella progressiva decostruzione di tutta l'ideologia costruita nel romanzo di Gamboa. Tuttavia, è bene sottolineare che il romanzo non è una parodia della sola opera di Gamboa, quanto piuttosto di tutta una serie di convenzioni culturali di cui *Santa* costituisce una manifestazione¹⁰⁷. Sebbene il primo riferimento diretto al romanzo di Gamboa si trova solo nel quinto capitolo di *Nadie me verá llorar* (quando appare una citazione), nella prima parte del romanzo vi è già una prima allusione indiretta: il personaggio di Diamantina Vicario. Diamantina è una donna perturbante che, sebbene occupi un ruolo secondario, influenza in modo diverso la vita dei due personaggi principali, Matilda e Joaquín. Nel primo capitolo di *Nadie me verá llorar*, Diamantina viene descritta come il primo amore di Joaquín (“la primera mujer”, come egli la considera). Le sue caratteristiche però rivelano l'intento di parodiare il personaggio di Hipólito in *Santa*:

La primera mujer. Su nombre era Diamantina. Su figura también. Diamantina Vicario. Aun sin poder ver sus piernas tras la oscura falda de merino o sus brazos bajo las mangas largas de la blusa de seda, Joaquín imaginó que su piel tenía el fulgor del sol. Al tocar zarzuelas o piezas de Chopin al piano, el contacto de las yemas de sus dedos y las teclas de marfil desprendían ráfagas de electricidad en el aire. [...] Sus gafas de aro volado tras las cuales sus ojos color café estaban alerta. La manera en que arqueaba las cejas en un pasaje especialmente difícil de ejecutar¹⁰⁸.

In prima istanza, è qui possibile notare una delle tendenze caratteristiche della narrativa di Cristina Rivera Garza, ossia quella di invertire il sesso dei personaggi provenienti dai rapporti intertestuali: in *Nadie me verá llorar* Hipólito, nella sua figura di mentore di Santa, si trasforma in Diamantina Vicario. Lo stesso avviene in *La muerte me da*, in cui il personaggio di Grildrig (nome che gli abitanti di Brobdignag conferiscono al dottor Gulliver) diventa la “Mujer Increíblemente Pequeña”. In questo caso, il fatto che Diamantina porti gli occhiali, suoni il pianoforte, sia il mentore di Matilda e il primo amore di Joaquín trasforma parodicamente il personaggio di Hipólito, che nel romanzo di Federico Gamboa suona anch'egli il pianoforte, è cieco ed è il mentore di Santa. Questa rappresentazione rende precisamente il paradosso della parodia postulato dalle riflessioni di Linda Hutcheon. Come considerato nei paragrafi precedenti, lo studio sull'etimologia della parola greca *παρώδια*, permette alla studiosa di rivedere la concezione trans-storica

¹⁰⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, cit., p. 13.

¹⁰⁸ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 40.

attraverso cui si tende a leggere il fenomeno della parodia. Lo studio di Linda Hutcheon, circa il funzionamento incrociato tra il tropo dell'ironia e i generi della satira e della parodia¹⁰⁹, fornisce le categorizzazioni necessarie per captare il meccanismo sovversivo dell'uso della parodia in *Nadie me verá llorar*. Come già sottolineato, la funzione pragmatica dello scarto ironico, che si produce nella ripetizione di segni che provengono da opere precedenti, produce nel lettore un *ethos*. L'*ethos* parodico può acquisire, secondo Linda Hutcheon, valori diversi: a) un valore contestatario; b) un valore rispettoso (come nel caso della metanarrativa postmoderna); c) un valore neutro o ludico, in cui riscontriamo un grado zero di aggressività. Nel caso dell'opera di Cristina Rivera Garza, sia in *La cresta de Ilión* (rispetto all'opera di Amparo Dávila) sia in *La muerte me da* (rispetto all'opera di Alejandra Pizarnik), l'*ethos* della parodia ha un valore rispettoso. Diversamente, l'*ethos* della parodia in *Verde Shanghai* (rispetto a *La guerra no importa*¹¹⁰, opera della stessa autrice) assume un valore essenzialmente ludico. Al contrario, il caso di *Nadie me verá llorar* si rivela più complicato, perché in questo romanzo ritroviamo segmenti di narrazione in cui si incrociano sia il genere satirico, che il genere parodico.

Il personaggio di Diamantina svolge una funzione simile a quella del personaggio di Hipólito in *Santa*, ossia quella di mentore. La sua caratterizzazione assume un valore paradossale, in quanto il ricorso alla parodia indica che, da un lato, non si può prescindere dalla tradizione e dall'altro, che è necessario metterla in discussione e sovvertirla. L'immagine di Diamantina con gli occhiali che suona il pianoforte produce ciò che Hutcheon chiama "le petit sourire de reconnaissance"¹¹¹ del lettore che si rende conto del gioco parodico allo stesso tempo ludico e critico, causato dall'incrocio tra l'*ethos* marcato dell'ironia e quello non marcato della parodia. Diamantina Vicario è una donna fondamentale nella vita di Joaquín Buitrago, Matilda Burgos e anche Cástulo Rodríguez, il primo amore di Matilda. Donna audace e indipendente, si incarica di risvegliare ulteriormente in Matilda i sentimenti di ribellione che la ragazza ha sempre percepito come parte del suo essere:

¹⁰⁹ Oltre al testo *A theory of parody*, si confrontino i seguenti studi: "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155 (d'ora in avanti citato come "Ironie"; *Irony's edge: the theory and politics of irony*, London, Routledge, 1994.

¹¹⁰ Cristina Rivera Garza, *La guerra no importa*, México, Joaquín Mortíz, 1991.

¹¹¹ Linda Hutcheon, "Ironie", cit., p. 149.

– No tienes que hacer todo esto, lo sabes, ¿verdad? El cuarto que debes limpiar está detrás de tus ojos dentro de tu cabeza. Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista¹¹².

Il personaggio di Diamantina e dopo di Matilda mettono in rilievo l'eterna lotta del sesso femminile contro le imposizioni della società. Come suggerisce Sandra Lorenzano¹¹³, sebbene ci vorrà molto tempo perché le donne prendano possesso del proprio corpo e della propria libertà, nell'epoca in cui Federico Gamboa scrive *Santa*:

[...] la realidad que viven las mujeres lleva ya largo tiempo, mucho más allá de la dicotomía que tantos aún defienden: virgen (o madre) o prostituta. La historia de la literatura femenina puede ser vista, en gran medida, como una lucha permanente por romper esas imágenes¹¹⁴.

Come già sottolineato, il primo riferimento diretto al romanzo di Gamboa si riscontra solo nel quinto capitolo, che si analizza nel dettaglio. Nel capitolo quattro, il lettore ha appena affrontato uno dei punti di massima tensione drammatica del romanzo, ossia la decisiva ribellione di Matilda nei confronti di suo zio Marcos, dopo il massacro degli operai nello sciopero di Río Blanco a Veracruz:

El 7 de enero de 1907 llegaron las noticias de Río Blanco. Diamantina Vicario no regresó. La Gran Causa. Cadáveres en exhibición. Marcos Burgos aplaudió las medidas drásticas empleadas por el presidente Díaz para proteger el futuro, las buenas costumbres, la soberanía de la nación. Frente al espejo de su cuarto, Matilda cortó sus trenzas en dos. Luego, sin despedirse, abandonó la casa¹¹⁵.

Dopo un breve ritorno al presente della storia (21 marzo 1921, giorno in cui Matilda racconta la sua storia a Joaquín) si chiude il quarto capitolo. Il quinto capitolo, intitolato *La Diablesa*, si apre nel presente della storia, nel momento in cui Joaquín e Matilda si dirigono in treno da Mixcoac alla capitale. Nel secondo paragrafo del capitolo, l'istanza narrativa in terza persona introduce il riferimento diretto a Gamboa: "En 1903, el escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa publicó *Santa*, su novela más vendida"¹¹⁶. In questo capitolo, il procedimento dell'intertestualità si esplicita attraverso due espedienti

¹¹² Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 154.

¹¹³ Sandra Lorenzano, "Hay que inventarnos. Mujer y narrativa en el siglo XX", En Lamas, Marta (Ed.) *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 349-385.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 360.

¹¹⁵ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 156.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 160.

finzionali: 1) la tematizzazione del processo di lettura e interpretazione di *Santa* da parte dei personaggi femminili di *Nadie me verá llorar*; 2) la spettacolarizzazione parodica che segue il processo di interpretazione del romanzo di Gamboa. Di fatti, si vedrà come Matilda e la sua collega e amante Ligia mettono in scena la parodia di *Santa* per i clienti del bordello, capovolgendo completamente la struttura e la caratterizzazione dei personaggi. L'intenzione tanto polemica quanto parodico-ironica causa un'inversione e successivo superamento del significato degli argomenti di *Santa*. La tematizzazione del processo di lettura si mostra attraverso l'incrocio dei punti di vista dei personaggi femminili con l'istanza narrativa in terza persona, che qui corrisponde al narratore extradiegetico. Di seguito, si riportano le diverse letture di *Santa*, così come verbalizzate nel romanzo di Rivera Garza. La prima lettura, profondamente ironica, corrisponde al punto di vista del narratore extradiegetico che riprende, a sua volta, il punto di vista di Doña Elvira, la padrona del bordello in cui lavora Santa:

Basada en experiencias de su vida y utilizando los recursos del naturalismo literario, Gamboa describió con detalle la caída en la concupiscencia de una muchacha de Chimalistac, cuyo nombre por sí solo, a decir de doña Elvira, la dueña de la casa de citas, le aseguraría ganancias enormes¹¹⁷.

Di fatti, in *Santa* si può leggere:

-¿Con que tú eres la del campo? - preguntó.
Pepa, medio incorporándose sobre las almohadas, continuó [...]:
¿y cómo te llamas...? [...]
-Me llamo Santa - replicó ésta. [...]
-¡Mira que tiene gracia! ¡Santa...! ... Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo; es mucho nombre ése¹¹⁸.

Al primo intervento del narratore extradiegetico, ne segue un altro:

La novela pronto ganó fama de atrevida, y los hombres letrados de clase media pagaron con gusto por la historia para verse reflejados en sus páginas y lavar su corazón con un perdón tardío¹¹⁹.

Successivamente, viene presentata la lettura di Diamantina Vicario:

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Federico Gamboa, *Op. cit.*, p. 75.

¹¹⁹ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 160.

Diamantina Vicario, en cambio, pudo leerla gratis, gracias a los préstamos del dueño de la librería Saldívar y su única reacción fue la risa. La moralina de la historia y su lenguaje tremendista la obligaban a ponerse de pie y a vociferar, con las manos en alto, contra el autor.

– Este hombre es un idiota – decía a quien la quisiera escuchar en la salita Mesones, – ¡mira que poner a hablar en francés el fantasma de la estúpida de Santa en el prefacio!¹²⁰

Il frammento termina, poi, con il punto di vista di Matilda:

Cuando, años más tarde, Matilda Burgos tuvo la oportunidad de leer la novela no sólo le dio la razón a Diamantina, sino que también se indignó. Para entonces su nombre de guerra era ya el de «la Diablesa»¹²¹.

Questo primo espediente finzionale, ossia la tematizzazione del processo di lettura e interpretazione di *Santa*, svolge una funzione decostruttiva. Una critica polemica di una immagine di donna e di prostituta non condivisa dalle donne contemporanee al romanzo di Gamboa. Il concetto di decostruzione, che qui si utilizza, si riferisce alla teoria che Jacques Derrida elabora già a partire da *De la Grammatologie*. Attraverso il processo di decostruzione, infatti, il testo di Gamboa si traduce in una forma di demitizzazione. La decostruzione delle letture fatte dai personaggi femminili mette in discussione il contenuto e il significato di *Santa*. Ciò che risalta è che non è mai il narratore extradiegetico a sovvertire e decostruire *Santa*, ma i personaggi femminili di *Nadie me verá llorar* appaiono come contemporanei al romanzo sovvertito. Non è mai un'istanza dei nostri giorni a rovesciare l'ideologia che soggiace al romanzo di Gamboa, ma l'istanza delle sue stesse contemporanee, sottolineando così lo spirito critico delle donne del tempo, che non ritroviamo invece nel romanzo di Gamboa.

Dopo la sezione che vede la tematizzazione del processo di lettura, interviene di nuovo il narratore extradiegetico che, con un volo ellittico, narra la costruzione dell'immagine della prostituta negli ultimi decenni del XIX secolo. Sono i tempi in cui si comincia a lavorare per regolarizzare il lavoro di prostituta. Nel paragrafo si menziona che il dottor Manuel Alfaro propose a Città del Messico la regolamentazione del lavoro, cosciente dell'impossibilità di eradicare completamente questo male della società: “Así, las prostitutas se convirtieron en públicas si vivían en casa de citas; o aisladas, cuando

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

desarrollaban su trabajo en casas de cita”¹²². Le prostitute devono iscriversi in un registro ufficiale e, dopo una visita medica, ricevono un libretto con una fotografia identificativa. Allo stesso tempo, pagano una tassa allo Stato. Tuttavia, questi ordinamenti costituiscono un fallimento continuo a causa delle cosiddette “insometidas”¹²³, prostitute clandestine che esercitano il proprio lavoro senza pagare le imposte e senza una licenza ufficiale. La sezione si chiude con una riflessione ironica di Matilda rispetto alla figura della prostituta disegnata da Federico Gamboa: “A finales de 1907, cuando Matilda hizo de la prostitución su oficio, sólo las muy atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico”¹²⁴. In questo caso, notiamo come il bersaglio della critica decostruttiva sia rappresentato dall’insieme delle convenzioni ideologiche del XIX secolo, che *Nadie me verá llorar* si incarica di discutere, piuttosto che dal romanzo in sé. Considerando che l’oggetto di critica è extratestuale, la parodia funziona semplicemente come un dispositivo strutturale con la finalità correttiva propria della satira. L’incrocio fra l’*ethos* marcato della satira e l’*ethos* non marcato della parodia produce un caso di satira parodica¹²⁵. La risata nervosa e collerica di Diamantina e Matilda, infatti, vuole rimandare a una funzione correttiva del testo. In questo caso, il concetto dell’interdiscorsività di Cesare Segre¹²⁶, ci aiuta a chiarire meglio questo aspetto: mettere in discussione l’insieme degli oggetti extratestuali significa confrontarsi, in un movimento dialogico, con una pluralità di discorsi che in *Nadie me verá llorar* ritroviamo spesso giustapposti.

La sezione seguente del romanzo di Rivera Garza, procede nell’analessi e riprende la narrazione dal momento in cui Matilda fugge dalla casa di suo zio Marcos. Dopo l’allontanamento di Diamantina e la decisione di abbandonare anche Cástulo Rodríguez, Matilda trova lavoro in una fabbrica di sigarette. Una delle sue colleghe di lavoro, Esther Quintana, le affitta una branda in un angolo della sua stanza, nel complesso in cui vive. Grazie alla sua abilità medica, appresa mentre viveva in casa di suo zio, Matilda si trasforma nel medico di riferimento per tutti i vicini, tanto che si guadagna il soprannome “la doctorcita”¹²⁷. Emblematicamente, Matilda viene identificata come specie di *curandera* e percepita quasi come se fosse, appunto, una Santa. Anche in questo momento della

¹²² Ibid.p. 161.

¹²³ Ibid., p. 162.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Confrontare Linda Hutcheon, “Ironie”, op. cit., p. 148.

¹²⁶ Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, cit.

¹²⁷ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 167.

narrazione, non cessa il riferimento parodico-satirico al romanzo di Gamboa. L'intento è sempre quello di dimostrare in Matilda un'attitudine ribelle nei confronti della vita, mai sottomessa agli eventi. A Matilda, e a molte altre, non piace parlare della sua vita e ogni volta che ha necessità di farlo si serve della storia stereotipata di *Santa*:

La historia que Matilda decidió contar a sus compañeras de trabajo tuvo que ver con la deshonra de un amor furtivo. Mintiendo con destreza, relató su seducción a mano de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su abandono y la consabida expulsión de la casa paterna. Todas habían relatado la misma historia desde que Santa la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia. A los hombres que les pagaban por sus servicios se les ablandaba el corazón y la cartera¹²⁸.

Matilda perde il lavoro il giorno in cui è costretta ad accompagnare Esther all'ospedale, dove poi morirà. In questa condizione, sola, senza lavoro e con i figli di Esther a carico, Matilda “había tomado la única decisión posible”¹²⁹. All'inizio lavora per conto suo all'hotel San Andrés, prima di arrivare al bordello La Modernidad. Matilda si guadagna la sua buona reputazione di prostituta e l'unica cosa che non sopporta sono i clienti che vogliono fare conversazione. Il momento fondamentale di questo periodo della vita di Matilda è l'incontro con la sua amante Ligia. A causa di una collana di diamanti finti che porta sempre al collo, Matilda la chiama “la Diamantina”. L'incontro tra le due donne avviene “en la guerra”¹³⁰, quando Matilda deve salvare Ligia dalle accuse di uno studente, il quale sostiene che la prostituta si sia rifiutata di concedergli i favori per cui ha pagato. Ligia, dal canto suo, lamenta il fatto che quest'uomo “quiere que la mame, que me le monte y que me ponga a gatas por el mismo precio”¹³¹. Dopo un momento di confusione arrivano due agenti di polizia e Ligia comincia a far valere i suoi diritti di lavoratrice. Alla risata dei poliziotti Ligia reagisce con violenza. Nel momento in cui uno dei due agenti tira fuori la pistola puntandola contro la donna, Matilda si arma di una bottiglia, seguita dalle altre prostitute, e minaccia di colpire il poliziotto. I due si arrendono e lasciano il bordello, mentre Matilda raccoglie i complimenti di tutte le sue colleghe e si guadagna il soprannome di “la Diablesa”, in pura opposizione parodica rispetto al nome Santa. I giorni che seguono all'incontro con Ligia sono giorni molto felici per Matilda. In pura polemica nei confronti di quanto suggerisce il romanzo di Gamboa, le due donne percorrono la città

¹²⁸ Ibid., p. 170.

¹²⁹ Ibid., p. 171.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Ibid., p. 172.

in tutta libertà senza doversi preoccupare di nulla. In più, consumano la propria storia d'amore e leggono insieme *Santa*:

En la madrugada sola, sin clientes ya, las dos durmieron en la misma cama, las piernas enredadas como trenzas.

La «Gaditana» no tuvo la misma suerte. En la novela de Federico Gamboa, Santa solo fue capaz de comprender las insinuaciones nada sutiles de la Gaditana a través de las explicaciones que le dio, entre todos los hombres, un pianista ciego¹³².

Entonces, naturalmente, Santa reaccionó con asco. Cuando «la Diablesa» y «la Diamantina» leyeron el pasaje juntas, no solo no pudieron evitar las carcajadas, sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro¹³³.

In riferimento a questa citazione, bisogna precisare che la Gaditana nel romanzo di Gamboa è una collega di Santa che nutre per lei una passione lesbica. Nell'immaginario di Gamboa, Santa non comprende le insinuazioni della Gaditana finché non è Hipólito a renderla cosciente. A questo punto, infatti, interviene ancora la voce del narratore extradiegetico, che dà il colpo di grazia all'opera di Gamboa, integrando il punto di vista delle due donne: “¡Ay pobre embajador Gamboa, tan cosmopolita y tan falto de imaginación!”¹³⁴. Si può certamente concordare con Munguía Zatarain, quando sostiene che tutto il romanzo di Rivera Garza sembra essere stato scritto per arrivare al punto in cui le due prostitute leggono insieme *Santa*, facendo a pezzi “el paradigma de la imaginación masculina decimonónica”¹³⁵. Questa è, appunto, la tematizzazione della risata sdegnata che, secondo Linda Hutcheon, produce l'*ethos* peggiorativo della satira produce, causando la collera nei personaggi¹³⁶. La scena successiva, invece, quando Ligia e Matilda entrano in chiesa per rendere grazie a Dio, interpreta un caso di parodia satirica. In questo caso, infatti, il bersaglio della critica è di tipo intertestuale, poiché è rappresentato da una scena specifica del romanzo di Gamboa, in cui Santa viene cacciata in malo modo dalla chiesa in cui un giorno decide di entrare.

La tematizzazione del processo di lettura costituisce una costante della narrativa di Cristina Rivera Garza. Pertanto, vale la pena aprire una parentesi per analizzare, in modo approfondito, l'importanza di questa pratica e la sua precisa funzione, alla luce della filosofia postulata da Derrida. Si fa riferimento alle considerazioni di Paolo

¹³² Ibid., p. 173.

¹³³ Ibid., p. 174.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Martha Elena Munguía Zatarain, “Memoria y subversión”, cit., p. 428.

¹³⁶ Si veda Linda Hutcheon, “Ironie”, cit., p. 149.

D'Alessandro¹³⁷, il quale sottolinea come la pratica della decostruzione rilevi non solo l'importanza della scrittura nella filosofia di Derrida, ma anche della lettura. Secondo D'Alessandro, infatti, tutta la metodologia di Derrida si fonda su una vera e propria “*etica della lettura*”¹³⁸. La contestazione della tradizione può essere considerata una lettura decostruttiva, attraverso la quale il lettore, ri-contestualizzando gli elementi del testo, è in grado di produrre, ossia scrivere, un altro testo. Chi pratica la decostruzione, lavora dall'interno di un sistema con il chiaro fine di minarlo. Così, l'idea che nulla esiste al di fuori del testo significa che un testo non dipende mai da un mondo oggettivo esterno, del quale può offrire solo un'imitazione. Il testo non è autoreferenziale, ma costituisce il luogo della rappresentazione, come messa in scena, dei segni della scrittura¹³⁹. Il testo diventa una “cornice” che acquista significato solo quando si produce l'evento della lettura. La pratica della decostruzione diventa, così, la possibilità di una interpretazione creativa che mostra l'infinita potenzialità di *différence* dei segni e dei codici di un testo. La posizione di Derrida non è del tutto differente rispetto a quella di Julia Kristeva, la quale sostiene che, nelle sue strutture, la scrittura legge un'altra scrittura e se stessa e si costituisce in una genesi distruttiva¹⁴⁰. Il processo di lettura di *Santa*, pertanto, mira ad aprire il testo a una proliferazione di significati. La lettura non presuppone una rinuncia alla tradizione, quanto la sua messa in discussione. Essa suppone una ri-contestualizzazione critica, ma anche creativa e produttiva, ossia, in qualche modo, performativa. Perché il processo di decostruzione raggiunga il risultato propositivo di sovvertimento del significato, è necessario che il soggetto interpretante non si limiti alla contraddizione satirica, ma che agisca in modo produttivo e creativo. È necessario che metta in scena un'interpretazione del testo che deve acquisire lo statuto di nuova scrittura. Il processo performativo di ri-contestualizzazione si chiarisce attraverso il secondo espediente finzionale citato in precedenza: la messa in scena dello spettacolo parodico di *Santa* realizzato da Matilda e Ligia. Quando Ligia decide di parodiare Santa, si incarica di “trasformar a la provinciana estúpida en una dama con alas de dragón”¹⁴¹, mentre Matilda si trasforma in un “hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de «el

¹³⁷ Paolo D'Alessandro, “Oltre Derrida. Per un'etica della lettura”. In Paolo D'Alessandro e Andrea Potestio (Ed.), *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2008, pp. 13-34.

¹³⁸ Ibid., p. 16.

¹³⁹ Ibid., p. 19.

¹⁴⁰ Julia Kristeva, *Séméiotiké, Op. cit.*, p. 131.

¹⁴¹ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 178.

Menso»¹⁴². In questo preciso momento, il processo di sovvertimento è totale e completo. Il nuovo testo prodotto dalle due donne sovverte completamente la caratterizzazione del personaggio maschile e femminile creato da Federico Gamboa. In questo caso, la parodia ha come bersagli l'intertesto e l'extratesto allo stesso momento.

Come già accennato, il processo di ri-contestualizzazione e produzione di un nuovo testo da parte delle due prostitute, si può definire un procedimento performativo, ma nell'accezione che Judith Butler¹⁴³ dà a questo termine: il processo di ri-tematizzazione non è solo un procedimento intellettuale, ma è emblematicamente, "un corpo in processo". Il corpo (in questo caso il corpo della donna) è drammatico nel senso che non è un mero fatto, ma una continua e incessante materializzazione di possibilità. Butler, infatti, asserisce che "the body is a historical situation [...] and is a manner of doing, dramatizing, and reproducing a historical situation"¹⁴⁴. In *Nadie me verá llorar*, il concetto di performatività si concretizza per mezzo di due caratterizzazioni: da un lato, c'è il *gendered body* che è un atto performativo in quanto rituale sociale – tanto individuale quanto comunitario – drammatico e ripetitivo¹⁴⁵, che funziona come messa in scena parodica. Questo dimostrano due immagini rappresentative del romanzo: a) la figura di Porfiria, il padrone del bordello La Modernidad, che è solito vestire abiti da donna; b) la fama di androgina che Matilda si guadagna sovvertendo il suo *gender*, mentre interpreta il personaggio maschile nella parodia di *Santa*. Dall'altro lato, il concetto di performatività funziona come metafora del processo di scrittura, in senso metafinzionale. La relazione tra il corpo del nuovo testo e il cadavere dell'intertesto non rappresenta, appunto, un mero evento, ma apre a un'infinità di interpretazioni. In questo senso, nella narrativa di Cristina Rivera Garza, ogni atto di scrittura è sempre, prima di tutto, una pluralità di atti di lettura. Utilizzando le parole di Barthes, attraverso l'espedito dell'intertestualità, nella sua funzione di sovvertimento parodico, il lettore beneficia del piacere della frattura e della perdita, ma allo stesso tempo si carica della responsabilità, anche violenta, di scegliere la sua via interpretativa¹⁴⁶.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Si veda Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40.4, 1988, pp. 519-531 (Da ora in avanti citato come "Performative Acts").

¹⁴⁴ Judith Butler, "Performative Acts", cit., p. 521.

¹⁴⁵ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

¹⁴⁶ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1973.

Cristina Rivera Garza, probabilmente, raccoglie la sfida che già la scrittura di Borges aveva lanciato. Secondo Margo Glantz, infatti:

[...] la intertextualidad borgiana abre el camino a la lectura plural, a la reescritura de lo leído. En Borges converge el autor universal y desaparece el escritor que el individualismo romántico nos ofrece como estereotipo¹⁴⁷.

Avvicinandosi sempre di più a ciò che chiama “scrittura comunitaria”¹⁴⁸, Cristina Rivera Garza trionfa nella sua sfida. La pratica della scrittura comunitaria forse dimostra come, nell’era della tecnologia, l’autore non è più morto, ma si è costituito come un soggetto plurale. Gli espedienti narrativi che Cristina Rivera Garza utilizza in *Nadie me verá llorar*, contribuiscono in modo decisivo a portare a compimento un’operazione di sovvertimento che sia in grado di produrre questa infinita proliferazione di significati. Ciò che l’autrice propone al suo lettore non è una serie di risposte consolatorie, ma un metodo per porre delle domande e mettere in discussione la realtà. In quanto lettrice e produttrice di nuovi testi, a partire tuttavia dalla tradizione, Matilda è un soggetto che agisce. È un soggetto che opera paradossalmente “contro il canto” e “vicino al canto”, così come fa la parodia. A questo riguardo, in una intervista con Emily Hind, Cristina Rivera Garza dichiara:

[...] no me interesa el discurso de la victimización femenina porque muchas veces, en su afán por identificar y reivindicar las demandas de las mujeres, se pierde de vista la agencia que muchas de estas muy diversas mujeres han ejercido a lo largo y ancho de la historia con armas muy dúctiles y culturalmente específicas. [...] Simplemente no creo en una literatura de tesis, en una literatura panfletaria que pretende dar respuestas en lugar de plantear preguntas, de preferencia imposibles¹⁴⁹.

Sebbene Matilda viene nuovamente abbandonata da Ligia – che va via dal bordello con il suo principe azzurro –, e sa di trovarsi sempre nel “campo de los vencidos”, la sua azione distruttiva e ri-costruttiva delle convenzioni culturali che abita non le permetterà mai di soccombere. Al contrario delle mille lacrime che Santa versa lungo l’opera di Gamboa, fino alla fine del romanzo di Rivera Garza a Matilda *nadie la verá llorar*.

¹⁴⁷ Glantz, Margo, “Borges: ficción e intertextualidad”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/borges---ficcin-e-intertextualidad-0/>, 2006.

¹⁴⁸ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit.

¹⁴⁹ L’intervista è citata in Natalia Álvarez, “La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad”, In José Carlos González Boixo (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 90.

1.2.2 La cresta de Ilión e l'opera di Amparo Dávila

Come rilevato nel precedente paragrafo, la relazione che unisce il romanzo *La cresta de Ilión* all'opera della scrittrice messicana Amparo Dávila è, essenzialmente, di tipo parodico-celebrativo. In questo romanzo è prevalente una forma di micro-testualità che si esplicita attraverso i dispositivi della citazione e dell'allusione letteraria e dalla presenza delle epigrafi. I riferimenti all'opera di Amparo Dávila sono molto più occultati nel testo, rispetto a quanto accade in *Nadie me verá llorar*, tanto che è necessaria una conoscenza approfondita dei racconti della *cuentista* messicana. Tra il romanzo di Rivera Garza e alcuni racconti di Dávila vi è un rapporto di profonda interconnessione, tale per cui senza l'uno non sarebbe possibile comprendere e svelare l'altro. Tanto più che la trama romanzesca rende ancora più complicata la decifrazione di *La cresta de Ilión*.

Il romanzo narra le vicissitudini di un uomo che, in una notte di tormenta, si ritrova a dover aprire la porta a due donne che si stabiliscono nella sua casa, occupandone quasi minacciosamente gli spazi: la prima dice di chiamarsi Amparo Dávila e di essere alla ricerca di un manoscritto perduto; l'altra viene sempre denominata "la Traicionada" ed è una ex fidanzata del protagonista. Il protagonista si identifica, invece, come un medico dell'ospedale per malati mentali terminali "La Granja del Buen Descanso". L'*incipit* del romanzo si configura come un chiaro rimaneggiamento delle *gothic novels*, un genere letterario nel quale si inseriscono, peraltro, anche i racconti di Amparo Dávila¹⁵⁰:

Ahora, transcurrido ya tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula.
¿Cómo es posible que alguien como yo dejara entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta?¹⁵¹

A differenza dei complicati incroci di istanze narrative e punti di vista osservati nel precedente romanzo, in *La cresta de Ilión* la narrazione si svolge sempre in prima persona. La voce narrante corrisponde a quella del narratore omodiegetico (il protagonista del romanzo) e intradiegetico. Le due donne, percepite dal protagonista come una presenza minacciosa, si insediano letteralmente nella casa dell'uomo, senza che egli possa far nulla per mandarle via. In più, con immenso orrore del protagonista, le due donne comunicano in

¹⁵⁰ Severino Salazar, "Tres encuentros con Amparo Dávila", *Fuentes Humanísticas*, 27, 2003, pp.113-117.

¹⁵¹ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 13.

una lingua che egli non comprende. Una lingua fatta di suoni strani in cui ricorre la sillaba “glu”, che ricorda lo scorrere dell’acqua. Seguendo il modello di una *detective story*, tutto il romanzo si sviluppa attorno all’intento del protagonista di svelare la vera identità di Amparo Dávila, insieme ai motivi che l’hanno portata a perdere il suo manoscritto e a dover richiedere il suo aiuto per ritrovarlo. Amparo Dávila confida al protagonista che ha bisogno di avere accesso all’archivio della “Granja del Buen Descanso”, perché l’ultima persona ad avere avuto i suoi manoscritti, prima che essi sparissero, è un paziente internato molti anni prima in quell’ospedale: Juan Escutia. A mano a mano che procede nelle sue indagini, il protagonista scopre che nella cartella clinica di Juan Escutia esiste davvero il manoscritto di Amparo Dávila. Il malato, invece, è morto lanciandosi dalla finestra della sua stanza, precipitando sulla scogliera. Il protagonista s’impadronisce del manoscritto e lo legge, senza farne parola con Amparo Dávila, poiché sospetta della sua vera identità. Di fatti, un giorno, durante una gita in *jeep* in cui accompagna a una festa le due segretarie che lo hanno fatto entrare nell’archivio, scopre che una Amparo Dávila esiste davvero. La donna è un’anziana signora che vive nella città del Sud (il protagonista vive in una casa vicino alla Granja del Buen Descanso, alla frontiera tra la Città del Sud e la Città del Nord). Andando a farle visita, il protagonista scopre che la giovane donna che si è insediata in casa sua è una “Emisaria” che insieme ad altre donne si dedica alla ricerca delle opere perdute di Amparo Dávila. A questo punto, si produce uno sdoppiamento di identità e le Amparo Dávila diventano due: l’anziana è “la Verdadera” mentre la giovane è “la Falsa”. Questa vicenda fa da contrappunto a un’altra ricerca. Il protagonista, infatti, mentre indaga sulla vera identità della donna che si è insediata in casa sua, deve interrogarsi anche sulla sua stessa identità di genere¹⁵², costantemente minacciata da un “segreto” che sia le ospiti della sua casa, sia l’anziana Amparo Dávila, dicono di conoscere. Esse continuano a ripetere al protagonista che egli è in realtà una donna. La verità è svelata solo nell’ultima pagina del romanzo, quando il protagonista rivela al lettore

¹⁵² Ai fini di questo studio non interessa discutere in modo dettagliato le implicazioni di genere che riguardano *La cresta de Ilión* e che ne fanno un esempio di romanzo femminista di tipo *transgender*. Di questo aspetto, peraltro peculiare, del romanzo di Rivera Garza, si occupano i seguenti studi: María Concepción Cavazos, *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza* (Tesis doctoral), Austin, University of Texa, 2011; Oswaldo Estrada, “Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza”, in Id. [ed.], *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 179-201, 2010; Gabriela Mercado, “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La Cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 022, pp. 45-75, 2007; Maryse Renaud, “*La cresta de Ilión* o la refundación del lenguaje más allá de los «candados de la costumbre»”, *Escritural/Écritures d’Amérique latine*, n° 5, 2012; Ana Lucía Trevisan, “*La Cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza: la palabra femenina en la frontera”, *Revista Litteris*, n. 5, 2010, <http://www.revistaliteris.com.br/>;

che tutte le vicende narrate sono il frutto delle sue fantasie. Il medico della “Granja del Buen Descanso” è, in realtà, una paziente dell’ospedale affetta da psicosi:

Sonré al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron de saberlo para poder dar con mi secreto¹⁵³.

Nel romanzo, è possibile riscontrare una serie di indizi che contribuiscono a evidenziare le contraddizioni ricorrenti. In primo luogo, il protagonista, così come lo si percepisce all’inizio del romanzo, ripete svariate volte i verbi “ingannare” e “mentire”, nel riferirsi direttamente al lettore:

Pero me engañaría, y trataría de engañarlos a ustedes, no cabe duda, si sólo menciono la tormenta tensa, cansina, larguísima, que acompañó su aparición. [...] Si me detengo ahora, todavía estaría mintiendo¹⁵⁴.

Muy seguido cuento cosas asumiendo que el interlocutor conoce algo que, con el tiempo, me doy cuenta de que desconoce por completo¹⁵⁵.

E avanti così, fino ad autodefinirsi un traditore:

Si me decido a llamarla la Traicionada no es por afán de mofa ni por indiferencia. Lo hago porque éste es un apelativo que ella misma ha utilizado para hacer referencia a su relación conmigo. Yo soy, por supuesto, el Traidor¹⁵⁶.

In secondo luogo, c’è un motivo ricorrente che appare sempre nel momento in cui il/la protagonista si sposta dall’immaginazione alla realtà: la vista di uno stormo di pellicani, che sembrano attraversare il cielo all’improvviso, come se apparissero da una finestra piuttosto che da un punto indefinito in uno spazio aperto:

Tan pronto como no me quedó duda alguna de ese hecho, vi el paso de una parvada de pelicanos a través del ventanal. Su vuelo me llenó de dudas. ¿Adónde irían a esas horas bajo la tormenta? ¿Por qué volaban juntos? ¿De qué huían?¹⁵⁷

La parvada de pelicanos sobrevoló nuestras cabezas justo cuando el Director y yo soltamos la primera carcajada al unísono. El eco se confundió con el ruido de las

¹⁵³ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 173.

¹⁵⁴ Ibid., p. 14.

¹⁵⁵ Ibid., p. 21.

¹⁵⁶ Ibid., p. 22.

¹⁵⁷ Ibid., p. 19.

olas y con el susurro atroz del viento. [...] Luego, de manera abrupta, las aves se desvanecieron en algún lugar ignoto del cielo¹⁵⁸.

Caminé durante horas, tal vez días enteros, no tengo la menor idea. Cuando divisé a lo lejos la ostentosa fortificación del hospital respiré aliviado. Una parvada de pelícanos se desplazó encima de mi cabeza, hacia un lugar del cielo que presentí sólo como imaginario¹⁵⁹.

In terzo luogo, la descrizione che il/la protagonista fa del suo studio medico, lo rassomiglia piuttosto alla stanza di un ospedale in cui i pazienti vengono curati: “Cuando finalmente abría la puerta del cuarto húmedo, frío y sin ventana alguna, al que pomposamente llamaba mi consultorio, mi odio era tal que sólo pensaba en recetar veneno a los pacientes”¹⁶⁰. In quarto luogo, la scelta dell’istanza narrativa in prima persona, come unico punto di vista della narrazione, è funzionale a rendere effettivo lo svelamento finale.

Cristina Rivera Garza ha dichiarato di aver voluto costruire *La cresta de Ilión* come un dialogo intertestuale con le opere di Amparo Dávila, manifestando così il forte debito contratto con l’opera della scrittrice messicana. A un’attenta analisi, infatti, si notano diversi punti in comune tra le due scrittrici, sebbene di tipo prevalentemente tematico. Per questo motivo, si ritiene opportuno dedicare il prossimo paragrafo all’affascinante figura di Amparo Dávila, il cui grande talento ha imposto alla critica letteraria una tarda ma decisa rivalutazione delle sue opere.

1.2.2.1 La figura di Amparo Dávila nel panorama letterario messicano

Secondo quanto sostiene Paula Kitzia Bravo Alatríste:

A la cuentista Dávila hace falta revalorarla, porque su obra no pertenece a un sólo tiempo, a un modo fantástico, a un auge mexicano, sino como uno de los pilares más sólidos de las letras mexicanas de los últimos cincuenta años¹⁶¹.

¹⁵⁸ Ibid., p. 122

¹⁵⁹ Ibid., p. 155

¹⁶⁰ Ibid., p. 28.

¹⁶¹ Paula Kitzia Bravo Alatríste, “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 30, 2008, pp.144.

Amparo Dávila appartiene a quel gruppo di scrittrici che irrompe sulla scena letteraria messicana nella prima metà del XX secolo, in concomitanza con i primi sviluppi dei movimenti femministi che si affermeranno nella seconda metà del XX secolo. In questo contesto le donne si trasformano in vere e proprie produttrici di cultura nella società civile. La discussione s'incentra particolarmente sul delicato tema dell'uguaglianza e della differenza di genere, allo stesso tempo¹⁶². Il Messico, in particolare, vede il sorgere di una grande quantità di opere di pugno femminile altamente significative. Già nei primi decenni del secolo si comincia ad avvertire la necessità di scavare nei temi sociali, per affrontare questioni delicate, come la libertà della persona nei confronti di una società patriarcale fortemente *machista*. Tra le maggiori esponenti di questa prima corrente di scrittrici ricordiamo Antonieta Rivas Mercado, Nellie Campobello, Josefina Vicens, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo e Luisa Josefina Hernández, oltre ad Amparo Dávila¹⁶³. Negli anni '50 e '60, invece, si affermano i lavori di Elena Garro, Rosario Castellanos ed Elena Poniatowska, le quali si possono considerare anticipatrici di quello che verrà chiamato il *boom* delle scrittrici messicane contemporanee. Negli anni '70 e '80 si affermano gli apporti delle scrittrici María Luisa Puga, Carmen Boullosa, Ángeles Mastretta, Beatriz Espejo e Julieta Campos.

Figura perturbante e quasi mitica della letteratura messicana, Amparo Dávila nasce nel 1928 a Pinos, un piccolo paese nello stato di Zacatecas. Nasce, infatti, in un anno duro per il Messico, che si trova a dover affrontare la violenza della Guerra Cristera¹⁶⁴ e le conseguenze dell'omicidio di Álvaro Obregón. Tuttavia, come suggerisce Guillermo León Gutiérrez¹⁶⁵, questo è un anno anche molto fortunato per la letteratura messicana, giacché dà i natali a personalità fondamentali come Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Jorgue Ibarguengoitia e Carlos Valdés, insieme a molti altri.

¹⁶² Per informazioni più dettagliate sui movimenti femministi ispano-americani e messicani in specie del XX secolo si veda María Luisa Tarrés, "Discurso y acción política feminista (1970-2000)", in Marta Lamas (Ed). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 113-148.

¹⁶³ Per maggiori dettagli, si veda María Concepción Cavazos, *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza* (Tesi di dottorato), Austin, University of Texas, 2011; Natalia Álvarez, "La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad", in José Carlos González Boixo [ed.], *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 89-122.

¹⁶⁴ La Guerra Cristera è una ribellione armata dei settori ultracattolici, contro l'anticlericalismo della Costituzione del 1917, nata all'indomani della Rivoluzione del 1910. Si veda il classico studio di Jean Meyer, *La Cristiada*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1994.

¹⁶⁵ Guillermo León Gutiérrez, "Las historias ocultas de Amparo Dávila", *Casa del tiempo*, Vol. IV, N. 15, 2009, p. 84.

La vita e l'opera letteraria di Amparo Dávila si sviluppano a stretto contatto con alcuni luoghi che esercitano un ruolo fondamentale nella sua produzione artistica: Pinos, Zacatecas, San Luís Potosí e Città del Messico. Questi corrispondono, quasi in sequenza, al periodo dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'età adulta dell'autrice. In più, la vita tra la periferia e la capitale segna anche uno spartiacque nella sua produzione letteraria: in periferia si dedica principalmente alla poesia, mentre nella capitale si dedica al racconto, prevalentemente di genere fantastico¹⁶⁶. In particolare, si è discusso molto, anche sulla base delle dichiarazioni della stessa scrittrice¹⁶⁷, dell'influenza fondante che le esperienze della sua infanzia a Pinos hanno sui temi ricorrenti sia nelle poesie, che nei racconti: l'amore, l'assenza, la solitudine, il terrore, la follia, la morte. Fra tutti i luoghi fondamentali di cui l'autrice ha memoria, ricordiamo l'immagine del Panteon San Francisco che vede da bambina attraverso la sua finestra:

No había cementerios en algunas rancherías cercanas a Pinos (Zacatecas) y a Pinos iban a enterrar a los muertos. Yo los veía pasar, tendría cuatro años, desde la ventana de la biblioteca de mi padre veía pasar la muerte en caravana. Pasaban a veces en una carreta o sobre el lomo de una mula¹⁶⁸.

Non si può certo evitare di pensare a quanto questa descrizione di Pinos, possa costituire quasi un eco della Comala rulfiana.

Prima del suo arrivo nella capitale, che raggiunge nel 1954 all'età di 26 anni, la sua formazione è sostanzialmente autodidatta. A Città del Messico, tuttavia, ha la possibilità di incontrare figure di grande rilievo tra cui Alfonso Reyes, che si rende subito conto del suo talento. Nel 1959 la *cuentista* pubblica la sua prima raccolta di racconti, *Tiempo destrozado*, cui fanno seguito *Música concreta* (1961) e *Arboles petrificados* (1977)¹⁶⁹. Dopo la pubblicazione di quest'ultima raccolta, la scrittrice scompare del tutto dalla scena letteraria, cosa che contribuisce a creare attorno a lei quell'alone di mistero che si ritrova tematizzato in *La cresta de Ilión*. Si tornerà a sentir parlare della scrittrice solo trent'anni dopo, nel 2008, con la pubblicazione dell'ultima raccolta di racconti: *Con los ojos*

¹⁶⁶ Georgina García Gutiérrez Vélez, "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura, de amor y de muerte*." In Elena Urrutia (Ed.), *Nueve Escritoras Mexicanas*, México, El colegio de México, 2006, p. 133.

¹⁶⁷ Amparo Dávila, "Amparo Dávila" in *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 128-134.

¹⁶⁸ Octavio Avendaño Trujillo, "Entrevista con Amparo Dávila", *El Universal*, 16 de febrero de 2008, <http://octavioat.blogspot.it/2008/02/entrevista-con-amparo-dvila.html>.

¹⁶⁹ Per questo lavoro si è fatto riferimento all'intera raccolta di racconti pubblicata dal Fondo de Cultura Económica: Amparo Dávila, *Cuentos Reunidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

*abiertos*¹⁷⁰. Dalla lettura dei suoi racconti appaiono subito chiari i riferimenti letterari ai quali la sua scrittura si rifà, tra cui figurano soprattutto Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, ma anche Franz Kafka. La sua costante ricerca della perfezione formale del racconto ha fatto in modo che oggi si consideri una maestra del racconto in Messico. Lei stessa dichiara:

El cuento es difícil. A todos los escritores les ha seducido. Cortázar decía que: “Si de todos los cuentos que he escrito uno o dos son cuentos redondos, me doy por satisfecho”. Lograr un cuento es bastante complicado¹⁷¹.

Si è soliti inserire le sue opere narrative nella corrente del fantastico, come rimaneggiamento delle *gothic novels* inglesi. Tuttavia, l'autrice ha sempre preferito considerare la sua come una narrativa “realista”, nel senso che ogni evento perturbante e terribile, che nei suoi racconti irrompe nella quotidianità dei protagonisti, non fa che mostrare un'altra faccia di un'unica realtà¹⁷². Di fatto, il suo modo di trattare il genere fantastico non è per nulla dissimile al “sentimento del fantastico” di cui ha sempre parlato Julio Cortázar¹⁷³ e che oggi rientra nella corrente meglio conosciuta come neofantastico¹⁷⁴. Amparo Dávila afferma:

Siempre he sentido que tránsito en una línea intermedia entre fantasía y realidad. Para mí, ni la una ni la otra son absolutas: en la realidad hay tanto de fantasía, como en la fantasía hay de realidad. Siempre he querido ir y venir de un lado a otro como complementando a cada uno; en el ámbito que llamamos realidad, cualquier cosa es capaz de desatar el mecanismo que desencadena la fantasía, y con la fantasía sucede lo mismo¹⁷⁵.

¹⁷⁰ In occasione della pubblicazione di quest'ultima raccolta di racconti il Fondo de Cultura Económica pubblica l'antologia già citata nella nota precedente.

¹⁷¹ Octavio Avendaño Trujillo, *Op. cit.*

¹⁷² Riteniamo che le considerazioni della scrittrice si possano inserire in un discorso teorico molto più ampio sul fantastico e neofantastico. Di questo discuteremo più avanti.

¹⁷³ Si veda Omar Prego, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

¹⁷⁴ Il termine *neofantastico* è stato coniato negli anni '90 da Jaime Alazraki, per riferirsi a quella narrativa fantastica che a partire dalle proposte di Kafka o di Cortázar non è più possibile descrivere con le connotazioni del fantastico della prima ora. Come sostiene Alazraki, se il fantastico del XIX secolo è un fantastico fabbricato attraverso il ricorso a fantasmi o a scenari che si contrappongono alla realtà, il neofantastico porta alla luce una dimensione perturbante che è essa stessa parte della realtà, solo un po' più nascosta. Si veda Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, in David Roas [ed.], *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 267-282.

¹⁷⁵ Citato in Paula Kitzia Bravo Alatríste, *op. cit.*, p. 144.

L'intento non è quello di evadere dalla realtà, ma di rinforzarla, attraverso la mostra della sua parte più oscura e intangibile. Tutti i racconti di Amparo Dávila sono pervasi da una sorta di clima d'assedio che i protagonisti patiscono e che il lettore non è in grado di decifrare del tutto. Non è mai chiaro, infatti, se i fantasmi che invadono la quotidianità delle situazioni ricreate dalla scrittrice zacatecana provengano dall'esterno o dall'interiorità stessa dei protagonisti, i quali non possono combattere contro qualcosa che non comprendono, così come non possono lottare contro la solitudine che questa realtà altrà genera:

Locos, fantasmas, suicidas y asesinos deambulan por las páginas de Amparo Dávila, destacando de su primer libro el elemento insólito caracterizado por una presencia extraña que desarticula la normalidad de los protagonistas, obligándolos al suicidio, a la ofuscación o al asesinato¹⁷⁶.

Proprio in *El patio cuadrado*, uno dei racconti più considerati da Cristina Rivera Garza e che apre *La cresta de Ilión*, possiamo leggere la sintesi della poetica di Amparo Dávila e del suo rapporto con la componente perturbante della realtà: “[...] no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia afuera; la evasión es un camino hacia ninguna parte”¹⁷⁷.

1.2.2.2 Micro-intertestualità interna: citazione e allusione letteraria

Gabriela Mercado¹⁷⁸ ha prodotto uno studio puntuale sulle diverse relazioni transtestuali che *La cresta de Ilión* intrattiene con l'opera di Amparo Dávila. L'analisi di Mercado si sviluppa sulla base della teoria di Gérard Genette, individuando nel romanzo di Rivera Garza tre tipi di rapporti transtestuali: l'ipertestualità, l'intertestualità e la paratestualità. Il primo rapporto transtestuale evidente nel romanzo di Rivera Garza è la

¹⁷⁶ José Luis Martínez Suárez, “La narrativa de Amparo Dávila” in *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, UAT-BUAP, 1999, p. 73.

¹⁷⁷ Amparo Dávila, “El patio cuadrado”, in *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 177.

¹⁷⁸ Gabriela Mercado, “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 022, México, 2007, pp. 45-75.

paratestualità. *La cresta de Ilión* si apre con due paratesti in posizione di epigrafe. Il primo paratesto proviene dal *Panopticon*, opera sperimentale di Steve McCaffery¹⁷⁹:

*The textual intention presupposes readers who know the language conspiracy in operation. The mark is not in-itself but in-relation-to-other-marks. The mark seeks the seeker of the system behind the events. The mark inscribes the I which is the her in the it which meaning moves through.*¹⁸⁰

In *Soglie* Genette stabilisce che una delle funzioni dell'epigrafe è quella di fungere da commento al testo, del quale può precisare o sottolineare direttamente o indirettamente il significato¹⁸¹. La sua funzione di frontiera, essa appare all'inizio enigmatica e si chiarisce a mano a mano che il lettore procede con la lettura. In effetti, questa prima citazione svolge una funzione ermeneutica fondamentale per il lettore, poiché stabilisce due riferimenti: un riferimento di tipo tematico e un riferimento di tipo metanarrativo. Per quel che riguarda il riferimento di tipo tematico, il *Panopticon* è il carcere ideale progettato nel 1791 dall'architetto Jeremy Bentham. Questa particolare struttura è concepita a forma di semicerchio, in modo tale che tutte le celle possano essere controllate a vista da un unico uomo nello stesso momento. La forza evocativa di questa immagine la fa diventare metafora di un potere invisibile, tanto che in *Sorvegliare e punire* Michel Foucault la considera come il modello del potere contemporaneo¹⁸². La traccia tematica lasciata dall'epigrafe collega il lettore alla dimensione della clinica/prigione nella quale il/la protagonista del romanzo racconta il suo viaggio allucinato. Nella sua funzione metanarrativa, invece, l'epigrafe scelta dall'autrice discute proprio il ruolo del lettore, che deve essere cosciente del fatto che un testo non si costituisce mai da solo, ma sempre in relazione con altri testi. A questo punto, la domanda che il lettore si pone è quale sia l'altro testo a cui si fa espressamente riferimento. La risposta è presto data nella pagina successiva, in cui compare una citazione che proviene dal racconto *El patio cuadrado* di Amparo Dávila:

Invitación primera:

– *Pero ¿qué hacen los libros dentro de la piscina? – le pregunté sorprendida –
¿No se mojan?*

¹⁷⁹ Steve McCaffery, *Panopticon*, Vancouver, Blewointmentpress, 1984.

¹⁸⁰ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 9.

¹⁸¹ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 154.

¹⁸² Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1977.

- *Nada les pasa, el agua es su elemento y ahí estarán bastante tiempo hasta que alguien los merezca o se atreva a rescatarlos.*
- *¿Y por qué no me saca uno?*
- *¿Y por qué no va usted por él? – dijo mirándome de una manera tan burlona que me fue imposible soportar.*
- *¿Por qué no? – contesté al tiempo que me zambullía en la piscina.*

Amparo Dávila¹⁸³

L'autrice sta invitando esplicitamente il lettore a leggere il romanzo in relazione all'opera di Amparo Dávila. Tuttavia, l'invito non è rivolto solo per sollecitare il lettore dal punto di vista del piacere del testo, ossia del piacere che consiste nella decodificazione del riferimento intertestuale, ma implica una riflessione di tipo chiaramente ermeneutico. Il lettore deve in prima istanza scoprire chi è Amparo Dávila e, successivamente, interrogarsi sulla funzione della sua relazione con la storia che si appresta a leggere. Questa è, d'altronde, la funzione generale del paratesto, secondo la proposta teoria di Genette. In *Soglie*, il critico francese assicura che, nell'economia del testo, il paratesto svolge una funzione di "soglia", di limite. Costituisce una zona vacillante tra l'interno (il testo stesso) e l'esterno (il discorso attorno al testo) che dirige l'atteggiamento del lettore rispetto al romanzo¹⁸⁴. Secondo Emily Hind, la relazione che si stabilisce tra l'epigrafe tratta dal *Panopticon* di McCaffery e il successivo paratesto tratto da *Árboles petrificados*, fa in modo che Amparo Dávila sia non soltanto l'oggetto della ricerca (anche della propria ricerca identitaria considerando che Amparo Dávila cerca Amparo Dávila) ma che la scrittrice è anche il sistema attraverso cui si porta avanti la ricerca¹⁸⁵. Amparo Dávila è allo stesso tempo personaggio e linguaggio del romanzo. Una volta che il rapporto tra l'epigrafe e il paratesto proveniente dal racconto di Amparo Dávila indirizza l'atteggiamento del lettore, nel corpo del testo il rapporto tra il romanzo di Rivera Garza e l'opera di Amparo Dávila è continuo e diffuso. Esso si rende concreto sulla base della ripresa, e relativa decontestualizzazione, di alcune immagini dei racconti di Amparo Dávila. Il dispositivo che Rivera Garza utilizza non è più quello della citazione, ma quello dell'allusione letteraria, attraverso cui il testo di Amparo Dávila si "consuma", secondo la terminologia proposta da Hind, in quello di *La cresta de Ilión*. Quello che qui interessa analizzare è il modo in cui queste immagini, una volta decontestualizzate, vengano poi ri-contestualizzate in *La cresta de Ilión*. A continuazione si propone una tabella ispirata da

¹⁸³ Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 11.

¹⁸⁴ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 [1987], p. 4.

¹⁸⁵ Emily Hind, *Op. cit.*, p. 41.

quella appositamente costruita da Gabriela Mercado, nella quale si evidenzia il modo in cui i racconti di Amparo Dávila vengono inseriti all'interno del romanzo di Rivera Garza¹⁸⁶. Mercado chiama questi tipi di rapporti ipertestualità, utilizzando chiaramente il modello di Genette. Sulla base del modello elaborato in precedenza, i rapporti evidenziati fanno capo all'allusione letteraria come dispositivo micro-intertestuale. Nella seguente tabella, in grassetto vengono proposte alcune integrazioni rispetto alla formulazione di Mercado¹⁸⁷:

Imágenes	Cuentos de A. Dávila	<i>La cresta de Ilión</i>
1. La "Granja del Buen Descanso"	<p>“– Es el Pabellón del Descanso – [...]</p> <p>– ¿El Pabellón del Descanso? Y ¿qué es eso?</p> <p>–Es adonde traen a los que se mueren.”</p> <p>(“El pabellón del descanso”, <i>Árboles petrificados</i>, p. 232)</p>	<p>“Se trata en realidad, he de confesarlo, de un establecimiento para enfermos terminales. Los desahuciados. Los deshechos” (p. 30)</p> <p>“Ahí estaba mi salvación. Ése era el pabellón de mi descanso.” (p. 155)</p>
2. La dualidad de una persona	<p>“La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja.”</p> <p>(“Tiempo destrozado”, <i>Muerte en el bosque</i>, p. 69)</p> <p>“Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia. Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado”</p> <p>(“Final de una lucha”, <i>Muerte en el bosque</i>, p. 45)</p>	<p>“Mis dudas, ambivalentes y menudas, pronto se transformaron en puro y entero terror cuando vi por primera vez una de las fotografías de la verdadera escritora. [...] Se trataba de la misma persona.”</p> <p>(p. 77)</p>
3. La vida como árbol	“Sintió entonces nostalgia de los	“No llegué aquí por azar [...] Te

¹⁸⁶ Gabriela Mercado, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

	<p>árboles, deseo de ser árbol [...] vivir en el bosque, enraizado, siempre en el mismo sitio [...] el viento mecería suavemente sus ramas y los pájaros se hospedarían en su follaje... ¡vida tranquila y leve la de los árboles, llenos de pájaros y de cantos...!”</p> <p>(“Muerte en el bosque”, <i>Muerte en el bosque</i>, p. 54)</p> <p>“... y él allí, clavando en la tierra, enmudecido para siempre, lleno de pájaros y de... [...] el hombre se estremeció [...] De pronto se dio vuelta y comenzó a bajar la escalera apresuradamente.” (<i>Ibid.</i>, p. 55)</p>	<p>conozco de antes [...] Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas – dijo.” (p.19)</p> <p>“Y en ese momento [...] dentro de mi cerebro surgieron algunas imágenes de mi vida como árbol [...] en mi recuerdo, la inmovilidad de mi condición me llenaba de pesar y, a la vez, de júbilo. [...] Y hubo pájaros a mi alrededor y otros remedos de algo vivo, tibio, sonoro” (p. 87)</p> <p>“Recordé mi vida como árbol y la posibilidad de quedarme tieso, paralítico para siempre, sólo me hizo correr más aprisa, sin dirección” (p. 94)</p> <p>“El vértigo que me dominó fue real. Y reales mis miedos, mis ansias de regresarme al bosque donde todos no éramos sino árboles immaculados. Quise tener raíces. Quise retroceder.” (p. 152)</p>
<p>4. Griselda o la mujer con las cuencas de los ojos vacías</p>	<p>“La mujer dejó de llorar y alzó la cara. Martha contempló entonces su rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises”</p> <p>(“Griselda”, <i>Árboles petrificados</i>, p. 203)</p>	<p>“Me chistó al pasar y me volví hacia ella cuando se quitaba las gafas: entonces pude ver la cuenca vacía de sus ojos [...] Y entonces los vi. Ahí estaban, en el fondo [...] Un enjambre de ojos azules, perfectos, me miraban fijamente, elípticamente, desde debajo del agua” (p. 94)</p>
<p>5. Las manzanas y el brocado de Damasco de la Verdadera</p>	<p>“–Yo quiero una manzana, papá. –Las manzanas son un enigma, niña. (“Tiempo destrozado”, <i>Muerte en el bosque</i>, p. 66)</p>	<p>“– ¿Sabía usted que las manzanas son un enigma? – me preguntaba mientras me señalaba un lugar específico en el sillón de la sala cuyo tapiz rojizo, brocado de Damasco con toda certeza, no había notado en mi visita anterior.” (p. 148)</p>

6. Moisés y Gaspar	<p>“Sólo me dejó encomendados su entierro y la tutela de Moisés y Gaspar. [...] Su vista me hacía daño. Parecían recriminarme por su situación.” (“Moisés y Gaspar”, <i>Muerte en el bosque</i>, p. 81-82)</p>	<p>“Moisés y Gaspar guardaron silencio en el trayecto de casa y, después de estacionar la camioneta que nos asignara el Director General, tuvieron la precaución de caminar siempre uno o dos pasos detrás de mí. Desde entonces, y muy a mi pesar, los dos se convirtieron en mis sombras personales. Así como sus miradas suspicaces sobre mis hombros.” (p. 165)</p>
--------------------	---	--

Oltre alle immagini proposte nella tabella, Mercado indica altre immagini, meno evidenti, che mettono in relazione *La cresta de Ilión* con i racconti di Amparo Dávila. Una di queste è lo sguardo espansivo della Emisaria, che ricorda molto lo sguardo di Jana, nel racconto *La quinta de las celosías* contenuto nella raccolta *Tiempo destrozado* di Amparo Dávila. In *La cresta de Ilión* si può leggere:

Recuerdo sobre todo sus ojos. Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes, tan vastos que, como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor. [...] Y ésa fue, quiero creer, la segunda razón por la que la dejé entrar en mi casa: el poder expansivo de la mirada¹⁸⁸.

Mentre, nel racconto di Amparo Dávila: “Lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada; él sintió que se había asomado al vacío”¹⁸⁹. Altri motivi frequenti sono quelli concernenti gli ambienti marini: immagini come quella del mare, dell’oceano, della pioggia, della spiaggia, della sabbia, ricorrono costantemente in *La cresta de Ilión*. Anche il linguaggio che le donne utilizzano per comunicare, caratterizzato dalla ricorrenza della sillaba “glu”, ricorda lo scorrere dell’acqua. Un altro motivo fondamentale, proveniente dal racconto “El patio cuadrado”¹⁹⁰, è quello della *retrocesione*. Il motivo si ripete lungo tutto il romanzo. Nel capitolo centrale, che si ritiene essere il più importante di *La cresta de Ilión*, il/la protagonista asserisce:

¹⁸⁸ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 14.

¹⁸⁹ Gabriela Mercado, *Op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁰ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, cit., pp. 175-181.

Algo sucede en el mundo cuando uno retrocede. Ese lento trance durante el cual el sujeto se aleja del objeto y se aproxima, de espaldas, hacia el lugar que no puede ver, siempre tiene consecuencias. No se trata, como creí por años enteros, de borrar el mundo y ni siquiera de apartarse de él. Se trata, apenas comenzaba a darme cuenta, de un salto o, mejor, de un guiño que parte de la fascinación visible y visual, sólo para adentrarse en la fascinación de lo visual pero invisible¹⁹¹.

Nel racconto di Amparo Dávila, invece, la protagonista vive quattro situazioni assurde connesse al motivo della retrocessione. Le vicende vissute dalla ragazza sembrano essere degli incubi ma, in puro stile daviliano, si presentano anche come fortemente realistici, tanto da portare il soggetto alla morte reale. Il motivo del *retrocedere* appare come una sorta di soglia e rappresenta sempre il passaggio tra una situazione e l'altra. Nella prima situazione, la protagonista del racconto si trova in una piazza insieme a un uomo che improvvisamente si lancia nel vuoto, oltre il confine dell'orizzonte. Retrocedendo, la ragazza finisce per ritrovarsi questa volta in un armadio ricolmo di vestiti, che nascondono un'amica morta. Così di seguito fino ad arrivare alla situazione finale in cui è la stessa protagonista a sperimentare la sua possibile morte. La ragazza si trova in una biblioteca e chiede al bibliotecario un libro che non le può essere concesso, perché si trova dentro a una piscina. Se la ragazza lo vuole deve tuffarsi e prenderlo. Nel momento in cui si lancia in essa per recuperarlo, il fondo della piscina comincia ad allontanarsi sempre di più. Quando la ragazza decide di desistere e ritorna in superficie, si rende conto che questa è occlusa da una lastra dura: "algo como una tapa, como la tapa de un enorme sarcófago"¹⁹². La citazione che apre il romanzo di Rivera Garza fa parte proprio di questa scena finale.

Come è possibile notare, la forza dei racconti di Dávila consiste nel costante sentimento di angoscia che l'autrice costruisce attraverso la sua prosa pulita ed essenziale, che porta il lettore a non poter mai sapere del tutto se ciò che sta sperando insieme ai protagonisti è un incubo o è l'incubo della stessa realtà. Lo stesso significato di soglia è mantenuto anche in *La cresta de Ilión*, con la differenza che il "retrocedere", in questo caso, sposta il/la protagonista dall'immaginazione di natura psicotica al confronto con la realtà. Il motivo del retrocedere, infatti, appare sempre quando la protagonista si confronta con una realtà che non vuole accettare (anche a proposito del processo di riconoscimento del proprio *gender*). L'altro rapporto transtestuale individuato da Gabriela Mercado, e che nel nostro modello è un'espedito puntuale che appartiene alla categoria della micro-intertestualità è l'intertestualità, ossia la vera e propria pratica della citazione testuale,

¹⁹¹ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 111.

¹⁹² Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, cit., p. 181.

secondo la teorizzazione di Genette. Emblematicamente, le citazioni dirette dai racconti di Amparo Dávila sono riunite tutte negli ultimi capitoli del romanzo, quando la protagonista comincia a rientrare in un contatto più diretto con la realtà e quando il suo processo di *transgender* si avvia verso la risoluzione finale. Lentamente, la protagonista ci svela come le sue fantasie siano state costruite, di volta in volta, partendo dalla lettura del manoscritto di Amparo Dávila, prima che esso sparisse con il suicidio di Juan Escutia. Le citazioni sono confinate graficamente e provengono da tre racconti di Amparo Dávila. La prima citazione proviene da *El patio cuadrado*¹⁹³:

Y oí la frase. Y su eco. Se va a matar
[...]
– *¿Qué haces aquí? – le pregunté.*
Ella avanzó un paso, o nada, pero yo sentí que se encaminaba hacia mí, mientras sus manos apartaban las gafas que le velaban.
– *Estoy muerta – dijo –, ¿no te has dado cuenta de que estoy muerta, de que hace mucho tiempo que estoy muerta?*
Escuché la conversación como desde detrás de una puerta entornada.¹⁹⁴

La voce che cita i testi di Amparo Dávila arriva alle orecchie della protagonista come se si trattasse di un eco, di una voce recondita e inqualificabile, chiaro indizio del fatto che ha letto i manoscritti di Amparo Dávila in un tempo lontano e che da spazi reconditi della sua mente irrompono nella sua quotidianità. Dopo due capitoli, infatti, la protagonista si risveglia improvvisamente nel letto dell'ospedale e qui elenca ventinove cose che si possono fare in quello stato di immobilità:

No hay mucho que hacer en una cama de un hospital. Es posible:
[...]
22. Escuchar voces que no existen, voces que todo lo destrozan a su alrededor:
– *Se va a matar – le dije.*
– *Se va a matar – le dije de nuevo, porque el hombre permanecía quieto sin retroceder un paso, como si estuviera resuelto a lanzarse*¹⁹⁵.

La seconda citazione proviene da *Tiempo destrozado*¹⁹⁶:

Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin

¹⁹³ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, cit., p. 175-176.

¹⁹⁴ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 151.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁹⁶ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, cit., p. 65.

apoyo, sordamente cayendo. Despeñándose de una cima muy alta. Un recuerdo, una visión, en rostro, el rostro del silencio y del agua...

– ¿Has tocado las palabras ya? – me preguntó a su vez.

Afuera la tormenta caía sobre la realidad. Glu. Glu. Glu. Gotas de agua sobre agua. Glu.

–No – dije, con toda sinceridad.

Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible¹⁹⁷.

Dal vortice costruito attraverso la ripetizione delle parole “*agua*, tormenta, Glu, Glu, Glu, gotas, agua, agua, Glu”, si può notare in che modo la protagonista abbia potuto inventare il linguaggio marino che parlano la giovane Amparo Dávila e la “Traicionada”. La protagonista del racconto ha letto in un tempo lontano il manoscritto con i racconti di Amparo Dávila. Grazie a questa lettura, la donna può ri-creare e ri-utilizzare le immagini originali, creando la propria storia. Una storia alternativa, che sia in grado forse di darle un po’ di gioia mentre finisce i suoi giorni nella cella di un ospedale psichiatrico per malati terminali. Anche in questo caso, è evidente come Rivera Garza propone la tematizzazione del processo di lettura in quanto atto performativo, di cui si è discusso al momento di analizzare *Nadie me verá llorar*. Nel romanzo storico, infatti, la ricostituzionalizzazione della figura della prostituta Santa, protagonista del romanzo di Federico Gamboa, e la relativa sovversione della sua caratterizzazione originale avviene attraverso la reiterata *performance* di Matilda e Ligia. In *La cresta de Ilión* la protagonista legge un’opera che appartiene a un’altra individualità, la interpreta, la decostruisce e la fa propria creando un linguaggio nuovo; creando, appunto, l’individualità della propria voce attraverso la voce dell’altro. Questo processo di creazione, tuttavia, non è un processo indolore. Esso è il frutto del terrore e, nello stesso tempo, del piacere provocato dal doppio movimento di appropriazione e disappropriazione della voce altrui. Questo tipo di doppio approccio è esplicitato dalla stessa/stesso protagonista sempre nel capitolo in cui elenca le cose che si possono fare nel letto di un ospedale:

12. Acordarse de que el placer de leer letras guardadas en un documento viejísimo sólo es comparable al terror de leer letras guardadas en documentos viejísimos.

13. Verse avanzar por el túnel que lleva a la puerta detrás de la cual se encuentran los documentos donde se guardan las letras que provocan placer (por identificarlas) y terror (por nunca saber lo que quieren decir)¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 153.

La terza e ultima citazione, proviene dal racconto *Árboles petrificados*¹⁹⁹:

Mientras desaparecía una vez más, la observé, retrocediendo al mismo tiempo.
Volví a retroceder. Y entonces la escuché:

*Somos dos náufragos en la misma playa, con tanta
prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad
para mirarse... hemos robado manzanas y nos
persiguen... sé que estamos huyendo de este
momento o de las palabras directas, de una emoción...
momentos tan honda y confusamente vividos dentro
de nosotros mismos... no sé decir las cosas que
siento. Tal vez algún día las escriba frente a otra venta-
na... los únicos sobrevivientes del invierno...
conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes llu-
viosas en que el tedio pesa enormemente... ni un alma
transita por ninguna parte...²⁰⁰*

Quest'ultima citazione svela al lettore come la protagonista di *La cresta de Ilión* ricostruisca il contesto surreale che ha imbastito nella sua mente, intrecciandolo alla sua condizione reale: la casa sulla spiaggia, la finestra da cui si vede l'oceano, la confusione del suo stato psicotico, l'incredibile solitudine nelle continue giornate piovose. Lo stravolgimento spaziale attraverso cui le parole provenienti dal racconto di Amparo Dávila vengono riposizionate sulla pagina di *La cresta de Ilión*, ribadiscono ancora una volta che il testo è anche un luogo fisico, estremamente cangiante, che produce realtà. D'accordo con quanto sostiene Linda Hutcheon²⁰¹, fermarsi a un'analisi puramente formale dei rapporti di micro-intertestualità evidenziati nel presente paragrafo risulta riduttivo, poiché essa non tiene in considerazione anche il ruolo del lettore e, implicitamente, quello dello stesso autore. La relazione che si stabilisce, infatti, tra le due entità che partecipano nella comunicazione letteraria è estremamente importante nella ricerca estetica di Rivera Garza, considerando che anche in questo caso il procedimento di lettura è tematizzato all'interno del romanzo. Oltre a evidenziare quelli che sono i rapporti fra i testi in gioco, appare fondamentale comprendere anche quale sia la funzione pragmatica degli espedienti micro-intertestuali utilizzati in *La cresta de Ilión*. Nel paragrafo che segue si procede a

¹⁹⁸ Ibid., p. 159.

¹⁹⁹ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, cit., pp. 243-246.

²⁰⁰ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 171.

²⁰¹ Linda Hutcheon, *A theory of parody*, cit., p. 21.

un'ulteriore analisi che predilige questa volta la figura del lettore nel ruolo di decodificatore di un messaggio codificato.

1.2.2.3 Il valore differenziale della ripetizione e la verbalizzazione del rapporto tra *encoder* e *decoder*

Secondo quanto rileva Vita Fortunati a proposito dei diversi approcci teorici che si sono sviluppati riguardo alla strategia dell'intertestualità:

Nella fase strutturalista, l'intertestualità veniva studiata come categoria formale di interazione tra testi; in seguito, nella fase poststrutturalista [...] si è passati a una fase pragmatica in cui questa categoria si definisce come una modalità di percezione, un atto di decodificazione di testi alla luce di altri testi. Nella fase della decostruzione, l'intertestualità si lega al problema dell'allusione e della citazione nella scrittura come gioco testuale della differenza e della ripetizione²⁰².

Le pratiche intertestuali possono certamente essere lette sotto il punto di vista pragmatico (tenendo in considerazione, quindi, il rapporto ermeneutico tra il testo citante e il testo citato, insieme all'effetto esercitato sul lettore), sia sotto il punto di vista decostruttivo, ossia del gioco testuale tra la ripetizione e la differenza.

Il ruolo dell'interpretante è qui sempre fondamentale, nonostante la posizione dell'autore stesso ne diriga la lettura, come un "controlling agent"²⁰³. Come si è già sottolineato, la differenza sostanziale tra l'allusione letteraria e la citazione risiede nel fatto che la prima manca dei dispositivi atti a isolarla testualmente, così come manca della necessità di rispettare la letteralità del testo di partenza²⁰⁴. Il loro carattere comune, invece, si può certamente identificare nella ripetizione, sia essa puntuale, parziale, esplicita o implicita. Per quanto riguarda *La cresta de Ilión*, la funzione svolta da questi espedienti micro-intertestuali è triplice: a) funzione ornamentale, ossia di arricchimento della storia; b) funzione celebrativa, con l'intento di riabilitare la figura di Amparo Dávila nel panorama letterario messicano; c) funzione parodica, che opera sul personaggio di Amparo

²⁰² Vita Fortunati, *Op. cit.*, p. 87.

²⁰³ Linda Hutcheon, *A theory of parody*, cit., p. 88.

²⁰⁴ Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, cit., p. 27.

Dávila costituendosi come una sorta di ansia dell'influenza, come simbolo del doppio movimento di appropriazione e disappropriazione della voce altrui.

Come sostenuto nei paragrafi precedenti, Angelo Jacomuzzi²⁰⁵ ritiene che tanto la citazione quanto l'allusione letteraria siano procedimenti di ripetizione transfrastica. Il critico italiano individua in modo pertinente il problema del rapporto che si stabilisce tra la nozione di *citazione* e quella di *ripetizione* nel caso della letteratura. In particolare, egli ritiene che “non si cita [...] per ripetere, ma si ripete per citare, per chiamare per nome”²⁰⁶. La citazione letteraria utilizza la strategia della ripetizione per chiamare in causa il già detto, per chiamarlo per nome, per entrare in rapporto con esso. A differenza della ripetizione, che tende a rappresentare il ritorno dell'identico, la citazione letteraria, chiamando in causa ed entrando in rapporto, stabilisce prima di tutto l'alterità del testo ripetuto. Come tale, essa presuppone un “intervento di interpretazione”, ossia il riconoscimento del testo citato come condizione d'interpretabilità e come criterio d'interpretazione²⁰⁷. Questa è la funzione e il significato dell'epigrafe proveniente dal *Panopticon* di McCaffery, che apre *La cresta de Ilión*. Guardando i procedimenti intertestuali della citazione e dell'allusione letteraria in una dimensione più ampia, Jacomuzzi sostiene che essi non hanno solo la funzione di riprodurre, ma anche di rinviare. Nel riconoscimento del lettore, essi si identificano come il simbolo del carattere “secondario”²⁰⁸ del linguaggio letterario. Quando la ripetizione si associa alla citazione letteraria, dunque, essa evidenzia la grande potenzialità del “ri-uso critico e consapevole dei materiali linguistici”²⁰⁹. La formulazione di Jacomuzzi si avvicina certamente alla distinzione che Rivera Garza fa a proposito delle strategie di *appropriazione* e *disappropriazione* di un testo altro. Nel romanzo di Rivera Garza vi è, infatti, un secondo movimento che implica uno scarto differenziale tra i testi considerati e che passa dalla mera appropriazione alla disappropriazione del già detto. Esso è costituito dal consumo testuale²¹⁰ dei testi di Amparo Dávila. In *La cresta de Ilión* e dalla funzione parodico/celebrativa che ne deriva. Questa funzione, in un primo momento, si sviluppa su due livelli: da un lato si concentra sulle opere di Amparo Dávila, quindi sulla materialità

²⁰⁵ Angelo Jacomuzzi, “La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni”. In Aa. Vv. *L'arte dell'interpretare. Studi Critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 3-15.

²⁰⁶ Ibid., p. 6.

²⁰⁷ Ibid., p. 4.

²⁰⁸ Jacomuzzi elabora il suo punto di vista a partire dalle teorie di Lotman riguardo alla semiotica della cultura (Si veda Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972).

²⁰⁹ Ibid., p. 14.

²¹⁰ Si veda Emily Hind, *Op. cit.*, p. 36.

del testo; dall'altro si concentra sulla figura della scrittrice, quindi su qualcosa che sta anche al di fuori del testo. Per ciò che concerne la funzione celebrativa dei procedimenti micro-intertestuali, essa è rappresentata dalla tematizzazione della vicenda della scomparsa di Amparo Dávila dalla scena letteraria:

Amparo me dejaba iniciar el día a solas [...] pero se aparecía con una libreta y un lápiz justo cuando yo terminaba de leer el periódico. Entonces [...] se inclinaba sobre su cuaderno y empezaba a escribir.

– ¿De qué se trata? – le pregunté [...]

– De mi desaparición – dijo en voz baja pero firme, y luego se volvió para mirar el reflejo del sol sobre el manto marino²¹¹.

[...]

– Yo era una gran escritora – me confesó sin que yo se lo preguntara²¹².

[...]

Revisé periódicos de épocas anteriores tratando de hallar información sobre sus libros y su vida y, aunque no encontré mucho, leí con gusto algunas reseñas sobre sus colecciones de cuentos y otras más sobre su poesía²¹³.

[...]

Se hablaba de la maldad, de lo fantástico, de lo ineludible²¹⁴.

La Amparo Dávila che si presenta nella casa del/della protagonista del romanzo di Rivera Garza è una scrittrice che scrive del proprio processo di scomparsa. Nel romanzo, questa vicenda reale della vita della vera Amparo Dávila si trasforma nella paradossale infinita ricerca che la Amparo Dávila personaggio fa di se stessa, ma anche del suo manoscritto, quindi delle sue opere, della materialità del testo. La funzione parodica, invece, interviene nel momento in cui Rivera Garza, con un giro ironico, descrive questo processo di “desaparición” come una malattia contagiosa e incurabile:

La desaparición es una condición contagiosa. Todo el mundo lo sabe. Antes se creía que era algo externo, algo impuesto por un agente mucho más poderoso sobre la inocente víctima, a menudo de maneras brutales. Poco a poco, con los avances de la ciencia y de la informática, se ha llegado a saber que para ser un desaparecido se requiere, ante todo, tener contacto previo con uno de ellos. Los mecanismos posteriores del mal varían mucho [...] pero el elemento común a todos ellos es y sigue siendo el contagio infeccioso. La contaminación física²¹⁵.

²¹¹ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 25-26.

²¹² *Ibid.*, p. 28.

²¹³ *Ibid.*, p. 76.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

L'ironia lavora all'interno del discorso parodico come una strategia, la quale permette al lettore di interpretare e valutare il testo²¹⁶. L'*ethos* causato dall'incrocio tra parodia e ironia è chiaramente di tipo celebrativo, poiché non si riscontra nessun grado di aggressività. In un secondo momento, la dimensione testuale delle opere di Amparo Davila e la dimensione esterna al testo, che si riferisce alle scomparsa della scrittrice dalla scena letteraria, si fondono. Le due Amparo Davila che appaiono in *La cresta de Ilión* hanno le stesse caratteristiche dei personaggi della scrittrice (come, per esempio, lo sguardo espansivo). Amparo Dávila, nella sua doppia identità, assume le caratteristiche dei suoi stessi personaggi. Essa si è trasformata dunque in altro da sé e allo stesso tempo in se stessa in un testo differente. Lo sdoppiamento di identità, speculare a quello del/della protagonista del romanzo, fa in modo che le due Amparo Davila costituiscano l'una la maschera dell'altra. Esse ripetono e rappresentano allo stesso tempo. L'Amparo Davila che ritroviamo in *La cresta de Ilión* performa se stessa e il suo testo, come un'attrice. Come sostiene Gilles Deleuze²¹⁷, l'attore sulla scena ha bisogno di ripetere, di re-citare, poiché ha bisogno di "mettere in atto" la potenzialità infinita del sapere che gli rimane nascosto. Ripete fino al momento dell'agnizione, "in cui la ripetizione e la rappresentazione si mescolano, si affrontano, senza tuttavia confondere i loro due livelli, riflettendosi l'uno nell'altro, nutrendosi l'uno dell'altro"²¹⁸. In definitiva, la ripetizione comprende la differenza. Da questo doppio movimento deriva il senso di terrore che la protagonista percepisce nei confronti delle due Amparo Dávila, in una sorta di *anxiety of influence*²¹⁹. Tuttavia, attraverso la strategia dell'ironia, il lettore percepisce che questa angoscia, generata dall'impossibilità di capire e interpretare il linguaggio della Poesia-madre, è essa stessa parodia. Il testo, infatti, ne è liberato dalla paradossale consapevolezza che ogni letteratura non è mai libera, che la propria voce proviene sempre dalla voce dell'altro²²⁰. Così come Amparo Davila performa se stessa e la materialità del suo testo, il/la protagonista di *La cresta de Ilión* interpreta e ricrea l'influenza della Poesia-madre, attraverso un approccio parodico che costituisce una forza centrifuga e centripeta allo stesso tempo²²¹. Da un lato, infatti, omogeneizza le influenze dell'intertesto, dall'altro le de-normativizza. Si rende

²¹⁶ Linda Hutcheon, *Theory of parody*, cit., p. 31.

²¹⁷ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, R. Cortina, 1997.

²¹⁸ Ibid., p. 26.

²¹⁹ Harold Bloom, *Op. cit.*

²²⁰ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Routledge 2003 [1984], p. 67.

²²¹ Linda Hutcheon, *The theory of parody*, cit., p. 76.

evidente, così, il paradosso della parodia postulata da Hutcheon, la quale è normativa nella sua identificazione con l'Altro, ma è contestataria nella sua necessità di distinguersi da esso²²². Questo è il senso ultimo del linguaggio inventato che la protagonista del romanzo arriva a comprendere solo nel momento dell'agnizione finale, nel momento del riconoscimento del proprio *gender*. Solo quando si scopre Altra de sé e se stessa allo stesso tempo:

Podía pronunciar sin dificultad alguna los sustantivos y adjetivos que había utilizado para describirlo: la ceja arqueada, los ojos inmensos, los pómulos altos²²³. Ninguno de esos vocablos, sin embargo, me remitía a una imagen específica de mi Amparo Dávila.
*Mi*²²⁴.

L'enfasi che l'autrice pone sull'aggettivo possessivo indica proprio questa doppia funzione del rapporto intertestuale, centrifugo e centripeto, che risolve, pur senza sintetizzarla, l'angoscia dell'influenza patita dalla protagonista. Nell'ultima pagina del romanzo, infatti, proprio quando termina il processo di agnizione della sua identità di genere, la protagonista asserisce: "No pude recordar su rostro [di Amparo Dávila] después"²²⁵. In questo caso, l'*ethos* celebrativo della parodia rappresenta il punto d'incontro tra l'intenzione dell'*encoder* (il soggetto produttore della parodia) e il processo di *decoding* dell'interpretante. Come teorizzato da Wolfgang Iser²²⁶, quando ci si concentra sulla questione degli effetti del testo, si ha a che fare con una dimensione pragmatica dei segni che presuppongono sempre una sorta di manipolazione da parte dell'*encoder*. Questo è ancora più vero quando ci riferiamo alla parodia. Attraverso la tematizzazione del processo performativo di lettura, *La cresta de Ilión* non fa che verbalizzare la cooperazione tra *encoder* e *decoder*. Nel romanzo successivo, *La muerte me da*, questo tipo di interazione viene discusso attraverso un uso esplicito della metanarrativa.

²²² Linda Hutcheon, *A theory of parody*, op. cit.

²²³ Sono alcuni dei sintagmi che Amparo Dávila utilizza nei suoi racconti.

²²⁴ Cristina Rivera Garza, *La cresta*, cit., p. 166.

²²⁵ Ibid., p. 173.

²²⁶ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1978.

1.2.3 La muerte me da: *intertestualità e metanarrativa*

La muerte me da è un romanzo che appartiene al genere *noir*²²⁷. Esso narra le vicissitudini di una detective che tenta di risolvere (insieme al suo assistente Valerio, a una testimone e a una giornalista di cronaca nera) un caso di omicidi seriali perpetrati ai danni di quattro uomini trovati castrati per strada. La firma dell'assassino o dell'assassina è costituita da una serie di versi provenienti dalle opere della poetessa argentina Alejandra Pizarnik, lasciati accanto ai cadaveri smembrati. Ciò che fa del romanzo un'opera *sui generis* è il fatto che l'autrice trascende completamente le regole del genere. Una densa rete di relazioni intertestuali tanto con l'opera di Alejandra Pizarnik che con *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift offusca la trama seriale, spostando continuamente il lettore dalla realtà alla dimensione fantastica. Il romanzo è pieno di situazioni quasi surreali, come mostra la presenza del personaggio di Grildirg (uno dei nomi con i quali viene definito il dottor Gulliver nell'opera di Swift). Le trasgressioni che *La muerte me da* ci offre fanno in modo che il romanzo possa appartenere, in generale, alla categoria della *antidetective fiction*, chiamata anche *policial metafísico*. Si tratta di una tendenza narrativa sorta a partire dagli anni '90, grazie all'apporto dell'universo letterario costruito da Jorge Luis Borges. Essa racchiude una serie di testi in cui l'indagine non arriva mai alla risoluzione finale, frustrando la necessità di ristabilire l'ordine borghese, prerogativa del poliziesco classico. In queste narrative emerge spesso la figura del detective frustrato che non può, e forse non vuole, scoprire la verità. A questo riguardo, è emblematica una delle prime affermazioni di Valerio, l'assistente della detective, nei confronti del lavoro della stessa:

A la Detective, eso lo pensó un par de semanas después de colaborar con ella, le gustaba perder. [...] La Detective no se había caracterizado por solucionar sus casos ni con rapidez, ni sin ella²²⁸.

Le nozioni d'unità del soggetto e di verità sono totalmente minate e indebolite, al fine di provocare nel lettore una costante sensazione di smarrimento e sconcerto²²⁹. Siamo di

²²⁷ La questione teorica circa la determinazione generica a cui appartiene il romanzo *La muerte me da* viene affrontata nel capitolo 3, espressamente dedicato allo sviluppo del romanzo poliziesco messicano. In questo capitolo, vengono date solo alcune informazioni generali, poiché interessa piuttosto isolare il funzionamento dei dispositivi di micro-intertestualità interna.

²²⁸ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 214.

fronte a un vero e proprio cambio di paradigma, per cui come già sostenuto da Jorge Luis Borges “la solución del misterio, siempre es inferior al misterio”²³⁰. Nel saggio *The Doomed Detective*, Stefano Tani²³¹ individua tre varianti della *antidetective novel*: a) la variante innovativa, che si basa sulla parodizzazione del modello poliziesco classico; b) la variante decostruttiva che mette l’accento sul caos e sulla realtà ominosa che ci circonda; c) la variante metafinzionale, in cui l’indagine poliziesca costituisce una metafora della riflessione sul processo stesso di scrittura e di interpretazione del testo. Quest’ultimo è anche il caso di *La muerte me da*²³². L’intento di risolvere il caso degli uomini castrati, infatti, indica metaforicamente il tentativo di risolvere l’enigma del vincolo tra poesia e romanzo, così come tematizzano gli intertesti provenienti dalle opere di Alejandra Pizarnik. Seguendo la categorizzazione di Linda Hutcheon, *La muerte me da* si presenta piuttosto come un caso di *covert diegetic narcissism*, ossia una forma di metanarrazione che usa il modello della *detective story*. Nella sua struttura, infatti, la *detective story* è già una forma narrativa auto-cosciente, poiché presuppone un processo di decodifica e interpretazione per risolvere un enigma²³³. In questo caso, siamo di fronte a un utilizzo parodico della struttura poliziesca, in cui la figura del lettore è fondamentale, sebbene esso non sia esplicitamente chiamato in causa. L’atto ermeneutico della lettura è ancora una

²²⁹ Francisca Nogueroles Jiménez, “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana”, in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp.169-200.

²³⁰ Jorge Luis Borges, “Abenjacán el Bocarí muerto en su laberinto”, in Id., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Ediciones, 1975, p. 605.

²³¹ Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Southern Illinois University Press, 1984.

²³² Francisca Nogueroles Jiménez, op. cit.

²³³ Linda Hutcheon figura tra gli studiosi che più si è interessata allo studio dell’aspetto auto-riflessivo della letteratura postmoderna. La critica canadese parte dall’idea che il metaromanzo, lungi dal rappresentare l’agonia del romanzo come genere, dovrebbe pensarsi come un’evoluzione della dimensione paradigmatica della narrazione. Attraverso il metaromanzo, infatti, la narrazione passa dal rappresentare la *mimesis* del prodotto a rappresentare piuttosto la *mimesis* del processo. La figura del lettore è centrale, poiché gli viene chiesto da un lato di riconoscere l’artificio letterario dell’“arte”, dall’altro di entrare esplicitamente nel gioco come co-autore (esemplare è il caso di *Rayuela* di Julio Cortázar), in modo che il semplice fatto di cooperare sia considerato come un’esperienza di “vita”(p. 5). Sulla base della figura del lettore, Hutcheon distingue quattro modi della metanarrativa. Intanto le forme attraverso le quali la metanarrativa di esprime possono essere delle *overt forms*, in cui l’autocoscienza e l’autoriflessività sono esplicite, quindi tematizzate, oppure possono essere delle *covert forms*, in cui l’autoriflessività del testo è implicita, quindi attualizzata. A sua volta, le forme di *overt narcissism* possono operare a livello diegetico, nelle forme in cui il lettore è cosciente del fatto che sta creando un universo fittizio (si pensi alla figura di Morelli in *Rayuela*), e a livello linguistico, attraverso testi che mostrano le proprie strutture e in cui il linguaggio serve da referente per la costruzione di un mondo immaginario. Allo stesso modo, le forme di *covert narcissism*, possono operare a livello diegetico, attraverso alcuni modelli letterari specifici quali la *detective story* (anche nel suo uso parodico) o il *fantasy*, e a livello linguistico, attraverso giochi di parole, anagrammi e tutte quelle forme che veicolano l’attenzione del lettore direttamente sulla potenza della duplicità del linguaggio (Si veda Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1985 [1980]).

volta espressamente tematizzato attraverso la presenza degli intertesti di Alejandra Pizarnik. È certamente emblematico che, prima di optare per la scelta di *La muerte me da* come titolo del romanzo, Rivera Garza avesse pensato al titolo di *Las lectoras de Pizarnik*²³⁴. Tuttavia, l'autrice tematizza anche un altro aspetto inevitabile del processo di interpretazione: la violenza della frammentazione dei significati, di cui la castrazione costituisce una metafora. Il lettore si trova destabilizzato di fronte a un libro smembrato, “castrado por su propio tema vuelto forma”²³⁵. I prossimi paragrafi sono dedicati all'analisi dei dispositivi micro-intertestuali per quel che concerne l'opera di Alejandra Pizarnik e il romanzo *Gulliver Travels* di Jonathan Swift.

1.2.3.1 L'opera di Alejandra Pizarnik come specchio della tensione testuale

La muerte me da si articola in otto sezioni, in cui la narrazione procede attraverso un incrocio di voci in prima e in terza persona. La voce in prima persona corrisponde a due punti di vista: a) quello della testimone (“la Informante”), che nel romanzo si chiama ironicamente Cristina Rivera Garza ed è una docente universitaria (sezione I e VIII); b) quello del/della *serial killer* (sezione II e VII). La voce in terza persona, del narratore extradiegetico, interviene per dar conto, invece, del punto di vista della detective (sezione III e VI) e del suo assistente Valerio (sezione V). La IV sezione è costituita da un saggio critico scritto dall'autrice sulla figura di Alejandra Pizarnik, il quale analizza il rapporto conflittuale della poetessa argentina nei confronti della scrittura in prosa. Inserito all'interno del romanzo esso si configura come un saggio scritto evidentemente dalla Informante Cristina Rivera Garza docente di letteratura.

Gli intertesti riconducibili all'opera di Alejandra Pizarnik si distinguono in tre gruppi: a) citazioni provenienti dalle opere poetiche di Alejandra Pizarnik; b) citazioni

²³⁴ In “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”, *Écritures d'Amérique latine*, n° 5, 2012 http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Buenaventura.html, Sandra Buenaventura legge *La muerte me da* come un romanzo “antidóxico”, in dialogo con i diari di Alejandra Pizarnik. Un'opera extraterritoriale, in quanto si configura come il romanzo che la poetessa argentina non è mai riuscita a scrivere.

²³⁵ Jorge Ruffinelli, “Cristina Rivera Garza. Matamoros, México, 1964” (intervista), *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, n 41-42, 2008, pp. 21-32. Da ora in avanti citato come “Cristina Rivera Garza”.

provenienti dai Diari; c) citazioni provenienti dai romanzi. Il primo gruppo di citazioni si concentra nella prima sezione del romanzo, in cui si descrivono i ritrovamenti delle quattro vittime. La detective presenta alla Informante i vari versi trovati sulle scene del crimine, attraverso una serie di fotografie. Essi appaiono scritti in modi diversi e improbabili accanto alle vittime e provengono tutti dalla raccolta poetica *Árbol de Diana*²³⁶. Il primo frammento di poesia, trovata accanto al primo cadavere, è stata scritta su un muro con uno smalto per unghie color corallo e recita:

Cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra²³⁷

Sono lettere piccole e brutali, come sostiene la testimone, che aprono la via agli argomenti metafinzionali che seguono. Nella citazione successiva, infatti, il punto di vista della testimone introduce, in modo più diretto, il discorso metanarrativo:

– Esto apareció en la mano del segundo cuerpo – y colocó sobre la mesa una hoja de papel color blanco dentro o sobre la cual alguien había colocado una serie de letras recortadas de periódicos o revistas, convirtiéndolas, luego entonces, en el acto mismo, en letras castradas, e instaurando, simultáneamente, no la falta sino lo faltante dentro de la hoja. Se trataba, por supuesto, de otro poema de Alejandra Pizarnik:

AHORA BIEN: Quién dejará de hundir la mano en busca del tributo de la pequeña olvidada. El frío pagará. La lluvia pagará. Pagará el trueno. A *Aurora y Julio Cortázar*²³⁸.

In questo momento, si comincia a profilare il parallelismo tra la violenza dello smembramento del corpo e la violenza dello smembramento del testo, causato dal processo di lettura e d'interpretazione. Il/la *serial killer* ha costruito il messaggio lasciato attorno al corpo, smembrando una serie di parole preesistenti sulla pagina di un giornale, per creare un messaggio fatto di corpi smembrati. Segue il terzo messaggio, scritto con un rossetto sul pavimento accanto alla terza vittima:

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor

²³⁶ Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Sur, 1962.

²³⁷ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 22.

²³⁸ Ibid., p. 31.

dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe²³⁹.

Questa poesia introduce il secondo tema fondamentale attraverso cui si costruisce tutto il romanzo di Rivera Garza, ossia quello della morte, indissolubilmente legato a quello dell'amore. Nei capitoli successivi, come accadeva anche in *La cresta de Illión* rispetto alla scrittrice messicana Amparo Davila, la detective comincia le ricerche sulla figura della poetessa argentina, credendo di poter risolvere l'enigma degli omicidi seriali attraverso la comprensione dei versi lasciati accanto alle vittime. Tuttavia, è solo illusione, come le ricorda la Informante, poiché “– La poesía no se lee así [...] La poesía no es denotativa. No es como un manual”²⁴⁰. La detective infatti legge ossessivamente le opere di Alejandra Pizarnik ma, ogniqualevolta crede di aver interpretato i segni nel modo migliore, un'altra lettura impedisce la sintesi dei significati e lo scioglimento dell'enigma. Il metodo tautologico della detective che crede di poter svelare l'enigma servendosi della pura denotazione è destinato a fallire fin dall'inizio e la donna non può fare altro se non arrendersi all'evidenza della sua incapacità di lettura. Emblematicamente, la funzione celebrativa della poetessa argentina è rappresentata proprio dalle azioni della detective che legge ad alta voce la biografia di Pizarnik:

una de las figuras más emblemáticas de las literaturas hispánicas, controvertida, polémica, que se convirtió en un mito entre los jóvenes de los años ochenta y noventa [...] ²⁴¹ hondo intimismo y severa sensualidad [...] insomnio pasional y lucidez meridiana [...] que sus poemas difundieran por todas parte el amor y el terror²⁴².

Il tema del vincolo tra poesia, amore, violenza e morte diventa sempre più esplicito anche nei capitoli successivi, mentre la detective e la testimone continuano la lettura e la reminiscenza della poesia pizarnikiana. In uno dei tanti incontri in cui le due donne discutono di poesia, la detective legge ad alta voce un altro brano tratto da *Árbol de Diana*:

En esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que quiere decir

²³⁹ Ibid., p. 32.

²⁴⁰ Ibid., p. 42.

²⁴¹ I puntini di sospensione sono presenti nel romanzo.

²⁴² Ibid., p. 43.

la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no es el de la resurrección²⁴³.

La detective si ostina a pensare che la comprensione delle parole poetiche possa svelare le mosse della/del macabro *serial killer*, nonostante lei stessa si renda conto di quanto abbia a che fare con “un caso difícil, lleno de recovecos psicológicos. De oscuridades poéticas. Trampas de género. Metáforas. Metonimias”²⁴⁴. Ogni poesia fallisce nel metodo della detective, perché fallisce ogni tentativo di relegarla a una lettura assiomatica, chiusa e riduttiva. Come ricorda la testimone, il ruolo della poesia non è quello di comunicare, ma quello di proteggere il suo segreto, resistere a ogni atto di comunicazione, a ogni tentativo di traduzione. Ecco un chiaro esempio di quella *poetica della resistenza* di cui si è discusso nei paragrafi precedenti e che qui viene ampiamente verbalizzato. Ogni atto di scrittura è un atto di resistenza. Al lettore spetta il compito di provare a distruggere le trincee del significato, provare a penetrare nell’infinità dei sensi possibili, nella coscienza che ogni scelta costituisce anche un po’ la morte di tutto ciò che resta. In questa luce si può leggere il primo dei due capitoli apertamente metanarrativi, in cui l’autrice gioca con la funzione connotativa degli aggettivi attraverso cui si possono descrivere varie parti del corpo, come se si trattasse di un esercizio di scrittura creativa:

9

El adjetivo que corta

Los ojos: grandes, habitados, oscuros, juntos, curiosos.
Las manos: largas, fintas, huesudas, suaves, ambarinas, pianísticas.
El cabello: entrecano, brillante, corto.
La boca: carne de mi carne, estriada, abierta, nerviosa.
La voz: de otro mundo, al ras del suelo, repentina.
El suspiro: estridente, obvio, sexual.
La piel: ingrávida.
La barba: hirsuta, recortada, masculina.
La mirada: de red, un abrazo, ¿qué quieres de mí?
La pregunta: ¿eres tú?

²⁴³ Ibid., p. 55.

²⁴⁴ Ibid., p. 54.

El cielo: abierto, seco, recortado, azul.

Las respuestas: a veces.

La risa: jocosa, precavida, grave, divina, un ave sobre una torre de marfil.

La mano: sobre el hombro, en la cintura, rozando.

El guiño: inesperado, angular, inclinado.

La respiración: lavanda, heno de pravia, viento de abril. Menta, infancia.

La risa: interminable, discreta, se-aproxima.

La Mirada desde lejos: un Puente a punto de caer, una liana casi rota, un grito de auxilio, una mujer atada sobre los rieles del tren, un oráculo, un proceso de investigación, un telescopio.

La mirada desde cerca: una punzada, un cerillo, una quemadura, un ardor.

El caminar: zigzagueante, moroso, dubitativo.

La pregunta: ¿es mi voz?

La respuesta: es mía.

El ruido: protector.

El alcohol: frío, banal, un ancla, una puerta, un botón.

La voz: aún de otro mundo, distinta, multifacética, engañosa, honda, estomacal.

Las manos: largas, suaves, huesudas, ambarinas, pianísticas, sobre las crestas ilíacas.

La orden: sígueme.

Las uñas: recortadas, limpiísimas, cartas cerradas.

La boca: carnosa, abierta, ávida, nerviosa, imperial, ensalivada, más abierta, denotativa, sin más-allá.

Las manos: sobre las manos, contra la pared, llaves. Candados.

La respiración: música electrónica.

La Mirada: en ebullición, de red, cielística, nochuna.

Las manos: en el sexo sobre el sexo bajo el sexo tras el sexo.

La barbilla: sobre el hombro izquierdo.

La boca: ah, la boca. La oreja. La nuca. El cabello.

El sexo: el sexo.

La pregunta: ¿es tu cuerpo?

La respuesta: y el mío.

La interrupción intelectual: solo el acoso de la muerte nos avienta con tanta furia hacia el cuerpo desconocido²⁴⁵.

Il capitolo fa quasi pensare a un esercizio di scrittura creativa. Esso sembra irrompere nella narrazione come un intermezzo puramente ludico. La sua natura si può chiarificare solo quando si arriva alla seconda sezione. Questa sezione è costruita interamente attraverso l'istanza narrativa in prima persona, che corrisponde al punto di vista del/della *serial killer*,

²⁴⁵ Ibid., pp. 47-49.

sotto forma di una serie di messaggi minacciosi lasciati sotto la porta della Informante. Nel messaggio n° 7 si legge:

Nada está oculto Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Toso está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa²⁴⁶.

Il corpo e il testo subiscono, potenzialmente, lo stesso destino, ossia quello di essere aperti, smembrati, interpretati, per fare in modo che l'Altro possa diventare il proprio; che dal processo di lettura possa scaturire l'atto di disappropriazione della voce altrui, attraverso la creazione. A questo punto, comincia a introdursi nel discorso narrativo la riflessione sul processo di scrittura. Tutta la terza sezione, infatti, si costruisce su una sorta di dialogo tra la lettura dei diari di Alejandra Pizarnik, da parte della detective, e la riflessione sulla propria vita. Nel capitolo 38 sono concentrati quattro passi dei diari della poetessa argentina, che vanno da aprile 1962 a gennaio 1963. Le citazioni sono proposte in corsivo, mentre dopo ognuna di esse le riflessioni della detective e della testimone funzionano come glossa:

24 de abril 1962

Mirar un rostro tal como es. Imposible, si una de mis miradas se ausenta en el mismo instante en que miro con excesiva intensidad. Dicho de otro modo: como si mis ojos fuesen enemigos decididos a interferirse: el ojo ausente deforma y transforma lo que va recogiendo el fiel testigo, el ojo presente.

– Evidentemente le gustan las navajas – dice y, simultáneamente, me extiende el texto del Mensaje n° 6 de la Viajera del Vaso Vacío.
[...]

31 de mayo 1962

Recuerdos de infancia: muros, detonaciones, gritos. El aire es un campo de concentración para una niña minúscula que baila sobre el filo de un cuchillo.

–El cuerpo. El dolor. La herida. Tal vez por la apertura que es toda herida. Una marca. Una entrada también²⁴⁷.

Come è possibile notare, anche la narrazione comincia a subire gli effetti della frammentazione. L'opera di Alejandra Pizarnik diventa specchio della tensione testuale, che è a sua volta specchio della tensione emotiva dei personaggi. La sintassi è povera. Le frasi sono essenziali, nude, ridotte anche a una sola parola, per cui il lettore può solo intuire

²⁴⁶ Ibid., p. 87.

²⁴⁷ Ibid., p. 136.

e mai comprendere del tutto. La poesia è diventata parte del testo in prosa, che si costruisce ora quasi come una forma di prosa poetica. Certamente si sta cercando un *serial killer*, ma a un certo punto l'intreccio sembra dissolversi e il romanzo si trasforma in un viaggio attraverso la mente dei protagonisti, che si interrogano sul significato della propria esistenza, sulle proprie paure e sui propri fallimenti. Anche il lettore deve chiedersi quanto interessi davvero scoprire chi sia l'assassino.

La metafora della riflessione sul processo di scrittura si fa palese nella quarta sezione. L'autrice aggiunge alla narrazione letteraria un suo saggio critico, in cui analizza il pensiero di Alejandra Pizarnik attorno alla propria incapacità di scrivere in prosa. In esso Cristina Rivera Garza (autrice e personaggio) afferma:

Y si bien en poesía se ha tratado siempre de una miseria propia, en prosa, sobre todo, se trata de algo ajeno. Algo en forma de lo ajeno. La prosa, en sentido estricto, toma el lugar alterado y funda, por lo tanto, el lugar del otro. Así, en tanto ejercicio de otredad, la prosa pizarnikiana corteja, con todas las herramientas en su haber, la posibilidad de «enlazarse en lo afuera»: la desmesura de un texto sin yo²⁴⁸.

La ricerca che si sviluppa lungo tutto il romanzo rappresenta il disperato tentativo, da parte dei personaggi, di conoscere l'Altro per poterlo comprendere nella sua alterità, accanto alla consapevolezza di non poterlo mai raggiungere del tutto. L'ultimo gruppo di citazioni, provenienti dal romanzo *La condesa sangrienta*²⁴⁹ di Alejandra Pizarnik, si riferisce, probabilmente, proprio a questo aspetto della riflessione. Nel testo, infatti, si ripete più volte la frase: “¿Por qué no preguntar quién carajos habla?”²⁵⁰. La funzione metaforica degli argomenti principali, ossia la castrazione e la morte, si riferiscono appunto alla relazione dell'Io con l'Altro attraverso due prospettive differenti, ma complementari. La castrazione si configura come un'azione del Tu sull'Io. È un atto performativo, secondo l'interpretazione che fornisce Judith Butler nella costruzione del *gender*, ossia nel rapporto che si istituisce tra il proprio Io in relazione all'Altro. Se ampliamo il campo d'azione della teoria filosofica di Butler all'universo letterario costruito in *La muerte me da*, anche in questo caso l'azione della castrazione rappresenta “a continual and incessant *materializing of possibilities*”²⁵¹. Seguendo le fila del discorso butleriano, la castrazione non è metafora solo del processo di scrittura, ma anche del processo di lettura dell'Io nei confronti

²⁴⁸ Ibid., p. 187.

²⁴⁹ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Acuario, 1971.

²⁵⁰ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 340.

²⁵¹ Judith Butler, “Performative Acts”, cit., p. 521.

dell'Altro e viceversa. A darci evidenza di questa prospettiva interpretativa è l'epigrafe tratta da uno studio di Renata Salecl, il primo dei vari paratesti del romanzo:

Castration enables the subject to take the others as Others rather than the same, since it is only after undergoing symbolic castration that the subject becomes preoccupied with questions such as «what does the Other want?» and «what am I for the Other?»²⁵².

L'Io per potersi avvicinare all'Altro ha bisogno di essere in un certo senso mutilato, ha bisogno di perdere una parte della sua soggettività, della sua identità. Solo perdendo la sua unità e configurandosi come soggetto mutilato, incompleto, può predisporre quantomeno a porsi domande sull'Altro. Colui che castra apre, letteralmente, la persona castrata a nuove prospettive e a nuove possibilità. Di tutto ciò sembra rendersi conto anche Valerio, l'assistente della detective:

Valerio no había elegido ver a los hombres castrados pero, desde la primera ocasión en que su mirada se detuvo ahí, sobre el destrozo de su falta, sobre la violencia indescriptible de su falta, supo que ese homicidio bien podría ser una suerte de negativo de alguna fotografía de su vida. En futuro, tal vez. En el pasado. Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra el propio cuerpo, Una escena primigenia. El miedo fundacional²⁵³.

La paura nei confronti dell'Altro si svela e si verbalizza, metaforicamente, attraverso il motivo della morte. Nel caso di *La muerte me da*, la morte dell'Altro si configura come una situazione, come un'esperienza filosofica, piuttosto che come un atto. L'Io vive una morte Altra, ma vive anche la possibilità della propria morte, poiché la morte in seconda persona è ciò che più si avvicina alla morte in prima persona. Questo è il senso del secondo paratesto in posizione di epigrafe, questa volta proveniente da uno studio di Vladimir Jankélévitch:

[La muerte en segunda persona] Es la más parecida a la mía sin ser la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré²⁵⁴.

Il prezzo che il soggetto paga, nel momento in cui sopravvive alla morte dell'Altro, è il proprio fallimento che proviene dal completo disconoscimento del proprio Io. È questo il

²⁵² Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 13.

²⁵³ Ibid., p. 209.

²⁵⁴ Ibid., p. 99.

senso ultimo delle parole di Alejandra Pizarnik che si ripetono, come un ritornello, lungo tutto il romanzo: “Desnudar es lo propio de la muerte”. Mentre il corpo che muore si copre materialmente, con un velo, la morte come situazione ha il compito di denudare chi sopravvive a essa. *La muerte me da* pone il lettore davanti al paradosso secondo cui ogni processo di conoscenza dell’Altro passa, inevitabilmente, attraverso un processo di disconoscimento dell’Io. Il romanzo si tramuta, così, in un simulacro di significati che rimandano ad altri significati, in un movimento ossimorico che non si sintetizza mai.

La relazione tra il soggetto e l’Altro si rivela anche al livello dell’istanza narrativa. Di fatti, *La muerte me da* si articola attraverso una serie di relazioni, spesso indecifrabili, tra la voce in prima persona e il destinatario in seconda persona. Nel secondo capitolo, per esempio, nel momento in cui viene interrogata da un agente di polizia, la testimone afferma:

Es difícil hablarte de tú. [...] Estoy aquí. Estoy ahora. A esto se le llama Soy Mi Respiración. El sonido interno. El ritmo. El peso. El escandaloso rumor del yo. Dentro de la pecera oscura del esqueleto. Pero es que sigue siendo tan difícil hablarte de tú²⁵⁵.

Nella prima sezione del romanzo, l’Io della testimone si dirige a un Tu fantasmatico, che possiamo identificare con il cadavere dell’uomo castrato che ha trovato per strada (“mi primer cadáver”, come lo denomina). Pertanto, abbiamo a che fare con un Io pragmatico e un Tu fantasmatico, quasi onirico. Nella seconda sezione, invece, dove si raccolgono tutti i messaggi che il *serial killer* mette sotto la porta di casa della testimone, assistiamo a un totale cambiamento di prospettiva: l’Io narrativo è costituito dall’entità fantasmatica del *serial killer* e il destinatario è il Tu pragmatico della testimone. Già dal principio, quindi, il testo non lascia spazio ad alcun tentativo di sintesi e risoluzione delle contraddizioni. In senso metafinzionale, la violenza dell’atto di lettura è la violenza della possibilità dell’interpretazione, della scelta interpretante, che tuttavia non esaurisce le infinite possibilità del testo. Come argomenta Federico Bertoni:

[...] è certo umanamente impensabile che una sola persona possa sperimentare tutte le possibilità semantiche di un testo letterario, senza giungere – per di più – ad esaurirlo in una totale consumazione, come un’irreparabile morte per asfissia²⁵⁶.

²⁵⁵ Ibid., p. 18-20.

²⁵⁶ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, p. 213.

Attraverso un'unica immagine, *La muerte me da* offre al lettore la possibilità di riflettere sulla brutalità della violenza sul corpo e sulla violenza delle proprie scelte interpretative, nonché sull'importanza imprescindibile del proprio ruolo. Il lettore è caricato della responsabilità di scegliere e, per questo, di "uccidere" una parte del testo (che è anche una parte dell'Altro). Proprio sperimentando le implicazioni della morte in seconda persona, però, può porsi domande e risvegliare il suo senso critico. In questo avvicinamento al tema della conoscenza dell'Altro, l'irruzione dell'elemento intertestuale di tipo fantastico assume un ruolo rilevante.

1.2.3.2 *La muerte me da* e *Gulliver's travels*

1.2.3.2.1 Alcune premesse teoriche sul fantastico

Lo studio sistematico del genere fantastico è cominciato senza dubbio dalla pubblicazione del saggio *La letteratura fantastica* di Tzvetan Todorov²⁵⁷. Tuttavia, la discussione attorno alla definizione del fantastico è ancora aperta a varie interpretazioni, per cui si comincia fornendo da subito le basi teoriche con cui questa analisi si costruisce. Prima di tutto, si considerano le teorie formulate da Rosemary Jackson, che identifica il fantastico come un modo letterario piuttosto che come un genere. In *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*²⁵⁸, Jackson reagisce contro la teoria elaborata da Todorov nel 1970. Nel suo saggio, infatti, Todorov considera il fantastico come un genere letterario nato nel XIX secolo nei paesi anglosassoni, sotto regole ben codificate, che non ha più ragione di esistere nel XX secolo. Sebbene le posizioni di Todorov siano ben dimostrate empiricamente, il limite del suo studio consiste nel fatto di basare la sua analisi principalmente sul livello semantico della narrazione fantastica, senza considerare gli aspetti formali e discorsivi del testo.

²⁵⁷ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano Garzanti, 1997 (1970).

²⁵⁸ Rosemary Jackson, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1996 (1981).

L'analisi di Rosemary Jackson, introducendo una lettura del fantastico secondo le teorie psicoanalitiche di Freud e Lacan, apre nuove prospettive attorno alla classificazione del modo fantastico come trasgressione. Le sue teorie permettono di analizzare tutte quelle opere che restano fuori dalla classificazione todoroviana, come quelle di Franz Kafka, di Jorge Luis Borges, di Julio Cortázar o di Thomas Pynchon. Secondo Rosemary Jackson, in queste opere del XX secolo il fantastico non si caratterizza più come un genere, ma come una *lingua*. L'elemento fantastico si muove nello spazio para-assiale²⁵⁹ dell'asse culturale dominante, corrodendo la realtà, mettendola in discussione e, alla fine, trasgredendola. La posizione di Remo Ceserani sintetizza in modo esauriente questo tipo di lettura:

[...] il fantastico viene di preferenza considerato non un genere, ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi²⁶⁰.

Il caso di *La muerte me da* è rappresentativo in questo senso. Inoltre, è bene puntualizzare che in tutti i racconti e i romanzi del ciclo poliziesco di Cristina Rivera Garza si ritrova questo elemento fantastico, come discusso nel capitolo 3. Nello specifico, interpretare la funzione dell'intertesto fantastico rispetto al poliziesco significa concentrarsi su due aspetti fondamentali della comunicazione letteraria: la figura del lettore e il referente pragmatico.

1.2.3.2.2 Grildrig: la funzione dell'intertesto fantastico

L'elemento fantastico di *La muerte me da* è rappresentato dal personaggio di Grildrig²⁶¹, chiamata anche "Mujer Increíblemente Pequeña". Si tratta, in effetti, di una donna molto piccola che misura circa undici centimetri. Tratto distintivo del personaggio è

²⁵⁹ Rosemary Jackson, *Op. cit.*, p. 18. Rosemary Jackson recupera la parola "para-asse" dal linguaggio dell'ottica. Con il termine si indica generalmente ciò che si trova su entrambi i lati dell'asse principale. È una parola che assume un significato fondamentale se utilizzata per riferirsi al ruolo che svolge il fantastico nei confronti della realtà. Considerare il fantastico come un para-asse implica che esso abbia una relazione sostanziale con l'asse principale della realtà, ma abbia allo stesso tempo la capacità di oscurarla e minacciarla.

²⁶⁰ Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 11.

²⁶¹ Grildrig è il nome che i giganti di Brobdignag danno a Gulliver.

la sua crudeltà ovvero, con le parole della stessa autrice, “la crueldad neutra propia de la infancia”²⁶². L’ombra latente di questo personaggio di piccole dimensioni è presente già all’esordio del romanzo. La consapevolezza della sua presenza è graduale e si insinua nella vita dei protagonisti attraverso modalità e tempi diversi. La prima apparizione della “Mujer Increíblemente Pequeña” si presenta come una costruzione immaginaria della mente dell’assistente della detective, Valerio:

Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo de su saco. Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás de un salero, un día en que tomaba una copa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. Bristol, 1699²⁶³.

Sebbene Valerio non fornisca alcuna motivazione circa l’apparizione della “Mujer Increíblemente Pequeña”, sappiamo che il personaggio è ugualmente frutto della sua immaginazione. In più, la menzione della città di Bristol e della data 1699, rimandano direttamente a *Gulliver’s Travels*, poiché il dottor Gulliver salpa dal porto di Bristol proprio nel 1699. Sembra quasi che Valerio stia leggendo o abbia letto il romanzo di Swift. Per questo motivo, il lettore percepisce di trovarsi ancora sull’asse della realtà. Alcune righe dopo, infatti, Valerio tematizza la difficoltà di dare forma e senso a questo prodotto della sua immaginazione: “Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela”²⁶⁴. “La Mujer Increíblemente Pequeña” nasce proprio all’interno del processo di conoscenza dell’Altro, poiché Valerio associa la donna minuscola alla detective, di cui sta cercando di interpretare la personalità. Valerio ripete molte volte lungo tutto il romanzo che la detective nasconde un segreto. Il paradosso che si costruisce lungo il romanzo è costituito dal fatto che Valerio, a mano a mano che procede con le indagini sul *serial killer* (metafora anche delle indagini sulla conoscenza dell’Altro), finisce per conoscere sempre di più la “Mujer Increíblemente Pequeña”, alla quale associa delle abitudini o dei gusti culinari, e sempre meno la detective. Accanto a questo, il processo di conoscenza dell’Altro presuppone sempre un altro processo ossimorico di disconoscimento dell’Io.

²⁶² Jorge Ruffinelli, “Cristina Rivera Garza”, cit.

²⁶³ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 223.

²⁶⁴ Ibid., p. 224.

Esso si concretizza nella disgregazione dell'unità del soggetto, che porta Valerio a concludere:

Un hombre había tenido un pene y, luego, no lo había tenido ya más. Un hombre se había desangrado, solo, al amparo de la noche, en un callejón. Un hombre sin pene, un hombre castrado había sido descubierto por una mujer. La mirada, ésa, los había congregado a todos desnudándolos. ¿Quién eres tú? Yo no soy Valerio²⁶⁵.

Valerio percepisce la castrazione dell'altro come un'esperienza alla quale sopravviverà. Tuttavia, questa sopravvivenza esigerà il tributo più alto, quello della negazione della propria identità.

L'apparizione di Grildrig nella vita della detective funziona in modo diverso. Non si ritrova in questo caso la minima motivazione dell'apparizione di questa piccola donna, tranne per un piccolo accenno all'uso di alcolici da parte della detective. Di fatti, Grildrig sembra letteralmente saltare dalla mente della detective alla realtà:

La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective le sonríe, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos²⁶⁶.

Grildrig si configura, piuttosto, come un *alter ego* della detective, senza che la sua apparizione, presentata in *medias res*, sia commentata lungo tutto il romanzo. La detective non si domanderà mai da dove proviene questo essere con cui conversa costantemente. A questo punto, lo spostamento dalla realtà alla dimensione onirica sembra essere completo. Mentre per Valerio l'"Increíblemente Pequeña" è il risultato del processo di disconoscimento della detective, nel caso della detective la funzione di disconoscimento si allarga a tutta la vicenda poliziesca, come impossibilità di raggiungere la verità e di risolvere il caso.

Il capitolo 64, intitolato *Relplum scalcath*²⁶⁷, si apre con un intertesto di *Gulliver's Travels*, nel quale si racconta del modo in cui gli abitanti di Brobdingag identificano Gulliver un *lusus naturae*, ossia un fenomeno che sembra porsi al di fuori dell'ordine naturale delle cose. Eppure, l'intento di questo intertesto e della sua funzione trasgressiva non è quello di risaltare la stranezza di Grildrig, quanto piuttosto la stranezza della

²⁶⁵ Ibid., p. 213.

²⁶⁶ Ibid., p. 256.

²⁶⁷ Nel linguaggio di Brobdingag l'espressione significa *lusus naturae*.

violenza seriale. Solo l'introduzione di un intertesto di tipo fantastico, che fa da contrappunto all'intertestato delle opere di Pizarnik, crea questo spostamento temporale tra il presente della storia e un tempo indefinito. Si crea l'effetto di un sovvertimento tra il referente pragmatico e il referente letterario. In questo caso, l'elemento fantastico irrompe in una realtà apparentemente normale²⁶⁸. Il fine non è quello di mostrare l'evidenza del soprannaturale, ma quella di postulare l'anormalità della realtà. L'intertestato fantastico ha la funzione di impressionare il lettore. Ed è proprio la figura del lettore il perno attorno a cui gira tutta l'interpretazione del testo. Il referente pragmatico a cui il romanzo si riferisce, ossia la brutalità degli omicidi seriali deve essere considerato nel contesto specifico: quello messicano in cui il ritrovamento di corpi mutilati costituisce una realtà quotidiana. Si può avanzare a questo punto l'ipotesi dell'importanza del punto di vista di un "lettore situato", per il quale questo tipo di brutalità e di violenza costituisce un'immagine estremamente verosimile. L'intertestato fantastico, allora, funziona nel testo come uno scompenso, con il ruolo di esaltare la stranezza e l'abiezione del referente pragmatico, ossia la violenza contro il corpo. Si tratta di una strategia narrativa sicuramente atta a evitare quella pericolosa tendenza alla naturalizzazione dei segni della cultura di cui già Roland Barthes discuteva nel saggio *Mythologies*²⁶⁹. La contiguità di significati, che si crea in questo gioco incrociato tra due referenti letterari (il referente della vicenda seriale e il referente fantastico) e i rispettivi referenti pragmatici, crea questo sovvertimento dell'asse culturale dominante che tenta di normalizzare il significato del segno culturale (la violenza brutale). Il referente pragmatico del para-asse sottolinea anche la stranezza dell'asse dominante. Il procedimento di normalizzazione dei segni della cultura si è già esplicitato nel capitolo precedente, quando la detective si arrende di fronte all'impossibilità di risolvere il caso. Valerio ci mostra il fallimento totale della detective e Grildrig ne rappresenta l'eco:

La Increíblemente Pequeña lo notó antes que nadie [...] – Hace mucho que no muere un hombre – susurró [Valerio] – ¿Y qué más da? – lo interrumpió sin ánimo, con amargura la Detective –. Igual mueren las mujeres y los niños. Igual siguen muriendo las mujeres y los niños y los hombres²⁷⁰.

Di fatti, in una delle tante conversazioni tra la detective e Grildrig si può leggere:

²⁶⁸ David Roas, "La amenaza de lo fantástico". In *Teorías de lo fantástico*, a cura di David Roas, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 7-44.

²⁶⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

²⁷⁰ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 246.

- ¿Y piensas que te voy a creer? – murmura la mujer de dimensiones normales mientras se incorpora lentamente, resollando. El techo, de súbito, muy bajo. Una cárcel.
- Pues tendrás que hacerlo porque de otra manera no te podrás explicar por qué hice lo que hice.
- ¿Y qué hiciste? – pregunta.
- Ya sabes – le dice guiñándole un ojo –. Tú sabes de eso²⁷¹.

Di fronte al suo inevitabile fallimento la detective reagisce con violenza e scaraventa Grildrig sul cuscino. Il piccolo essere le lancia la minaccia “Te arrepentirás”²⁷², mentre la detective comincia “a caminar por su departamento con la tensión y la ansiedad que la consume por dentro”²⁷³. Grildrig è l’eco del fallimento della detective che nel capitolo successivo diventa il fallimento della società intera. Il lettore, infatti, si rende conto che il dipartimento di omicidi ha tolto il caso alla detective per conferirlo a un esponente della polizia locale, il quale non tarda ad arrestare un capro espiatorio. La dimensione fantastica si configura come un elemento di trasgressione, ma anche di disgregazione dell’identità della detective di fronte alla sua realtà e alla realtà psicotica dell’assassino. Grildrig rappresenta l’impotenza dell’uomo contemporaneo di fronte ai suoi limiti di comprensione del mondo, che porta la detective a non risolvere il caso. L’irruzione dell’intertesto fantastico serve all’autrice per facilitare i voli ellittici di spazio e di tempo che trasportano il lettore “en el terreno vil de la pesadilla o de la falta de lógica (es decir, en una de las esquinas que por derecho le corresponden a la escritura)”²⁷⁴. Appoggiandoci alle teorie di Segre sul rapporto che si stabilisce tra finzione e realismo²⁷⁵, l’intento dell’elemento fantastico non è quello di muoversi verso un mondo irreal e nemmeno quello di convalidare l’universo rappresentato, ma quello di deformare il mondo per rivelarne gli equilibri mendaci. Leggere *La muerte me da* significa fare un lungo viaggio attraverso una struggente tensione emotiva, che si identifica nell’impossibilità di scrivere in prosa per Alejandra Pizarnik, nell’impossibilità della detective di risolvere il caso, nell’impossibilità di Valerio di comprendere la detective e non ultimo nell’impossibilità di leggere la poesia, ossia di nominare le cose, di nominare la morte e la violenza. Nella penultima sezione del romanzo, la sezione VII, l’editore Santiago Matías della casa editrice Bonobos riceve con immensa sorpresa il manoscritto *La muerte me da*. La firma dell’autore corrisponde a una

²⁷¹ Ibid., p. 291.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Jorge Ruffinelli, “Cristina Rivera Garza”, op. cit.

²⁷⁵ Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1990.

persona inesistente, Anne-Marie Bianco. Il manoscritto non è che un *poemario* costruito attraverso alcune delle frasi presenti nel romanzo. La poesia è l'unica forma attraverso cui l'autore/autrice ha potuto dare forma alla violenza. Una poesia oscura, in cui la violenza e la morte si mescolano con l'erotismo e l'impossibilità di costituire un'identità fissa di *gender*. La poesia costituisce l'ultimo luogo nel quale la violenza estrema può trovare provare a incontrare il linguaggio e il dicibile, posto che la profondità psicologica di ogni personaggio rivela una costante difficoltà a superare i propri limiti, pur riconoscendoli. In definitiva, tanto il fantastico quanto il poliziesco non sono qui che simulacri, corpi smembrati e svuotati nei quali si muove l'impossibilità della comprensione dell'Altro (che è “un él o una ella. O varios. O uno solo que contuviera a varios. Varias”²⁷⁶), l'impossibilità della verità e non ultimo la certezza dell'impunità, posto che “Todo eso [pasa] sobre la gigantesca palma de la mano (que es un mundo) en cuyas líneas caminan tropiezan se deslizan (sólo son tres verbos) los muertos”²⁷⁷. Grildrig e la sua crudeltà significano la possibilità del male che si ritrova, in potenza, in ogni essere umano. Quella coscienza che porta Valerio a chiedere alla detective “¿Y si [el *serial killer*] fuera alguien como tú o como yo?”²⁷⁸ e la detective a rispondere “Siempre se trata de alguien como tú y como yo, Valerio. Ya deberías saberlo”²⁷⁹. L'arrendevolezza della detective è speculare al valore testimoniale della poesia e della letteratura in generale:

A la víctima se le cubre el cuerpo.

Esto es un velo.

Bajo el velo, la daga
Sobre el velo, la ráfaga.

La ráfaga es tu respiración²⁸⁰.

In questa poesia che chiude il romanzo, l'enfasi è ancora posta sulla seconda persona sigolare. Il lampo della “tua” respirazione sul corpo morto è l'eredità che esso “ti” lascia. Il suo silenzio è la “tua” responsabilità.

²⁷⁶ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 344.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 345.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 216.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 353.

2. TRA SVOLTA DOCUMENTALE E SFIDA INTERTESTUALE: IL ROMANZO STORICO MESSICANO NEL TERZO MILLENNIO

Una técnica de ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones.

José Lezama Lima

Negli ultimi due decenni del XX secolo, il genere del romanzo storico ha conosciuto una grande riconsiderazione in tutta l'America Latina. Una rinascita chiaramente marcata da una forte innovazione del genere. Sono stati molti, infatti, gli studi critici che hanno cercato di classificare e definire le nuove caratteristiche di queste opere narrative, generalmente definite *nuevas novelas históricas*. La fortuna di questo genere letterario è continuata fino ai giorni nostri, soprattutto nel Messico che nel 2010 ha festeggiato il bicentenario dell'Indipendenza e il centenario della Rivoluzione. I romanzi storici del XXI secolo sembrano avanzare proposte nuove, pur presentando forti elementi di continuità con le *nuevas novelas históricas*. Già questi romanzi, pubblicati tra gli anni '70 e '80, contengono proposte di grande rilievo, anche sotto la spinta dell'onda postmodernista, inserendosi in un ampio dibattito che si è sviluppato in tutto l'Occidente. A questo riguardo, è chiaro il carattere approssimativo con cui funziona il progetto postmodernista in America Latina. Secondo la definizione anglo-europea il Postmodernismo si configura come il superamento del Modernismo, che concide più o meno con la *vanguardia* latinoamericana. Tuttavia, se i cambiamenti ideologici, storici e sociali non coincidono del tutto con la periodizzazione angloamericana ed europea, è anche indubbio che le proposte narrative e teoriche che vengono dal continente latinoamericano stabiliscono uno stretto dialogo con il discorso che si costruisce in Europa e negli Stati Uniti. Questo aspetto è ancora più vero nel momento in cui ci occupiamo di una scrittrice di frontiera come Cristina Rivera Garza, la cui formazione si è consolidata anche negli Stati Uniti. Per queste ragioni, il presente capitolo muove da una panoramica teorica generale, che abbraccia i punti di vista di Hayden White, Carlo Ginzburg, Linda Hutcheon e molti altri, per poi concentrarsi sull'evoluzione del romanzo storico in Messico.

La prima parte dell'analisi riguarda quei romanzi storici pubblicati tra gli anni '70 e '80, che hanno rinnovato il genere classico. D'accordo con la proposta di María Cristina Pons, non interessa qui stabilire se queste nuove narrazioni siano postmoderne o no, quanto piuttosto in che modo esse rispondano, dai margini dell'America Latina, a un discorso che si origina nel "centro"¹. La seconda parte dell'analisi riguarda un *corpus* di romanzi storici pubblicati in Messico tra il 1995 e il 2010, con un'attenzione particolare all'opera di Cristina Rivera Garza. Nel corso dell'analisi si cerca di rispondere a due quesiti fondamentali: a) se dal punto di vista tematico questi romanzi raccontano qualcosa di nuovo rispetto alle opere maestre, che già avevano rivoluzionato la forma canonica del narrare la storia attraverso la letteratura; b) se dal punto di vista teorico, considerando che dopo la pubblicazione di opere del calibro di *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962), o di *Noticias del imperio* (Fernando Del Paso, 1986) il lettore è già abituato a pensare alla Storia come impossibilità di raggiungere la verità, la ricerca estetica di questi romanzi si sposta verso altre direzioni.

2.1 Un cambiamento di paradigma: il dibattito in Europa e negli Stati Uniti

Fino alla Rivoluzione francese la storiografia viene considerata un'arte letteraria, nella quale si fa leva sulla distinzione tra verità ed errore, piuttosto che su quella tra fatto e invenzione. Frank Kermode sostiene, per esempio, che agli scrittori antichi non interessa la differenza intrinseca tra fatto e invenzione, perché la cosiddetta *ficción* è una costruzione del mondo moderno, angustiato per la perdita delle sue certezze teologiche². Per tutto il XVIII secolo, storia e letteratura sono considerate due branche della stessa forma di conoscenza, fino a quando, all'inizio del XIX secolo, esse si sono distinte in due discipline e la storia è stata separata inesorabilmente dall'arte narrativa. Tanto il Positivismo quanto il Marxismo, infatti, puntano sulla distinzione tra "pensiero storico" e "pensiero utopico", invocando uno studio rigorosamente scientifico della Storia. Ciò nonostante, i grandi

¹ María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, p. 25.

² Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.

rivolgimenti del XX secolo (in particolare le due Guerre Mondiali e la catastrofe nucleare) cominciano a scardinare la grande utopia della Storia come progresso, che anche il Modernismo cerca di teorizzare. Le *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin³ evidenziano bene questa profonda spaccatura:

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del *vero* stato di emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. La sua fortuna consiste, non da ultimo, in ciò che i suoi avversari lo combattono in nome del progresso come di una legge storica. Lo stupore perché le cose che viviamo sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi⁴.

Benjamin critica il metodo dello storicismo, in favore del materialismo storico. Mentre lo storicismo, infatti, procede attraverso un metodo cumulativo di accadimenti che tende a riempire un tempo considerato vuoto, il materialismo storico segue un metodo costruttivo. Esso analizza la storia non soltanto attraverso il movimento delle idee, ma anche attraverso il loro arresto. L'urto che tale arresto produce crea ciò che Benjamin chiama "monade", un momento unico e cristallizzato. Il materialista storico riconosce nella monade un segno di arresto, ossia una possibilità rivoluzionaria e studia la storia proprio attraverso l'analisi di questi momenti unici.

Negli stessi anni, precisamente tra il 1936 e il 1937, György Lukács lavora su quello che si può considerare il primo studio sistematico sul romanzo storico: *Il romanzo storico*⁵. Uno dei più grandi apporti del critico ungherese è senza dubbio quello di aver posto l'accento sul fatto che il romanzo storico, nella sua produzione e modificazione, è strettamente legato al contesto storico e sociale in cui si sviluppa. Secondo Lukács, i romanzi storici di Walter Scott, su cui si concentra in quanto espressione di rinnovamento del genere, rispondono a un processo sociale ben preciso: la nascita e la decadenza della borghesia. Egli situa, infatti, la nascita del romanzo storico moderno all'inizio del XIX secolo, in corrispondenza della caduta di Napoleone, evento che insieme alla Rivoluzione Francese fa della Storia "un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea"⁶. Il

³ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp.75-86

⁴ Ibid., p. 79.

⁵ György Lukács, *Der Historische Roman*, Berlino, Aufbau-Verlag, 1957. Per questo studio abbiamo consultato l'edizione italiana *Il romanzo storico*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1970.

⁶ Ibid., p. 14.

romanzo storico non costituisce un genere a se stante, ma è una conseguenza della consapevolezza storicista derivata proprio dalla Rivoluzione francese.

Anche la storiografia, dal canto suo, comincia a riflettere sul suo *status* di scienza certa. Fernand Braudel apre un dibattito importante riguardo alla concezione del tempo nella storiografia. Già nell'introduzione al suo celebre *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949)⁷ comincia a operare un cambiamento di paradigma, che poi fisserà ulteriormente nel famoso articolo "La longue durée"⁸, pubblicato nel 1958. Egli scompone il tempo storico in tre temporalità, che presentano ritmi diversi: il tempo individuale, di cui sono espressione gli "eventi" propriamente detti. Esso è il tempo corto, quello della storia *événementielle* fatta di eventi di natura politica e militare; il tempo sociale, di durata media, in cui si formano gli Stati e le economie; e il tempo geografico, quello della *longue durée*, che forma le civiltà. Un tempo quasi immobile, fatto di ciclici ritorni e di strutture che cambiano molto lentamente. L'epoca del capitalismo rappresenta per Braudel l'esempio più pertinente della sua teoria. L'intuizione dello storico francese mostra come il tempo storico non si possa considerare un modello meccanico, ma un fenomeno evidentemente culturale, che può aprirsi a diverse interpretazioni, tra cui quelle soggettive e qualitative della memoria.

Negli anni '60 si assiste a una vera e propria svolta. Secondo la ricostruzione di Daniela Carpi, la storiografia si divide in due indirizzi: da un lato troviamo il paradigma strutturalista, attraverso cui si tende a individuare strutture e rapporti che regolino i meccanismi sociali in modo indipendente dalle percezioni soggettive; dall'altro troviamo la Rivoluzione Galileiana, che si sposta verso uno studio quantitativo dei fenomeni, per costruire un mondo matematicamente certo⁹. Le cause di questa svolta vanno senz'altro ricercate nelle elaborazioni teoriche di Ferdinand de Saussure¹⁰, risalente ai primi decenni del XX secolo e, ancora prima, nella filosofia di Nietzsche. Secondo il linguista svizzero, il linguaggio è un sistema di segni, il cui significato è prodotto dalla loro interrelazione autonoma. Ciò significa che il testo può assumere significato indipendentemente dalle intenzioni del soggetto che lo produce. È chiaro che una riflessione di questo tipo comporta l'impossibilità di stabilire una distinzione netta tra il testo e il suo contesto. Anche la

⁷ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

⁸ Fernand Braudel, "La longue durée", *Annales*, 1958, p. 725-753.

⁹ Daniela Carpi, "Introduzione", in Hayden White, *Storia e Narrazione*, Ravenna, Longo editore, 1999, pp. 11-33, p. 15.

¹⁰ Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Bari, Edizioni Laterza, 2001 [1872].

Storia, pertanto, si basa su documenti che sono, essi stessi, riscritture. Nietzsche, invece, già negli ultimi decenni del XIX secolo, accusa la Storia di avere distrutto i fondamenti mitici dell'uomo, arrivando a elaborare il celebre aforisma: “non ci sono fatti, ma solo interpretazioni”¹¹. In generale, la Storia non è più considerata come il risultato di semplici avvenimenti, ma anche come un prodotto di discorsi. Nel 1967, per esempio, Roland Barthes pubblica il saggio “Le discours de l’histoire”¹², in cui sostiene che lo storico non si può più considerare solo un collezionista di fatti, ma deve considerarsi anche un raccogliitore di significati. Gli storici, tuttavia, si dividono tra i sostenitori della svolta linguistica e della sfida semiotica¹³ e chi, invece, continua a ritenere che le pratiche sociali non possano essere riconducibili a quelle che regolano il discorso.

In questo fervido dibattito si inserisce la proposta teorica di Hayden White. Nel 1966, il filosofo e storico statunitense pubblica un articolo intitolato “The burden of history”¹⁴. Qui comincia a tracciare le riflessioni teoriche che costituiranno, successivamente, la sua opera maestra: *Metahistory*¹⁵. White riflette sulla storia e sul suo *status* di scienza, definendola come una terra di mezzo tra arte e scienza, in cui lo storico unisce un discorso del passato a un discorso del presente. Successivamente, in *Metahistory*, White affina il suo pensiero. Egli sostiene che le storie, al pari delle affermazioni reali, siano entità linguistiche e appartengano pertanto all'ordine del discorso. Partendo dalla teoria dei tropi elaborata da Northrop Frye¹⁶, lo storico statunitense sostiene che anche la storia, in quanto discorso, fa uso di tropi ed è soggetta a un'organizzazione estetica. La storia ha dunque due facce: una scientifica e una artistica. White considera, insieme a Barthes, che la narrazione sia un impulso naturale. Il concetto di *emplotment*¹⁷ indica appunto che lo storico deve necessariamente fare ricorso a espedienti narrativi, cioè a

¹¹ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Torino, Einaudi, 2009 [1872]; e *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2006 [1874].

¹² Roland Barthes, “Le discours de l’histoire”, *Information sur les sciences sociales*, Vol. 6, No 4, 1967, pp. 65-75.

¹³ Si pensi, tra gli altri, a Claude Lévi-Strauss, che dà alla storia uno scopo parascientifico. Secondo l'antropologo francese i fatti non possono essere considerati meri dati, ma sono selezionati come elementi di una narrazione (confrontare *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962); o a Northrop Frye, il quale sostiene che tra un testo storico e un testo narrativo vi è solo una distinzione formale e non sostanziale, poiché l'evento storico si posiziona a metà strada tra scienza e mito (si veda Northrop Frye, *Fables of identity*, New York, Harcourt and Brace, 1963). Proprio sulla teoria dei tropi di Frye, infatti, si basano gli studi di Hayden White.

¹⁴ Hayden White, “The burden of history”, *History and theory*, Vol. 5, No. 2, 1966, pp. 111-134.

¹⁵ Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.

¹⁶ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.

¹⁷ Hayden White, *Storia e Narrazione*, Ravenna, Longo editore, 1999, pp. 97-116.

“trame” (*plot*), per costruire il suo discorso. Da ciò deriva l’idea che lo storico non può produrre fatti, ma solo interpretazioni di questi fatti. Il vero, secondo White, non è che un *desiderio*, nel senso più lacaniano del termine:

Ciò che ho tentato di suggerire è che il valore attribuito alla narratività nella rappresentazione degli eventi reali, sorge dal desiderio di dimostrare che gli eventi reali presentano la coerenza, l’integrità, la pienezza e la conclusività di uno spaccato di vita che è e può solo essere immaginario¹⁸.

Esiste, pertanto, una certa interconnessione tra interpretazione e narrazione che fa della storiografia un genere poroso, una disciplina speciale che resiste alla possibilità di diventare una scienza *tout court*. L’interpretazione ha sempre in ballo delle implicazioni profondamente politiche. Esse mirano a rivendicare l’autorità e l’obiettività dell’interprete, rispetto tanto all’autorità politica costituita quanto agli altri interpreti. Scrive infatti White:

Una delle cose che si impara dallo studio della storia è che tale studio non è mai innocente, dal punto di vista ideologico o altro, sia esso sostenuto da una prospettiva politica di sinistra, di destra o di centro¹⁹.

Se la svolta linguistica e le teorie elaborate da Ferdinand de Saussure hanno portato a una progressiva sfiducia nella natura referenziale del segno e hanno perciò scardinato la certezza che il linguaggio possa trasmettere una verità oggettiva, White radicalizza la questione, evolvendo la concezione stessa di evento. Il filosofo statunitense sostiene che la letteratura modernista abbia dissolto la “classica trinità di evento, personaggio e trama, che costituiva il puntello sia del romanzo realista del diciannovesimo secolo sia di quel tipo di storiografia dal quale la letteratura dell’Ottocento derivava il suo modello di «realismo»”²⁰. L’evento scompare come unità di base, minando “un presupposto fondante del realismo occidentale: la distinzione fra fatto e finzione²¹”. Ed è proprio la narrativa postmoderna, secondo White, a portare alle estreme conseguenze ciò che il Modernismo ha cominciato. Se nel romanzo storico del XIX secolo i fatti reali sono trasportati nel *romance* e il lettore è in grado di distinguere da solo tra fatto e finzione, nella narrativa postmoderna si sospende la distinzione tra reale e immaginario, indebolendo la funzione referenziale.

¹⁸ Ibid., p. 62.

¹⁹ Ibid., p. 95.

²⁰ Ibid., p. 117.

²¹ *Ibidem*.

Le posizioni dei maggiori teorici del postmodernismo e della letteratura postmoderna non sono dissimili da quelle avanzate da White. Nel 1979, Jean François Lyotard pubblica un saggio destinato a diventare una delle basi del pensiero postmoderno: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*²². In quest'opera, egli teorizza la crisi dei grandi racconti, ossia la fine delle ideologie del XIX e XX secolo (Illuminismo, Idealismo, Positivismo, Marxismo) che non sono più in grado di creare consenso e di giustificare la ricerca e il sapere scientifico. La storia deve essere considerata un'intramazione finzionale, alla stregua di quelle *historiographic metafiction* di cui discute Linda Hutcheon²³. Secondo la teorica canadese, in queste particolari narrazioni (tra cui figurano *Cien años de soledad*, *Ragtime*, *The French Lieutenant's Woman* e *Il nome della rosa*) la distinzione tra vero e falso non è la più adatta a dar conto della *fiction*, poiché esse affrontano il problema della molteplicità e della dispersione delle verità concernenti luoghi e culture specifiche. La narrativa postmoderna si chiede se il referente della storiografia sia rappresentato dal fatto oppure dall'evento, dalla traccia testualizzata oppure dall'esperienza stessa. Questo tipo di narrativa, secondo Linda Hutcheon, affronta il problema senza mai risolverlo del tutto. Il risultato è l'assunto che la memoria può solo creare testi: "Historiographic metafiction does not pretend to reproduce events, but to direct us, instead, to facts, or to new directions in which to think about events"²⁴.

Negli anni '80 queste considerazioni sono portate alle estreme conseguenze, tanto da giungere al concetto di "fine della storia". Fukuyama, con il suo saggio "The end of history?" (1989)²⁵, rappresenta la tendenza neoconservatrice delle scienze politiche. Fukuyama ritiene che la storia conosca in realtà un andamento progressivo, identificabile nelle scoperte della scienza e della tecnica e che questa progressività culmini dal punto di vista politico nelle liberaldemocrazie del XX secolo, sviluppate per esempio in USA o nell'Europa Occidentale. In questi Paesi infatti, si sarebbe già entrati in una fase di "post-storia", in cui lo sviluppo progressivo tecnico e scientifico si riflette anche nell'ordine politico. Al contrario, Fredric Jameson, Gianni Vattimo, Terry Eagleton e Jean Baudrillard esprimono la visione marxista o postmarxista degli studi letterari, culturali e filosofici. Nel

²² Jean François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

²³ Si vedano i seguenti studi di Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism*, London, Routledge, 1988; "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History", in O'Donnell, P. y Robert Con Davis, *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.

²⁴ *Ibid.*, p. 154.

²⁵ Francis Fukuyama, "The end of History?", *The National Interest*, Summer 1989.

1984, in “Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism”, Fredric Jameson parla di paralisi o indebolimento della storicità, chiedendosi se l’uomo moderno sia in grado di vivere la storia come esperienza²⁶. Lo stesso discorso viene affrontato in Italia da Gianni Vattimo, che vede i tempi attuali come una ripetizione delle stesse cose, coniando il concetto di “post-historia”²⁷ e leggendolo in un modo diametralmente opposto rispetto a quello di Fukuyama. Vattimo considera che la storia sia finita in quanto non sia più possibile considerarla come un susseguirsi unitario e progressivo, in senso positivo, di avvenimenti. Se l’unità e la normatività della modernità è dunque giunta al termine e siamo nel periodo postmoderno, la filosofia pure deve mutare i suoi postulati. Vattimo teorizza dunque un nuovo metodo filosofico per affrontare la contemporaneità: il pensiero debole²⁸, ossia una forma di lettura dell’esperienza tenendo conto della morte della verità assoluta come bene perseguibile. Il pensiero debole, tutt’altro che un nichilismo in senso negativo, costituisce per Vattimo l’unico modo per affrontare la condizione postmoderna. Jean Baudrillard, dal canto suo, teorizza una sorta di agonia della realtà, considerando la storia come il nostro referente perduto e tanto le informazioni quanto le interpretazioni non sono ormai che simulacri della realtà²⁹. La distinzione tra vero e falso è completamente svanita. Le nuove narrazioni, che rispondono a questa profonda crisi, mostrano anch’esse questa sfiducia nel linguaggio e nella storia quale veicolo per accedere alla realtà. Molti romanzi assumono posizioni estremamente critiche nei confronti della storiografia: un esempio per tutti lo costituisce sicuramente *Libra* di Don De Lillo³⁰. Tuttavia, una delle grandi svolte degli anni ’80 è quella che rimette al centro l’individuo, passando dalle macrostrutture a quelle che vengono definite “reti di relazioni”³¹. In parole povere, si passa dalla Storia alla Microstoria.

Le teorie di Hayden White aprono un dibattito controverso, che ancora oggi non si è spento né risolto. Accettate con entusiasmo dal mondo della critica letteraria, esse sono

²⁶ Fredric Jameson, “Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism”, *New Left Review*, I/146, July-August, 1984.

²⁷ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

²⁸ Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti [eds.], *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

²⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

³⁰ Donald De Lillo, *Libra*, New York, Viking Press, 1988; Il romanzo di De Lillo predilige la “teoria del complotto” e ricostruisce in modo completamente fittizio le vicende dell’assassinio di John Fitzgerald Kennedy. L’uccisione del Presidente pare essere ordita da un complotto tra la CIA e gli esuli cubani che nel 1961 sono sbarcati nella Baia dei Porci per tentare di rovesciare il regime di Castro. Ci si conceda di rilevare come la trama presenti delle incredibili analogie con un romanzo considerato il primo poliziesco del Messico *Il complotto mongol*, dello scrittore Rafael Bernal, pubblicato nel 1969 dalla casa editrice Joaquín Mortiz di Città del Messico.

³¹ Daniela Carpi, *op. cit.*, p. 12.

state anche accusate di relativismo scientifico dai colleghi dello storico statunitense³². Non sono mancate, in effetti, riflessioni che si sono poste sia contro le sue teorie, sia in una via di mezzo, ma comunque con l'intento di attenuarle da un punto di vista prettamente scientifico. Uno degli storici che ha affrontato molto criticamente le posizioni di White è senza dubbio Carlo Ginzburg. Già nel 1984, nella postfazione alla traduzione italiana dello studio di Nathalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*³³ (autorevole esempio di microstoria), Ginzburg si scaglia contro l'atteggiamento relativistico di coloro che tendono a non operare alcuna distinzione tra *fiction* e *history*³⁴. Secondo lo storico italiano, infatti, la dimensione narrativa della storia è indubbia e sarebbe anacronistico non considerarla tale. L'approccio relativistico però si stabilisce nel momento in cui non si considera più "il nucleo conoscitivo reperibile delle narrazioni di finzione"³⁵, ma solo "il nucleo fabulatorio reperibile nelle narrazioni con pretese scientifiche"³⁶, in cui rientra a pieno titolo la storiografia. Oltre all'importanza della "finzione" o della "possibilità", esiste per Ginzburg anche la "prova", che continua a costituire la base della ricerca storiografica³⁷. In una posizione intermedia, invece, si situano le teorie di Hilary Putnam, il quale lavora sul concetto di "realismo interno"³⁸. Putnam elabora una teoria di matrice kantiana, che egli stesso definisce "antirealista"³⁹, nella quale stabilisce che la verità può essere assimilabile alla conoscibilità solo quando si presentino le adeguate condizioni epistemiche⁴⁰. L'epistemologia coincide con l'ontologia solo nel momento in cui assumiamo che possiamo conoscere gli oggetti che popolano il mondo, attraverso teorie specifiche, e che vi possono essere diverse descrizioni per uno stesso oggetto. In altre parole, Putnam ammette che una pluralità di verità è possibile, ma sostiene che il linguaggio è anche in grado di dire qualcosa di vero, dovendo avere a che fare necessariamente con la realtà.

³² Ricordiamo che nel caso più clamoroso, il punto di vista dello storico statunitense ha dato adito a teorie revisioniste che sono arrivate a negare la realtà dell'Olocausto.

³³ Nathalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1984.

³⁴ In questo contesto facciamo riferimento alla stessa postfazione pubblicata in appendice al testo di Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 295-315.

³⁵ *Ibid.*, p. 308.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 314.

³⁸ Hilary Putnam, *Ragione, verità e storia*, Milano, Il saggiatore, 1985 (1981).

³⁹ Hilary Putnam, "Realismo e senso comune" in Mario De Caro e Maurizio Ferraris [eds.], *Bentornata realtà*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 5-20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

Come sostiene Giuliana Benvenuti, che si è occupata della relazione tra storia e narrazione nei romanzi neostorici italiani⁴¹, sebbene la relazione tra la realtà e la sua narrazione sia stata declinata in svariati modi, ciò che è certo è che nella seconda metà del XX secolo la Storia ha perso la sua aura di verità assoluta trasformandosi in una narrazione tra le altre. Per questo motivo, è naturale che la letteratura si sia appropriata di questo mondo e che il romanzo si sia trasformato in una delle forme narrative preferite per la ricerca della verità⁴². A questo punto, resta da chiedersi in che modo, con quali strategie, con quali scelte stilistiche, secondo quali ideologiche, la letteratura si è appropriata di questo terreno. Nell'ambito della letteratura italiana, Giuliana Benvenuti sostiene che le strategie utilizzate dai romanzi storici degli anni Zero cercano di operare un doppio recupero: da un lato rimane invariato il primato del racconto introdotto dal postmodernismo; dall'altro lato, si cerca di recuperare nel racconto una nuova fiducia nella parola e nella scrittura come forme di comunicazione, che possano portare il lettore a praticare la letteratura come forma di conoscenza e come critica nei confronti della società⁴³. Le conclusioni raggiunte dalla Benvenuti sembrano dialogare in modo efficace con quanto avviene oltreoceano, come si avrà modo di spiegare nel dettaglio nei paragrafi successivi.

2.2 Storia e narrazione nel dibattito ispanoamericano

[...] solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti.

Walter Benjamin

*El arte da vida a lo que la historia ha asesinado.
El arte da voz a lo que la historia ha negado,
silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad
de manos de las mentiras de la historia.*

Carlos Fuentes

⁴¹ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carrocci editore, 2012.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

Il romanzo storico costituisce uno dei generi fondamentali della letteratura ispano-americana. Le sue diverse declinazioni e i vari sottogeneri, infatti, ne costituiscono una prova. Tuttavia, è stato necessario aspettare gli ultimi anni del XX secolo perché la critica letteraria (con nomi del calibro di Fernando Aínsa, Mempo Giardinelli, Seymour Menton, Noé Jitrik, María Cristina Pons e molti altri) cominciasse a riflettere in modo sistematico sull'evoluzione del genere in America Latina, soprattutto per quel che riguarda le nuove proposte della seconda metà del XX secolo, da Alejo Carpentier a Fernando Del Paso. Nelle pagine successive si procede alla discussione intorno a queste nuove narrazioni, con particolare attenzione ai romanzi storici pubblicati tra gli anni '70 e '80, per poi spostarsi fino al XXI secolo. L'analisi si snoda a partire da un punto fermo: come sostiene Jurij Tynjanov⁴⁴, il genere letterario è una convenzione ed è soggetto sempre a due forze complementari (la tradizione e l'esplosione creativa). Questo vale, certamente, anche per il genere del romanzo storico. Per questo motivo, è opportuno tracciare un breve *excursus* sullo sviluppo del genere del romanzo storico tra il XIX e il XX secolo. D'accordo con le posizioni di María Cristina Pons e Rosa Maria Grillo⁴⁵, si sceglie di leggere gli sviluppi del genere storico in chiave evolutiva piuttosto che rivoluzionaria, soprattutto per ciò che riguarda le nuove narrazioni storiche della seconda metà del XX secolo.

2.2.1 Il romanzo storico ispano-americano nel XIX secolo

Parallelamente a quanto avviene in Europa, il romanzo storico fa il suo ingresso nella storia della letteratura ispano-americana nel XIX secolo. È generalmente vero che la relazione tra storia, cronaca e finzione informa la prosa ispano-americana al suo nascere. Si pensi alle riflessioni di Andrés Bello circa il metodo più consono per scrivere la Storia. Secondo l'intellettuale cileno, quando un paese ha a disposizione un numero ingente di documenti e di storie si può facilmente scegliere tra un metodo di scrittura che prediliga il punto di vista filosofico o la narrazione pittoresca, ma quando un intero territorio come

⁴⁴ Jurij Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.

⁴⁵ Rosa Maria Grillo, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, 2010.

l'America Latina non possiede una storia se non attraverso documenti incompleti e dispersi, l'unico metodo possibile è quello della narrazione⁴⁶. Tuttavia, è necessario precisare che l'antecedente diretto del romanzo storico ispano-americano non è costituito solo dalle *Crónicas de las Indias*, ma anche dalla tradizione europea, rappresentata soprattutto dai romanzi di Walter Scott e di Alfred de Vigny. Alcuni frammenti di *Ivanhoe*, per esempio, arrivano in traduzione nel 1823, mentre *Waverly* arriva nel 1835⁴⁷. Il modello del romanzo storico romantico di Scott trova terreno fertile in America Latina a causa del caos post-indipendentista⁴⁸. È il terreno privilegiato per la creazione di una nuova letteratura, particolarmente necessaria per le Nazioni che si vanno formando. Tuttavia, mentre i romanzi storici europei cercano di recuperare il passato attraverso un atteggiamento nostalgico, in America Latina avviene l'esatto contrario. C'è piuttosto una contrapposizione dialettica tra il presente tendenzialmente repubblicano e il passato del *Virreinato*, che viene ricostruito solo per legittimare le guerre d'Indipendenza e la formazione dell'identità nazionale. I romanzi che si producono in questo periodo sono scritti dall'*élite* intellettuale che cerca di sostenere prevalentemente gli ideali liberali.

Il primo romanzo storico in lingua spagnola che appare nel continente americano, *Xicoténcal*, è del 1826⁴⁹. Viene pubblicato a Philadelphia ed è a tutt'oggi anonimo⁵⁰. Il romanzo è ambientato durante la Conquista del Messico per mano di Cortés e dei suoi alleati, i Tlaxcaltechi. Il protagonista ed eroe del romanzo è *Xicotencatl*, signore di Tlaxcala. La trama storica comprende la guerra tra i tlaxcaltechi e Cortés, la loro successiva alleanza contro il regno azteco e infine la morte dell'eroe indigeno, per ordine dello stesso Cortés. Per la tematica che tratta, si considera anche il primo romanzo *indigenista*⁵¹. Si tratta di un romanzo molto interessante, sebbene sia rimasto quasi sconosciuto per molto tempo. In esso è possibile ravvisare i conflitti sociali e culturali che prendono piede durante il XIX secolo, ossia la ricerca dell'identità ispanoamericana, per comporre un discorso *criollo*. In tutto il romanzo, infatti, si percepisce questa tensione

⁴⁶ Si veda Andrés Bello, "Autonomía cultural de América", in Carlos Ripoll [ed.], *Conciencia intelectual de América*, New York, Eliseo Torres, 1966 [1848], pp. 39-52.

⁴⁷ María Cristina Pons, *Op. cit.*, p. 83.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Anónimo, *Xicotencatl*, in Antonio Castro Leal, *La novela del México colonial*, México, Aguilar, 1964.

⁵⁰ Per informazioni più dettagliate sul manoscritto, la sua pubblicazione e la diffusione rimandiamo allo studio di Luis Leal, "Xicoténcal, Primera Novela Histórica en Castellano", *Revista Iberoamericana*, Vol. XXV, Núm. 49, Enero-Junio 1960, pp. 9-31.

⁵¹ Ricordiamo che il tema indigenista si sviluppa soprattutto negli anni '30 e '40 del XX secolo. Uno degli esempi fondamentali di questa corrente è l'arte muralista di Diego Rivera.

ideologica che si muove verso un revisionismo storico, volto a scardinare i principi colonialisti e imperialisti:

En vano los historiadores intentan encubrir la negra infamia con que se cargó para siempre aquel insolente y astuto cuanto afortunado capitán [Cortés]; en vano el vértigo monárquico, que ha embrutecido por tantos tiempos a Europa, nos ha privado de los documentos históricos más preciosos sobre la república de Tlaxcala. El ojo perspicaz del filósofo sabe distinguir, entre el fango y basura que ensucian el papel de las historias, algunas chispas de verdad que no han podido apagar ni el fanatismo ni la servil adulación⁵².

A questo proposito, Juan José Barrientos sostiene che questo romanzo si avvicina molto di più allo stile di Vigny che a quello di Walter Scott, dal momento che la storia occupa una posizione privilegiata all'interno del romanzo e include una figura di grande rilievo⁵³. Esempio imprescindibile dunque dei contrasti ideologici del tempo, questo romanzo è il primo tentativo di ricostruzione di un passato storico, quello coloniale, che possa riscattare l'identità autoctona usurpata e silenziata.

Se seguiamo l'impostazione teorica di Lukács, anche in America Latina il romanzo storico nasce da grandi rivolgimenti sociopolitici con lo scopo, nello specifico, di trasformarsi in un mezzo per costruire l'identità nazionale. Vi è però una questione sostanziale, colta acutamente da Doris Sommer⁵⁴, che contribuisce a definire in modo più pertinente la caratterizzazione dei romanzi storici fondazionali. Secondo Sommer, uno dei *leitmotiv* dei romanzi fondazionali è costituito dall'amore. Tutti i romanzi fondazionali latinoamericani sono essenzialmente delle storie d'amore. La persistenza di questo *plot* si lega a un progetto vero e proprio volto a rappresentare metaforicamente l'amalgama dei territori nazionali come amanti destinati a desiderarsi l'un l'altro:

[...] in Latin America, romance doesn't distinguish between ethical politics and erotic passion, between epic nationalism and intimate sensibility. It collapses the distinctions. In Spanish America the two are one, Walter Scott and Chateaubriand in the same pot-boilers, *pace* Georg Lukács⁵⁵.

⁵² Anonimo, *Op. cit.*, p. 161.

⁵³ Si veda Juan José Barrientos, *Ficción – Historia: la nueva novela histórica hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma de México, 2001.

⁵⁴ Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

I moti indipendentisti dei primi decenni del XIX secolo, infatti, frammentano il continente latinoamericano che comincia ad avere bisogno di definire un discorso nazionale, una lingua identitaria che si possa distinguere da quella spagnola. Allo stesso tempo però, gli intellettuali sentono la necessità di mantenere salda la tradizione europea, che si considera parte integrante del processo di meticciato⁵⁶. Questo è ancora più vero se si considera che la classe politica che guida l'America Latina verso l'Indipendenza è la borghesia *criolla*, ossia una classe sociale meticcia che vive dei privilegi che l'ordine colonialista gli ha dato e a cui non intende rinunciare. Come sostiene Rosa Maria Grillo:

Con estos presupuestos las novelas históricas hispanoamericanas, aun de escritores liberales y progresistas, no pudieron sino recalcar este esquema: la colonización y la evangelización como necesidades de la Historia –y de la Divina Providencia– para imponer la única Civilización y la única Religión, y las Guerras de Independencia como necesaria lucha contra los desvíos– injusticias, violencias, abusos del Poder civil, militar y religioso– de la época de la Colonia, y afirmación de la ‘mayoría de edad’ de los criollos –pertenecientes a la cultura dominante, occidental– que tienen que emanciparse de la lejana y atrasada madre-patria, sin nunca desconocer el papel civilizador de la Conquista⁵⁷.

Verso la fine del XIX secolo, il discorso politico diventa preponderante in America Latina. I romanzi storici realisti, che danno al documento un valore dominante, rappresentano la maggior parte della produzione letteraria. Esempi imprescindibili sono sicuramente il già citato *Facundo* dell'argentino Domingo Faustino Sarmiento⁵⁸, pubblicato nel 1845, o i romanzi storici dello scrittore messicano Vicente Riva Palacio⁵⁹. L'opera di Sarmiento, in particolare, appartiene alla categoria delle *novelas fundacionales*: un classico della letteratura ispano-americana che avrà echi fino ai giorni nostri, tanto che Roberto González Echevarría la considera “nuestra *Fenomenología del espíritu*”⁶⁰. Si tratta di un'opera difficile da classificare essendo nello stesso tempo uno studio sociologico della

⁵⁶ L'America Latina è figlia di questo costante conflitto tra la ricerca di una propria identità autentica e del vincolo con la tradizione europea, in particolare con quella cattolica. Un conflitto che non si è ancora risolto del tutto e che continua ad avere ripercussioni sulla politica attuale. Gli intellettuali, però, sono sempre stati coscienti di questa costante lotta tra titani, tanto da farla diventare una caratteristica costitutiva dell'essere latinoamericano, ibrido per definizione. Basta leggere gli scritti di Simon Bolívar, per avere un illuminante esempio di questo conflitto costante.

⁵⁷ Rosa Maria Grillo, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸ Nato nel 1811 giornalista e politico argentino, oltre che scrittore, Sarmiento arriva anche alla presidenza dell'Argentina tra il 1868 e il 1874. Si distingue per la difesa dell'istruzione pubblica e per l'opera di promozione del progresso scientifico e culturale.

⁵⁹ Vicente Riva Palacio (1832-1896) è stato avvocato, generale e politico messicano. Come sostenitore della riforma liberale, ha fatto parte del Congresso formatosi all'indomani della Guerra Riformista (1858-1860). In questi anni è stato uno dei più convinti oppositori del presidente Benito Juárez.

⁶⁰ Roberto González Echevarría, *Op. cit.*, p. 149.

cultura argentina, un *panflet* politico contro la dittatura di Juan Manuel de Rosas, una biografia del caudillo Facundo Quiroga e un'autobiografia dello stesso Sarmiento, il quale è sia narratore che personaggio⁶¹. Partendo dalla distinzione tra civiltà e barbarie, Sarmiento traccia una storia letteraria e culturale dell'Argentina, ponendo nel polo della civiltà la tradizione europea e nel polo della barbarie quella rurale latinoamericana, impersonata dal *caudillo* Facundo Quiroja e dal dittatore Rosas.

La stessa impostazione si può leggere nei romanzi storici di Vicente Riva Palacio⁶², il quale utilizza i documenti d'archivio del Tribunale dell'Inquisizione per creare romanzi storici basati su processi celebri. Riva Palacio opera durante il periodo delle riforme liberali, per cui i suoi romanzi sono volti a fondare un discorso nazionale e laico che condanni l'operato della Chiesa e promuova la sua separazione dallo Stato. Tutti i suoi romanzi sono ambientati durante il periodo coloniale, ma la particolarità delle sue opere è costituita anche da un discorso sul presente. Il tema dominante (in romanzi come *Calvario y Tabor* (1868), *Monja y casada, virgen y mártir* (1868), *Martín Garatuza* (1868), *Los piratas del Golfo* (1869), *Las dos emparedadas* (1869), *La vuelta de los muertos* (1870), *Memorias de un impostor*, pubblicato nel 1872) resta quello dell'Indipendenza nazionale, nonostante sia fondamentale anche la discussione sui rapporti tra Stato e Chiesa. Anche in questo caso, se da un lato Vicente Riva Palacio denuncia la violenza e l'intolleranza dell'epoca coloniale, dall'altro lato riconosce in essa una parte imprescindibile e costitutiva dell'identità messicana. Riva Palacio propone una visione del suo presente a partire da una determinata prospettiva storica, trasformando il romanzo non solo in un nuovo discorso, ma anche in un nuovo modo di guardare al passato. Enrique Anderson Imbert⁶³ ha rilevato questa particolare caratteristica del romanzo storico dell'età romantica, tanto in Europa quanto in America Latina:

En todas las épocas se noveló el pasado, pero fue especialmente en el periodo romántico cuando las novelas históricas aparecieron en constelación, con una implícita filosofía de la vida. Los racionalistas habían desatendido las raíces históricas de la existencia humana. Cuando ofrecían asuntos lejanos apuntaban a lo

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Per informazioni dettagliate sulla vita e le opere di Vicente Riva Palacio rimandiamo allo studio di José Ortiz Monasterio, *Historia y ficción: los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, México, Universidad Iberoamericana, 1993; Si veda anche il saggio di José Ortiz Monasterio e María Teresa Solórzano Ponce, "Las novelas históricas de Vicente Riva Palacio", in *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, a cura di Rafael Olea Franco e Pamela Vicenteño Bravo, Vol. 1, México, El Colegio de México, 2010, pp. 107-130.

⁶³ Enrique Anderson Imbert, "El telar de una novela histórica: *Enriquillo* de Galván", *Revista Iberoamericana*, Vol. XV, Núm. 30, Enero 1950, pp. 213-229.

inmutable; y la móvil relatividad y diversidad del hombre se les escapaba. La filosofía romántica, en cambio, insistió en que vivimos en el tiempo y, por lo tanto, el sentido de nuestras acciones está condicionado por las particularidades del proceso cultural. El novelista del siglo XIX – el siglo de la Historia – enriqueció pues el viejo arte de contar con un nuevo arte de comprender el pasado⁶⁴.

Lo sviluppo del romanzo storico continua fino al XX secolo, ma è caratterizzato da alti e bassi, fino a quando non scompare quasi del tutto durante le Avanguardie. Il Modernismo latinoamericano non vede una ricca produzione di romanzi storici, sebbene comincino a delinearsi nuove condizioni storico-sociali. In particolare, il processo di redistribuzione del lavoro ha effetti anche sull'attività di scrittore: la parola scritta smette di essere considerata un'arma politica, in mano unicamente all'*élite* intellettuale⁶⁵. L'azione egemonica dell'Europa è rimpiazzata da quella degli Stati Uniti⁶⁶ e molti autori si rifanno al passato spagnolo, in aperto contrasto con i nuovi assetti geopolitici. Si vedano, per esempio, le posizioni di José Enrique Rodó nel suo *Ariel*, pubblicato nel 1900, in cui il retaggio spagnolo è visto come fonte di unità politica e culturale, esaltando lo spiritualismo latinoamericano rispetto al materialismo nordamericano⁶⁷.

In definitiva, si tratta di un periodo di forte sincretismo che caratterizza tutta la produzione del Modernismo. Esistono altre varianti del discorso storico che si sviluppano nei primi decenni del XX secolo in America Latina. Un esempio lo costituisce la corrente del Revisionismo argentino, in cui gli autori della generazione del '900 prediligono il romanzo storico revisionista incentrato sul nazionalismo culturale. Tuttavia, la corrente che si distingue maggiormente è quella dei romanzi del ciclo della Rivoluzione messicana, che

⁶⁴ Ibid., p. 213.

⁶⁵ Si veda Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998. Secondo Rama, in America Latina, dal momento in cui è nata la società meticcia, ossia simbolicamente dal momento in cui viene distrutta e rimodellata Tenochtitlan (la capitale degli aztechi, attuale Città del Messico), fino alla costruzione dell'utopica Brasilia, gli intellettuali hanno svolto ruoli fondamentali vicino al potere e al potere stesso. Una funzione che possiamo definire anche ideologizzante, con il compito, di volta in volta, di svegliare le coscienze, formare le masse analfabete (si pensi all'attività di José Vasconcelos), criticare il potere per legittimarlo o delegittimarlo. Partendo dalla figura della città come segno, Rama legge la cultura latinoamericana attraverso una semiologia sociale basata sul primato della parola scritta rispetto a quella orale. Su ciò che egli stesso definisce "la servidumbre de la letra".

⁶⁶ Il conflitto tra Spagna e Stati Uniti, nella guerra d'Indipendenza cubana (1898), cambia completamente le relazioni internazionali dell'America Latina. Con Cuba prima (alla quale gli Stati Uniti riconoscono l'indipendenza, riservandosi il diritto d'intervento nei suoi affari interni) e con Panama dopo (dove le truppe statunitensi aiutano la Colombia a raggiungere l'indipendenza in cambio della costruzione di un canale interoceanico, che si inaugura nel 1914), gli Stati Uniti coronano il sogno di esercitare il controllo sul territorio latinoamericano, garantendosi anche la sicurezza della frontiera meridionale. Si apre, di fatti, il cosiddetto secolo americano dell'America Latina (Si veda Loris Zanatta, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Bari, Laterza, 2010).

⁶⁷ José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 [1900].

rappresentano un punto di partenza e di svolta fondamentale per la prosa messicana a tema storico, ai quali si dedica uno studio più approfondito.

2.2.2 La Rivoluzione messicana e la sua letteratura

2.2.2.1 Alcuni dati storiografici

La Rivoluzione (1910) ha avuto un peso particolare nella storia del Messico, dal momento che si può considerare uno tra i più grandi sollevamenti popolari, antecedente la Prima Guerra Mondiale (1914) e la Rivoluzione Russa (1917)⁶⁸. È stato per la maggior parte un movimento agrario, ma non comincia come tale. Al principio, si configura come un movimento politico contro la rielezione del dittatore Porfirio Díaz, che ha governato il Paese per trent'anni⁶⁹. Francisco I. Madero, primo *leader* della Rivoluzione, chiede soltanto che sia rispettata la Costituzione Liberale del 1857 e che si proceda con nuove elezioni. Tuttavia, da questo momento in poi si produce un movimento insurrezionale irreversibile. Nel 1911 cade il governo di Porfirio Díaz. Il dittatore viene esiliato e Madero viene eletto Presidente costituzionale, ma è soggetto alle forti critiche delle varie anime della Rivoluzione, che sono tante e spesso in contrasto. Emiliano Zapata, il *líder campesino* del sud del Paese, comincia quasi subito a battersi per la riforma sulla legge dell'appartenenza della terra, sperando di riuscire a smantellare il sistema delle *haciendas*. Con l'intervento di Emiliano Zapata, la Rivoluzione finalmente mostra le sue vere radici. Questa dà però il via a un periodo di grande confusione, nel quale il generale Victoriano Huerta riesce a impadronirsi del potere con la forza, per tentare di restaurare l'ordine pre-rivoluzionario. A Huerta si oppone, a sua volta, Venustiano Carranza che nel nord del paese fonda l'esercito costituzionalista, con l'appoggio di Pancho Villa. Mentre a sud continuano gli scontri tra l'esercito di Zapata e le truppe *huertistas*, gli Stati Uniti, che fino

⁶⁸ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

⁶⁹ La dittatura di Porfirio Díaz dura circa trent'anni, tanto che il periodo in cui il generale messicano resta al potere viene definito *Porfiriato*.

a questo momento hanno sperato nel ritorno delle *élites* criolle, decidono di inviare un contingente per destituire Huerta, convinti che il Messico possa essere pronto per affrontare un cambiamento sostanziale. Al contrario, comincia un periodo di sanguinose rivendicazioni tra le diverse fazioni della Rivoluzione. Nel 1913 Madero viene ucciso dai porfiriani e ha inizio la fase più brutale e sanguinaria della Rivoluzione, che conterà almeno due milioni di morti. Nel 1917 una nuova Costituzione, frutto del compromesso tra le parti, chiude questo periodo di massima violenza, tanto da essere denominato la *Decena trágica*. Venustiano Carranza è eletto Presidente, ma il suo governo non rispetta le promesse fatte e Emiliano Zapata si ribella. Nel 1919 Zapata viene assassinato su ordine di Carranza, che muore a sua volta assassinato nel 1920. Di fatto, la Rivoluzione fallisce. Il successivo governo di Plutarco Elias Calles è ancora caratterizzato da molta violenza. Scoppia, infatti, la cosiddetta *Guerra Cristera*, ossia una ribellione armata dei settori ultracattolici, contro l'anticlericalismo della Costituzione del 1917. Si può affermare, insieme a José Miguel Oviedo⁷⁰, che la Rivoluzione è un processo inconcluso e incompiuto. Scoppia all'improvviso e si abbatte quasi come un cataclisma sulla popolazione. Quello che avrebbe dovuto essere un nuovo punto di partenza per il Messico e rappresentare la speranza di raggiungere una modernità così tanto anelata, darà luogo solo a più contraddizioni. Una tra le tante è l'istituzione del PRI (Partido Revolucionario Institucional), il quale si batte per la stabilità dello Stato, diventando però unico protagonista della vita politica. Lo stesso PRI invoca i principi liberali della Costituzione del 1917 ma, di fatto, si fonda sulla corruzione, sul controllo dei sindacati e sul clientelismo. L'egemonia del PRI sulla scena politica, che durerà fino al 2006, è stata probabilmente la "dittatura"⁷¹ più dura da abbattere di tutta l'America Latina. A questo proposito, scrive José Miguel Oviedo:

[La Revolución] mostró lo mejor y lo peor de México, pero nos dio al fin su verdadero rostro, oculto bajo las capas de maquillaje del porfirismo y de otras fórmulas políticas que habían ignorado lo que era: un país indígena, rural, ligado a tradiciones ancestrales, atrapado por sus propias desigualdades sociales y económicas. La Revolución abrió las compuertas que encerraban al mexicano en un oscuro anonimato y liberó sus energías en un campo – el político – donde casi nunca habían cumplido un papel protagónico; era natural que hubiese

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Il Messico non ha conosciuto una dittatura militare *strictu sensu* dopo la caduta di Porfirio Díaz, rispetto a quanto avvenuto nella maggior parte dei paesi latinoamericani. Tuttavia, bisogna rilevare che i mezzi utilizzati dal PRI per reprimere l'opposizione e garantire l'ordine non sono stati per nulla dissimili da quelli che caratterizzano le dittature più efferate.

manifestaciones de odio y violencia gratuitas. Pero la gran conquista fue recuperar para el país, en medio de un baño de sangre y venganzas políticas, su propia identidad perdida⁷².

Per tutte queste ragioni, la Rivoluzione si trasforma anche in un fenomeno culturale, con forti echi tra gli intellettuali. In un articolo scritto probabilmente dopo il 1924, Pedro Enríquez Ureña analizza in modo molto pertinente l'influenza che la Rivoluzione ha avuto sul mondo degli intellettuali e sulla società messicana in generale. Egli sottolinea che, nonostante tutto, la Rivoluzione ha dato al Paese la coscienza di se stesso. Di conseguenza, essa ha dato agli intellettuali la possibilità di allontanarsi dalla sterile imitazione dei modelli europei, per prendere coscienza dell'esistenza di una voce propria⁷³. Le espressioni artistiche più caratteristiche di questa ondata di novità sono sicuramente rappresentate dall'arte muralista di Diego Rivera e dai romanzi del ciclo della Rivoluzione.

2.2.2.2 Le nuove proposte di un sottogenere: i romanzi del *Ciclo de la Revolución*

Per la loro rilevanza storica, le vicende della Rivoluzione hanno dato vita a romanzi destinati a cambiare radicalmente tutto il modo di concepire la letteratura messicana. Si apre il ciclo delle cosiddette *novelas de la Revolución*, una serie di romanzi che rappresentano un *corpus* letterario ben delimitato. Secondo quanto sostenuto da Carlos Monsiváis⁷⁴, siamo di fronte a romanzi che affrontano il tema rivoluzionario da un punto di vista pessimistico a partire già dalle prime pubblicazioni. Secondo Carlos Fuentes⁷⁵, questa narrativa ha mostrato le grandi ironie della storia, per cui i villani possono essere considerati eroi e viceversa⁷⁶ (un aspetto che sarà ripreso anche da Alejo Carpentier e dal romanzo più recente). È estremamente interessante considerare come la narrativa sia stata

⁷² Ibid., p. 157.

⁷³ Pedro Enríquez Ureña, "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México", in *La utopía de América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 367-374.

⁷⁴ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Conaculta, 2011.

⁷⁵ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1997 (1969).

⁷⁶ Ibid., p. 15.

la prima a rendersi conto delle contraddizioni che il movimento rivoluzionario portava con sé. In un'intervista rilasciata a Joseph Sommers⁷⁷, Juan Rulfo sostiene:

Efectivamente, la novela de la Revolución Mexicana me dio más o menos una idea de lo que había sido la Revolución. Yo conocí la historia a través de la narrativa. Ahí comprendí qué había sido la Revolución. No me tocó vivirla. Reconozco que fueron esos autores, hoy subestimados, los que realmente abrieron el ciclo de la novela mexicana⁷⁸.

Secondo la classificazione fatta da Antonio Castro Leal nell'antologia *La novela de la revolución mexicana*⁷⁹, possiamo distinguere, essenzialmente, due momenti nella produzione dei romanzi del ciclo Rivoluzionario, in cui l'atteggiamento degli autori subisce alcune trasformazioni. Facciamo l'esempio di due opere che sono state generalmente considerate, rispettivamente, il romanzo di apertura e di chiusura del ciclo: *Los de abajo* (1915)⁸⁰ di Mariano Azuela⁸¹ e *La muerte de Artemio Cruz* (1962) di Carlos Fuentes. Tra di essi, c'è da menzionare sicuramente il capolavoro di Juan Rulfo, *Péramo*, pubblicato nel 1955.

Il caso di Mariano Azuela è particolarmente rappresentativo, non solo perché *Los de abajo* è il primo romanzo del ciclo, ma anche perché si pubblica quando è ancora in corso il sollevamento popolare. In questi romanzi del primo ciclo, si recupera il passato immediato. Gli autori sentono l'urgenza di spiegare un fenomeno portatore di profonde trasformazioni. Il romanzo dello scrittore e medico messicano si configura, allo stesso tempo, come un'epica popolare e come un *reportage* d'attualità. Esso narra le vicende di una truppa di *villistas* capitanata da Demetrio Macías, che si ribella al *cacique* della propria città, per poi unirsi al movimento nazionale. A mano a mano che il piccolo esercito di Demetrio attraversa il Paese, recluta nuovi adepti. A un certo punto, arriva tra le fila dell'esercito anche un giornalista e studente di medicina che sta cercando di sottrarsi al servizio di leva⁸². È attraverso i suoi occhi che Mariano Azuela ci presenta una visione completamente disincantata della Rivoluzione. Essa sembra essere letta come un

⁷⁷ Joseph Sommers, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)" in *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, a cura di Federico Campbell, México, Era, 2003, pp. 517-521. Originariamente l'intervista fu pubblicata nella rivista *Siempre! La Cultura en México*, n. 1051, México, 1973.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 517.

⁷⁹ Antonio Castro Leal [ed.], *La novela de la revolución mexicana*, 2 tomos, México D.F., Aguilar, 1960.

⁸⁰ Nel 1915 il romanzo di Mariano Azuela comincia a essere pubblicato a puntate e solo nel 1916 vede la luce in quanto romanzo.

⁸¹ Mariano Azuela, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [1915].

⁸² È evidente il riferimento autobiografico.

sollevamento portato avanti da una popolazione che combatte senza avere alcuna preparazione militare, senza conoscerne le motivazioni profonde. È bene sottolineare quanto i dialoghi del romanzo siano fortemente verosimili, poiché riprendono quello che l'autore ascolta realmente per le strade, nei quartier generali e sui campi di battaglia⁸³. La struttura del testo sembra quasi disintegrarsi, riuscendo a mostrare la vertigine della lotta armata e degli scontri politici. Il romanzo apporta anche delle forti innovazioni stilistiche che saranno fondamentali per tutta la letteratura messicana a venire: a) l'inizio della narrazione in *medias res*; b) un linguaggio innovativo, legato al mondo contadino; c) la concezione cinematografica della narrazione, fatta di troncamenti bruschi, spostamenti improvvisi del punto di vista, insieme alla rottura dell'ordine cronologico degli eventi.

A partire dagli anni '50 e fino alla fine degli anni '60, invece, la rielaborazione del dato storiografico rispetto alla Rivoluzione Messicana diviene essenzialmente ironica e parodica. Un esempio fondamentale di questo nuovo approccio verso la Rivoluzione lo costituisce *Pedro Páramo* (1955) di Juan Rulfo. Di certo, la Rivoluzione ha il merito di aver costituito un punto di partenza nuovo per il Paese, di aver aperto la possibilità per la crescita delle città moderne, sotto l'ombra dell'industria. Resteranno, tuttavia, delle zone marginali come quelle descritte da Juan Rulfo, in cui la Rivoluzione non risolve affatto i problemi della questione agraria. La novità del romanzo di Rulfo consiste nel fatto che egli non narra più le vicende attraverso un approccio cronachistico, ma presenta anche un giudizio storico chiaro. In un'intervista con Jorge Ruffinelli l'autore dichiara:

[...] yo no quise hacer ni historia ni crónica con Pedro Páramo ni con los cuentos de *El llano en llamas* [...] todos los lugares existen, pero tampoco he calcado la realidad de esos lugares. Por otro lado hay gente que viene y me dice "Vi a Pedro Páramo...". No es extraño que me lo señalen. Pero es que Pedro Páramo es un cacique y en México estamos repletos de caciques. Fíjate que todo es caciquismo, la estructura del poder es la del cacicazgo [...] Antes de la Revolución, cada estado tenía un dueño, era el terrateniente, el hombre más poderoso del estado, y toda la tierra le pertenecía, pertenecía a la familia [...] Lo que hizo la revolución fue desmembrar un poco esos latifundios, de modo que nadie pudiera ser dueño de todo un estado. Pero no se eliminó el caciquismo, al contrario se lo pulverizó⁸⁴.

⁸³ Ricordiamo che Mariano Azuela, come tutti i primi scrittori del ciclo della Rivoluzione, è testimone diretto degli eventi. In particolare, egli è anche un medico sui fronti popolari.

⁸⁴ Jorge Ruffinelli, "La leyenda de Rulfo: como se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo", in *Juan Rulfo. Toda la obra*, a cura di Claude Fell, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp. 549-572, p. 572.

L'autore rivoluziona tutta una tradizione letteraria di tipo regionalista⁸⁵, che vede come protagonista la terra, l'indigeno e il popolo in rivolta, per dargli invece una sfumatura mitica. Nelle sue opere si respira la dolorosa storia contemporanea, ma non ci sono date, nessun nome concreto. Tutto è romanzato, grazie a tecniche narrative che non sono mai state usate per questo genere di temi. L'originalità del romanzo consiste nel fatto che si trovi a metà strada tra il modo realistico e il modo fantastico. Questo cambiamento corrisponde a uno spirito nuovo emerso dalla Rivoluzione: il disincanto, la disillusione e la sensazione di perdita che la lotta ha lasciato in tutta una generazione. Per Rulfo la Rivoluzione è quel poco che ha lasciato di se stessa: un fantasma del passato, un'illusione persa. L'illusione di aver avuto per un attimo la possibilità di cambiare gli eventi, un'illusione fallita miseramente esattamente come falliscono Pedro Páramo e Juan Preciado.

Un'altra fondamentale proposta innovativa è sicuramente quella di Carlos Fuentes, che insieme a Juan Rulfo e Octavio Paz forma la rosa degli scrittori messicani della seconda metà del XX secolo. Due sono le opere in cui discute l'eredità della Rivoluzione nella realtà contemporanea: *La región más transparente* (1958)⁸⁶ e *La muerte de Artemio Cruz* (1962). *La región más transparente* è il suo primo romanzo. Si tratta di un ritratto estremamente critico della realtà urbana della capitale, assunta a simbolo della sconfitta della Rivoluzione e marcata dal sorgere di una nuova borghesia clientelare. La grande protagonista è Città del Messico, la megalopoli massificata e caotica in cui i conflitti sociali e culturali dei protagonisti sono l'emblema del Paese intero. Federico Robles è il rivoluzionario che tradisce i suoi ideali, sedotto da un becero arrivismo, mentre Ixca Cienfuegos (personaggio dai toni mitici, che riprende le vecchie radici indigene) è la principale voce narrante del romanzo e funziona quasi come un secondo livello, mitico e utopico, della narrazione. Il romanzo non presenta un'argomentazione centrale e si sviluppa attraverso una serie di nuclei tematici in cui appaiono alcune digressioni sul tema

⁸⁵ Negli anni '30 e '40 del XX secolo, in Messico è preponderante nella narrativa il tema dell'*indigenismo* e del *regionalismo*, con la figura dell'indio assunto a simbolo della nuova nazione che riscopre le sue origini. Il modello che il romanzo predilige è ancora quello realista, insieme a una tradizionale concezione del romanzo. Per questo motivo, ricordiamo che il successo del romanzo di Mariano Azuela sarà comunque posteriore. A partire dagli anni '40 gli scrittori cominciano a superare questo modello e si pongono le basi per quella che Fuentes chiama "la nueva novela hispanoamericana". Figure di grande rilievo come José Revueltas o Agustín Yáñez, rappresentano la prima generazione del cambiamento che supera la tendenza regionalista, seguiti poi da Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier, che introducono il fantastico e la dimensione del mito come elemento fondante per presentare la propria visione del mondo.

⁸⁶ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

della *mexicanidad*⁸⁷. In questo romanzo, che l'autore pubblica a ventinove anni, ritroviamo le prime sperimentazioni che poi porteranno alla pubblicazione del suo secondo romanzo, *La muerte de Artemio Cruz*. In esso la sperimentazione raggiunge quasi il parossismo. Il ritmo è serrato, la struttura asimmetrica, eterogenea e poliedrica. Tre sono i motivi che si sviluppano lungo tutta la narrazione: il motivo della *maschera*, che il messicano ha indossato nel corso della Storia per sottrarsi alle proprie responsabilità; il motivo dell'autenticità e del tradimento allo stesso tempo della promessa rivoluzionaria; e, infine, il dramma circolare tra la vita e la morte. La narrazione si svolge attraverso una trama quasi poliziesca, in cui si cerca di scoprire la vera identità di Artemio Cruz, che rappresenta l'archetipo della società messicana nella prima metà del XX secolo. È una narrazione *post-mortem* che comincia con Artemio Cruz agonizzante nel suo letto di morte, dopo un intervento chirurgico. Lui è l'emblema del rivoluzionario che si corrompe, tradendo se stesso e i suoi connazionali. C'è un grande sforzo retrospettivo da parte di Fuentes che narra la storia dal passato al presente, senza però seguire un ordine, una linea argomentativa precisa. Si tratta, invece, di una serie di sequenze divise in tre parti. La prima parte è narrata in prima persona singolare e al presente. Essa rappresenta il subcosciente monologo interiore di Artemio Cruz agonizzante, che fa i conti con ciò che è diventato. La seconda parte è narrata in seconda persona singolare e al futuro. Essa rappresenta l'incoscienza collettiva, che si muove in una modernità futura che sembra uguale al passato. Questa voce narrante funziona come una sorta di meditazione poetica, in una dimensione virtuale se non mitica. La terza parte è narrata in terza persona singolare e al passato, rappresentando la dimensione cosciente del soggetto che narra, attraverso una serie di *flashback*, il suo passato storico, dalla Rivoluzione al tradimento dei suoi ideali. L'innovazione del romanzo è rappresentata dal fatto che la caduta dell'eroe non è solo un modo per rappresentare la nascita della nuova borghesia nazionale, ma un modo per fornire un giudizio storico ben preciso: la degradazione della storia, il fallimento della storia moderna messicana che ha mostrato, con violenza, ciò che avrebbe potuto essere e non è stata. Questo esemplare uso dell'istanza narrativa, dei piani temporali e dello spazio testuale, fa parte di un progetto ambizioso di sperimentazione, in costante dialogo con l'eredità europea. Si è parlato dei romanzi di Fuentes come diverse e proprie *novelas*

⁸⁷ Il debito con *El laberinto de la soledad* è qui evidente. L'opera di Octavio Paz rappresenta l'intertesto privilegiato del romanzo di Fuentes.

*murales*⁸⁸. Quella di Fuentes è certamente un'opera monumentale, cerimoniale, rituale e grottesca come l'arte mesoamericana. Essa mostra chiaramente le diverse direzioni, tanto formali che tematiche, che la letteratura ispano-americana segue dalla seconda metà del XX secolo. Sebbene il romanzo di Carlos Fuentes venga generalmente considerato l'opera che chiude il ciclo della Rivoluzione, questo importante evento storico ha continuato a suscitare l'interesse degli autori messicani anche in tempi più recenti. A questo filone della trattazione prettamente di tipo maschile, vanno affiancati romanzi come *Arráncame la vida* (1985) di Ángeles Mastretta o *Como agua para chocolate* (1989) di Laura Esquivel e lo stesso *Nadie me verá llorar* (1999) di Cristina Rivera Garza. Sono romanzi che certamente raccolgono e trasformano una tradizione narrativa fondamentale, insieme al retaggio di genere che *Cartucho* (1931), di Nellie Campobello, ha lasciato. Il cambio di prospettiva nella narrazione della storia, come visto nelle opere di Rulfo e Fuentes, è il risultato pure di un fondamentale dibattito sulla storia e sulla narrazione che si sviluppa in America Latina, in concomitanza con ciò che avviene negli Stati Uniti e in Europa.

2.2.3 Storia e Mito: verso un cambiamento di paradigma in America Latina

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale e con l'avvento della Guerra Fredda, di cui l'America Latina costituisce il principale campo di battaglia⁸⁹, il dibattito sulla Storia e sul suo rapporto con la narrazione è più che mai vivo nel continente. Tre contributi tra gli altri, si possono annoverare tra i più indicativi e influenti: il Prologo a *El reino de este mundo* (1949) di Alejo Carpentier⁹⁰, *El laberinto de la soledad* (1950) di Octavio Paz⁹¹ e *La expresión americana* (1957) di José Lezama Lima⁹². Le tre opere menzionate si pubblicano in un periodo particolarmente fiorente dal punto di vista intellettuale. Ancora è

⁸⁸ Ricordiamo che José Emilio Pacheco, a soli diciannove anni, pubblica una recensione di *La región más transparente*, mettendo in rilievo l'importanza dell'arte muralista messicana per la narrativa di Carlos Fuentes, tesi successivamente avallata da altri importanti critici come Octavio Paz (si veda José Emilio Pacheco, "La región más transparente", *Estaciones (Revista literaria de México)*, V. III, N. 10, 1958, pp. 193-196.

⁸⁹ Si veda Loris Zanatta, *Op. cit.*

⁹⁰ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, México, Lectorum, 2010 [1949].

⁹¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Edición Cátedra, 2011 [1950].

⁹² José Lezama Lima, *La expresión americana*, Vol. 3, Almería, Confluencias, 2011 [1957].

vivo il dibattito perenne che cerca di individuare la specificità di un soggetto latinoamericano che fa parte dell'Occidente, ma che ha in se stesso una pluralità di contraddizioni linguistiche, storiche e geopolitiche, da cui deriva un forte sincretismo che costituisce uno degli aspetti portanti del continente. Affrontando di petto le questioni della dipendenza economica e culturale rispetto all'Europa e agli Stati Uniti, insieme alla necessità di riconoscere una propria specificità, i tre intellettuali approdano a riflessioni filosofiche ed estetiche differenti, ma certamente complementari.

Il Prologo che apre il primo grande romanzo di Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), assume un ruolo fondamentale nella discussione sul rapporto tra Storia e narrazione nel mondo ispano-americano. Esso contiene uno dei primi tentativi di teorizzare ciò che fino a quel momento si è costituito come un concetto intuitivo per lo scrittore cubano: il concetto del *real-maravilloso*. In chiara polemica con l'estetica del Surrealismo francese, ma anche del *realismo magico*, Carpentier ritiene che la dimensione meravigliosa sia qualcosa che fa parte della realtà stessa, quella del continente americano *in primis*. Non è qualcosa che bisogna creare con l'artificio estetico, ma qualcosa che è possibile invece solo svelare con esso. Il *real-maravilloso* ha sicuramente a che fare con il mondo soprannaturale e magico della tradizione ancestrale latinoamericana:

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe [...] y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo — el Cap Français de la antigua colonia —, donde una calle de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la acotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años⁹³.

A questa definizione si potrà obiettare che pressoché ogni popolazione ha conosciuto una tradizione ancestrale soprannaturale. Di fatti, Carpentier sottolinea che ciò che contraddistingue la dimensione genuina del meraviglioso dall'artificio estetico è costituito non dal fatto che una dimensione meravigliosa esista di per sé, ma dal fatto che il *real-maravilloso* presupponga un atto di fede:

⁹³ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, cit., p. 21.

Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución⁹⁴.

Presupporre un atto di fede significa, effettivamente, considerare che la dimensione meravigliosa della realtà può essere mostrata solo se l'uomo è in grado di percepirla. La funzione che esercita l'uomo nella dimensione della Natura è dunque fondamentale e sottolinea come il *real-maravilloso*, prima ancora che un'estetica, si possa considerare come un modo di essere, come una condizione caratteristica della realtà nella sua totalità. Come sottolinea Alexis Márquez Rodríguez, il *real-maravilloso* si può riscontrare per lo meno in tre dimensioni che danno forma alla realtà: la Natura, l'Uomo e la Storia⁹⁵. In esse il meraviglioso si può mostrare sia in ciò che è maestosamente bello, sia in ciò che è invece orribile, sinistro e violento. La maestosità di un vulcano si dà, per esempio, sia nel momento in cui lo si ammira ergersi sulle nubi innocuo, sia quando se ne ammira la violenza eruttiva. Lo stesso può dirsi dell'azione dell'uomo. Personaggi prodigiosi come i *gauchos* argentini, come il *Facundo* narrato da Sarmiento, ne costituiscono un valido esempio. Uomini cresciuti in lande sconfinite e desolate, in condizioni decisamente inospitali, che tuttavia sviluppano straordinarie facoltà individuali. Basti anche pensare alla figura del dittatore haitiano Henri Christophe, uno dei protagonisti di *El reino de este mundo*: un semplice cuoco che all'improvviso si trasforma in un sovrano violento e terribile. Allo stesso modo, anche la Storia latinoamericana presenta questa ambivalenza *real-maravillosa*, nella quale rientrano le vicende della Rivoluzione messicana (1910), piena di personaggi mitici come Zapata e Pancho Villa, o della Rivoluzione cubana, ricolme di un eroismo a tratti patetico⁹⁶. In definitiva, tutta la realtà latinoamericana è un insieme di prodigiosità che non serve creare a tavolino con artifici retorici e stilistici. Basta solo cercarla, studiarla sui documenti che Carpentier esamina minuziosamente prima della stesura del suo romanzo e rendersi conto che infondo: “¿ [...] qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”⁹⁷.

El laberinto de la soledad, dal canto suo, rappresenta probabilmente l'esempio più caratteristico del vivo rapporto intellettuale che si stabilisce tra l'Europa e l'America Latina tra la prima e la seconda metà del XX secolo. Paz, infatti, scrive il testo nella Parigi

⁹⁴ Ibid., p. 24.

⁹⁵ Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982.

⁹⁶ Ibid., p. 77.

⁹⁷ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, cit., p.26.

del secondo Dopoguerra tra il 1948 e il 1949, sebbene cominci a formulare le sue teorie molti anni prima. In Francia Paz entra in contatto con il Surrealismo e con la corrente del Moralismo francese, che tanta influenza avranno nelle sue scelte stilistiche. Questo saggio monumentale si articola attorno a due temi fondamentali: a) la ricerca e definizione di un'identità messicana; b) la rilettura e riscrittura della Storia attraverso il recupero della centralità del Mito:

La historia tiene la realidad atroz de una pesadilla; la grandeza del hombre consiste en hacer obras hermosas y durables con la sustancia real de esa pesadilla. O dicho de otro modo: trasfigurar la pesadilla en visión, liberarnos, así sea por un instante; de la realidad disforme por medio de la creación⁹⁸.

Partendo dall'analisi della psicologia del messicano e delle sue maschere, l'autore si avvicina alla storia e alla politica del Paese. Paz recupera la nozione dell'importanza della rilettura e dell'interpretazione del passato per dare significato al presente. Secondo la sua interpretazione, la Storia del Messico si configura come una storia di tradimenti. Essi vanno dalla *gran violación* della Malinche da parte di Hernán Cortés, al tradimento dei Tlaxcaltechi nei confronti degli Aztechi; dal tradimento del Positivismo⁹⁹ al grande tradimento della Rivoluzione¹⁰⁰. La Rivoluzione, nello specifico, ha portato il Paese a spaccarsi letteralmente in due: il Messico che si muove verso lo sviluppo e il Messico abbandonato e silenziato. Tuttavia, la Rivoluzione ha per Octavio Paz anche il merito di aver condotto a forza il Paese verso la Modernità:

Sólo hasta nuestros días hemos sido capaces de enfrentar al Sí español un Sí mexicano y no una afirmación intelectual, vacía de nuestras particularidades. La Revolución mexicana, al descubrir las artes populares, dio origen a la pintura moderna; al descubrir el lenguaje de los mexicanos creó la nueva poesía¹⁰¹.

A partire dalla vicende della Rivoluzione, tutta la Storia moderna è costituita da una continua benjaminiana rottura di equilibri. Uno scontro fra tradizione e modernità, passato e presente, che finisce con la violenza brutale del massacro di Tlatelolco, avvenuto il 2

⁹⁸ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 244-245.

⁹⁹ Paz considera il Positivismo latinoamericano come un'arma disonesta nelle mani dei latifondisti, i quali hanno utilizzato le strategie verbali di Comte e Spencer per giustificare l'ordine sociale vigente, ossia quello dell'oligarchia *terratiente*.

¹⁰⁰ Il poeta messicano legge il retaggio della Rivoluzione in modo positivo e negativo. Positivo per il suo carattere di rottura e rivelazione; negativo, per la carenza di precursori ideologici che genera una forte confusione e l'istituzionalizzazione della stessa con la dittatura del PRI.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 170.

ottobre del 1968¹⁰². In questa rilettura e riscrittura della Storia, il testo si apre verso una nuova e fruttifera interpretazione del presente, nel momento in cui il poeta messicano si chiede dove vadano ricercate le responsabilità del sottosviluppo messicano, se fuori o dentro al Paese. Per Octavio Paz, le responsabilità vanno ricercate in entrambi i luoghi, nello scontro tra il passato e il presente, tra il Mito e la Storia. Di qui, la necessità di cercare un'identità propria e di accettarla, a partire dal metodo dell'autocritica. Accettare l'origine doloroso di una identità meticcica che ha condizionato l'essere messicano dalla sua fondazione. Per Paz, recuperare questa identità per Paz è possibile, ma solo attraverso l'azione libertaria dell'autoconoscenza. Il metodo che il poeta messicano propone è quello di partire dalla lettura dei grandi miti nazionali e indigeni, per arrivare a costruire un nuovo Mito in grado di rappresentare la contemporaneità della storia messicana: il mito del labirinto. Apparentemente negativo, il mito del labirinto assume funzioni positive se si considera la sua struttura: la solitudine è un labirinto nel quale ci si è persi, ma dal quale esiste sempre un'uscita. Trovare l'uscita significa allora abbandonare quella postura narcisista e autocontemplativa tipicamente messicana, per muoversi verso un incontro attivo con il mondo. Quello di cui si ha bisogno, scrive Paz, è conoscere se stessi a partire dall'incontro dialettico con l'Altro. C'è da precisare che il tema dell'identità nazionale non

¹⁰² Il 1968 è l'anno delle Rivoluzioni Studentesche a livello mondiale e anche a Città del Messico si scende in piazza. Negli anni precedenti alla manifestazione studentesca, il governo già comincia a rispondere con brutalità all'ondata di agitazioni promosse da vari enti indipendenti, rappresentati da insegnanti, operai e lavoratori delle ferrovie. Nel 1968 anche gli studenti decidono di scendere in campo e terminare quanto cominciato dai lavoratori. Scendono in piazza per i diritti civili, per ottenere la libertà sindacale e per protestare contro lo svolgimento delle Olimpiadi che si sarebbero aperte di lì a pochi giorni. Purtroppo, gli esiti non sono positivi e il prezzo da pagare per chi alza la voce contro le politiche repressive è la vita. Questo è quanto accade il 2 ottobre del 1968 nella Piazza delle Tre Culture a Città del Messico. Migliaia di persone vi sono riunite tra studenti, gente comune, donne incinte, bambini e operai, tutti venuti a sostenere il Movimento Studentesco. La piazza è, evidentemente, in stato d'assedio con 8000 effettivi dell'esercito, della polizia e dei servizi segreti. La manifestazione sembra calma e ordinata. Alle ore 18:30, proprio mentre la manifestazione volge al termine, un elicottero spara un bengala rosso e uno verde, in rapida successione, che danno il segnale per la mattanza, e sono "62 minuti di fuoco nutrito, fino a che i soldati non sopportano più il calore delle armi arroventate", comunica il giornalista Leonardo Femat. Nell'edificio da cui parla il portavoce del Movimento Studentesco, in quel momento, si trova anche l'inviata italiana Oriana Fallaci, anch'essa ferita nella sparatoria, che parla di centinaia di morti e non di qualche decina come si affannano a ripetere i vertici militari. A scatenare il fuoco incrociato, oggi, sappiamo essere stato un cecchino posizionato su un edificio della Piazza, che colpisce ferendo in modo grave il generale José Hernández Toledo, effettivo del Primo Battaglione di Fucilieri Paracadutisti. Nonostante il tentativo dei vertici del governo e delle forze dell'ordine di coprire le proprie responsabilità, dal 1968 in poi vari enti indipendenti hanno portato avanti diverse ed estenuanti inchieste per far luce su questa oscura pagina della storia messicana. Da queste varie ricerche, negli anni '90, esce il documentario prodotto da Carlos Mendoza, *Operación Galeana*, che ricostruisce con minuzia di dettagli tutto ciò che è accaduto la notte del 2 ottobre. Per maggiori e più dettagliate informazioni sulla strage di Tlatelolco rinviamo ai seguenti testi: Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, México, Era, 1970; Carlos Monsiváis, *El 68. la tradición de la resistencia*, México, Era, 2008; Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, Messico, Era, 1971; Carlos Montemayor, *Rehacer la historia*, México, Planeta, 2000.

è certo una novità apportata da Octavio Paz. Già gli intellettuali che fanno parte dell'Ateneo de la Juventud, al principio del XX secolo, mostrano un profondo interesse per questo aspetto della costruzione nazionale. L'apporto innovativo di Octavio Paz è caratterizzato da una proposta estetica inedita, ossia la necessità di istituire un dialogo con l'Altro. Un dialogo con un Altro che si trova sicuramente al di fuori del Paese, Stati Uniti *in primis*, ma un dialogo che può essere possibile solo se il messicano riesce a dialogare prima di tutto con l'Altro che si trova all'interno della sua stessa terra, ossia tutte quelle categorie sociali silenziate e usurpate. Questa proposta estetica sta materialmente alla base della stesura di *El laberinto de la soledad*, dal momento che Paz scrive il testo mentre si trova fuori dal suo Paese, nel luogo perfetto in cui l'Altro ti definisce negandoti. Paz è probabilmente la figura più riuscita di quel viaggiatore in negativo di cui Italo Calvino parla in *Le Città Invisibili*: "L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà"¹⁰³. Il metodo attraverso cui si tenta di uscire dal labirinto non può che essere quello della critica costante, la quale insegna che esiste sempre una struttura occulta dentro ogni realtà, che non muore mai e che anzi può ritornare sotto forme e prospettive differenti. Certamente, il saggio di Octavio Paz appare oggi superato insieme alle varie mancanze che sono state segnalate, tra cui per esempio figura il ricorrere al luogo comune. Tuttavia, non è esagerato esaltare il carattere genuino dell'opera. Octavio Paz formula domande che non sono semplicistiche e nemmeno tendono ad avere un carattere puramente filosofico. Sono domande che danno conto di un doloroso processo di ricerca. L'opera stessa si è trasformata in un labirinto di sentieri spesso ampliati, rivisti, riletti, riscritti dallo stesso autore per tutta la vita. La critica è, prima di tutto, autocritica.

Il saggio di José Lezama Lima, invece, affronta le stesse problematiche ma da prospettive e con proposte diverse. Pubblicato nel 1957, *La expresión americana* è un saggio che attraverso una forma inorganica e sinergica (inerentemente barocca) si occupa di due temi fondamentali: l'importanza della poesia e dell'arte nell'interpretazione storica e la questione americana in quanto costruzione culturale, allo stesso tempo totalizzante e frammentaria, universale e profondamente nazionale. Ancora nel 1957 è vivo il dibattito attorno all'identità culturale dell'America Latina, nonostante si sia già arrivati a considerare il meticcio come uno degli elementi fondamentali del soggetto latinoamericano. Tuttavia, Lezama Lima si trova a operare in un periodo storico

¹⁰³ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2012, p. 27.

emblematico per l'America Latina, in cui si muovono essenzialmente due ideologie: da un lato il nazionalismo, dall'altro il socialismo. Esse trovano un punto di fusione nei regimi populistici, tendenzialmente ibridi (si pensi al peronismo), che mescolano la questione della giustizia sociale con l'autoritarismo e la repressione delle opposizioni, della pluralità di pensiero e, soprattutto, delle minoranze etniche. Lezama Lima scrive un saggio molto provocatorio, andando oltre gli estremi nazionalismi e riportando al centro la questione culturale dell'America Latina come una forma di pluralità endemica. In aperta polemica con lo storicismo tedesco, Lezama Lima fonda la sua teoria sulla consapevolezza che non esiste una realtà assoluta e decontestualizzata da cui possiamo scoprire leggi universali, bensì una realtà multipla e complessa che deve essere compresa prima ancora che spiegata. La frase emblematica che apre *La expresión americana*, "Sólo lo difícil es estimulante"¹⁰⁴, si dovrebbe leggere anche in questa chiave¹⁰⁵. Difficile è il progetto estetico di Lezama Lima, ma difficile è anche la complessità latinoamericana. Difficili sono le sue intramazioni storiche, così come paradossale è la continua tensione tra l'unità e la molteplicità di questa realtà. L'America Latina è figlia di un'unica Storia, ossia della secolare appartenenza a una medesima civiltà (quella iberica) che qui vi ha lasciato in eredità le lingue, le religioni e l'idea dell'organizzazione della società¹⁰⁶. Tuttavia, è retta anche da un principio di pluralità che ha permesso che questa storia comune si sviluppasse in modo peculiare nelle varie realtà territoriali del continente¹⁰⁷. Lezama Lima si pone il problema di come sintetizzare questa paradossale realtà e di come dar conto di questa complessità. Lo scrittore cubano non nega la possibilità di una memoria storica, ma affianca ad essa l'esistenza di una memoria artistica vista come condizione esistenziale. L'espressione artistica, l'immagine, può restituire significato a quei segni della cultura a cui la storia non riesce ad arrivare. Questa è la sfida che Lezama Lima propone a se stesso e ai suoi lettori:

Con el tiempo – nos dice Ernst Robert Curtius – resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la 'ficción'¹⁰⁸.

¹⁰⁴ José Lezama Lima, *Op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁵ Irlemar Chiampi, "Introducción a la edición de 1993. La Historia tejida por la imagen", in José Lezama Lima, *Op. cit.*, pp. 49-77.

¹⁰⁶ Loris Zanatta, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ José Lezama Lima, *Op. cit.*, p. 284.

Secondo lo scrittore cubano è possibile leggere la paradossale realtà latinoamericana tenendo conto di due fattori: a) la centralità del barocco; b) la realtà latinoamericana come contrappunto. Per quanto riguarda il primo punto¹⁰⁹, l'America Latina nasce barocca, perché questa è la filosofia che arriva nel continente al momento della Conquista. L'America Latina nasce sottomessa a tre grandi concetti del Seicento europeo: l'ordine, la pianificazione e l'unità. Tutti concetti utopici che in America Latina si scontrano, evidentemente, con la realtà di un continente geograficamente esteso e differenziato. Eppure, nella *Nueva España* il barocco non resta un'asettica imitazione. Reinterpretato secondo i parametri dell'ibridismo latinoamericano esso è, secondo Lezama Lima, lo stile che più di ogni altro risulta in grado di rappresentare la realtà contrappuntistica del continente. A questo riguardo, uno degli esempi che Lezama Lima cita è la splendida *Capilla del Rosario* a Puebla, una città che nella sua pianificazione rappresenta la grande utopia della pianificazione e dell'ordine barocco. In essa si ritrova la tensione tra il caos della rappresentazione della natura, che copre in infinite spirali ogni angolo della costruzione, insieme alla volontà di dargli un ordine. Questa realtà barocca si può leggere solo attraverso il metodo del contrappunto¹¹⁰, ossia la sovrapposizione di elementi contrastanti ma complementari. Un metodo che diventa esso stesso forma, come dimostra la prosa asmatica e ugualmente contrappuntistica dello scrittore cubano, che non è solo una scelta di stile, ma una vera e propria posizione nei confronti della società, una scrittura. La possibilità di leggere la realtà attraverso il contrappunto rende il soggetto che la interpreta (il soggetto metaforico) capace di andare oltre il causalismo storico e di individuare analogie insperate. Il soggetto metaforico può prescindere dai significati visibili, ossia quelli dell'assoggettamento dei popoli latinoamericani agli spagnoli e ai nordamericani, per creare legami inattesi tra elementi invisibili delle diverse culture, anche se marginali e periferici. Il soggetto metaforico ha la possibilità di vedere il grande slancio creativo della cultura latinoamericana. Solo in questo modo, attraverso il contrappunto, è possibile liberarsi dal complesso d'inferiorità che vuole la realtà latinoamericana una mera imitazione di modelli altri. Ecco che allora Lezama Lima cita, per contiguità, senza nesso

¹⁰⁹ Normalmente il barocco viene identificato come uno stile fatto di eccessi, volto all'estremo uso dell'immaginazione. Uno stile che nasce per effetto delle restrizioni della Controriforma. Tuttavia, già il barocco spagnolo assume delle forme proprie, diventando uno stile sobrio e severo, con una estrema attenzione per la simmetria e l'ordine (si pensi alla poesia di Góngora).

¹¹⁰ Il contrappunto è una tecnica musicale che si sviluppa durante il barocco e sovrappone due melodie diverse, combinandole in un'unica melodia. La tecnica ha successo anche nel campo della critica letteraria in cui comincia a designare la presenza in un medesimo testo di due temi in contrasto e allo stesso tempo complementari (come il bene e il male).

apparentemente visibile, l'influenza dei miti classici della Grecia, dell'Egitto, di Roma, della poesia del Simbolismo francese, del *criollismo* di Sor Juana, di Ruben Darío o di José Martí, ma anche di due autori statunitensi come Melville e Whitman (una inclusione certamente interessante se si considera la Rivoluzione cubana alle porte). Essi simboleggiano ugualmente l'atto di nascita dell'espressione americana. I poeti protestanti angloamericani, infatti, danno a Lezama Lima la possibilità di leggere un'eredità europea comune:

Melville y Whitman instauran, en pleno siglo XIX, la era de los hombres de los comienzos. Se han liberado del historicismo, y para pleno furor de Hegel, su alimentación y sus esencias han sido de las más pródigas¹¹¹.

Lezama Lima non propone una visione regressiva e nostalgica della storia. La sua visione è rivolta al futuro, verso un miglioramento della condizione latinoamericana, che egli legge nella Rivoluzione cubana. Lo scrittore vede un progresso culturale che va dall'immaginazione dei *Cronistas de las Indias*, al *Señor barroco* americano e, attraverso la rilevanza della ribellione romantica del XIX secolo di Sarmiento e Martí, si estende fino ai grandi rivolgimenti culturali e letterari del Novecento. Da qui muove il cambiamento di una concezione della Storia che Lezama Lima non percepisce più come inintelligibile. L'irrompere della poesia nella Storia, con buona pace di Hegel, fa emergere una postura che si scaglia contro il logocentrismo e il realismo borghese, emancipando l'America Latina dal suo ruolo di vittima. Lezama Lima propone il rinnovamento di un linguaggio letterario che diventa una fonte di rottura e ribellione, recuperando anch'egli la dimensione universale del Mito. Lo scrittore cubano sostiene, in definitiva, che la vera sintesi storica non è fatta d'integrazioni e di disintegrazioni, ma di una dialettica delle influenze. Ci insegna che l'America Latina è un paese occidentale tanto quanto incaico o negroide e che si potrebbe partire da questa consapevolezza per costruire una cultura che non ha mai le pretese di essere una sintesi escludente, ma un'*imago* profondamente includente. Nella sua intelligenza visionaria, Lezama Lima ha colto certamente il nocciolo duro della questione postcoloniale che si va definendo sempre di più in quegli anni. D'accordo anche con ciò che postula il messicano Alfonso Reyes, proprio nel campo dell'espressione artistica non esistono conflitti di sorta e non esiste spazio per una postura vittimistica nei confronti della storia, ma esiste la potenza della creazione. A questo richiamo rispondono molti autori

¹¹¹ José Lezama Lima, *Op. cit.*, p. 256.

creando e innovando generi e linguaggi fino ad approdare a quello diventerà poi stato il cosiddetto *boom* della letteratura latinoamericana.

2.2.3.1 Storia e storiografia: il contributo del Messico

Come ricorda Rosa María Díez Cobo¹¹², tra il 1945 e il 1980 la discussione attorno alla natura e al valore teleologico della storia come discorso è oltremodo vivace anche in Messico. In particolare, la studiosa isola tre date che marcano un cambio di paradigma fondamentale sul discorso storico, in concomitanza con le riformulazioni teoriche europee e statunitensi. La prima data è il 1945, anno in cui si discute sulla necessità di dotare la storia del Messico di un'identità propria (essenzialmente decolonizzata) e sullo statuto della storia in quanto scienza certa. In particolare, s'intavola un interessante dibattito tra Edmundo O'Gorman e Silvio Zavala, relativista il primo e neo-positivista il secondo. Per O'Gorman, insieme a Leopoldo Zea, Luis Villoro e altri, la rappresentazione della storia ha un valore strategico, essendo in grado di attivare influenze sulla vita politica e sociale. Per Zavala e Rafael Altamira, invece, il testo storico non è dotato di una trascendenza tale da poter favorire e addirittura creare un cambiamento sociale¹¹³.

La seconda data fondamentale è il 1968, anno dei movimenti di protesta operai e studenteschi, che terminano nel terribile massacro di Piazza Tlatelolco, avvenuto nella notte del 2 ottobre. Il '68 marca certamente uno spartiacque sostanziale nella produzione storiografica e letteraria del Messico, poiché mette in evidenza la profonda spaccatura esistente tra il discorso nazionalista, che esalta i valori della *élite* intellettuale (la quale controlla la stragrande maggioranza della produzione e diffusione di testi storiografici) e l'infinito numero di gruppi marginali, che improvvisamente si appropriano dello spazio urbano. Ci sono autori, come Carlos Monsiváis o Enrique Florescano che, attraverso la

¹¹² Rosa María Díez Cobo, "La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea", in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 31-87, 2009.

¹¹³ Per maggiori informazioni sul dibattito tra i due studiosi si consideri il seguente studio: Álvaro Matute, *La teoría de la historia en México (1940-1973)*, México, Sep/Setentas, 1974.

propria narrativa, conducono una battaglia volta a riscrivere e a ironizzare sulla storia messicana ufficiale e canonizzata e sui miti fondazionali¹¹⁴.

L'ultima data fondamentale è costituita dal 1980, anno in cui la casa editrice Siglo XXI pubblica una raccolta di saggi intitolata *Historia, ¿para qué?*¹¹⁵, nella quale si discute sulla possibilità di usare la Storia attraverso una prospettiva sociale. La maggior parte dei saggi esalta la capacità evolutiva della Storia sulle strutture politiche e sociali, insistendo anche sul fatto che dopo il 1968 la Storia non può più essere imparziale. In particolare, il contributo di Carlos Monsiváis¹¹⁶ pone l'accento sul fatto che bisogna guardare al passato storico per comprendere la situazione di violenza e ingiustizia in cui vive il Messico attuale. Le posizioni contrarie si scagliano, invece, contro questa visione pragmatica della storia. Enrique Krauze, nello specifico, denuncia questa deriva relativista della storia, esaltando il valore della Rivoluzione come inizio della Storia contemporanea, posizione condivisa anche da Octavio Paz e Carlos Fuentes. Secondo lo storico messicano, non è possibile prescindere da questo fondamentale evento in qualunque analisi storica. Gli autori della raccolta di saggi, invece, togliendo centralità all'evento della Rivoluzione, vorrebbero liberarsi dalla zavorra della concezione ciclica della storia che non porta a nessuna soluzione di continuità. Tutte le narrazioni storiche che si pubblicano in questo periodo rispondono, con strategie e posizioni teoriche diverse, a questo fervente dibattito. La produzione di romanzi storici è talmente vasta che un'analisi di tipo teorico, insieme ai problemi terminologici, diventa imprescindibile per i critici della letteratura, come si evidenzia nel paragrafo successivo.

2.3 Il discorso teorico sulle *nuevas novelas históricas*

A partire dagli anni '70, il romanzo storico torna in auge, come mostra lo svariato numero di titoli pubblicati. Molti autori e critici della letteratura vi si dedicano, formulando diverse teorie. Tra i primi a dedicarsi allo studio delle caratteristiche di questo nuovo modo di narrare il passato, si può sicuramente ricordare Carlos Fuentes. Lo scrittore messicano,

¹¹⁴ Ibid., p. 38.

¹¹⁵ Eugenia Huerta [ed.], *Historia, ¿para qué?*, México, Siglo XXI, 1980.

¹¹⁶ Carlos Monsiváis, "La pasión de la historia", in Eugenia Huerta [ed.], *Op. cit.*, pp. 169-194.

già nel 1969 esalta l'importanza dei romanzi della Rivoluzione che hanno posto le basi per la narrativa messicana moderna, pur sottolineandone i limiti¹¹⁷. Proprio per il grande numero di romanzi storici che vedono la luce negli ultimi tre decenni del XX secolo, la materia di studio non è certo semplice da delimitare. Tra i critici, la questione terminologica è senza dubbio preponderante¹¹⁸. Nel 1979 Alejo Carpentier elabora il concetto di *Nuevas Crónicas de las Indias*¹¹⁹. Secondo lo scrittore cubano, la nuova narrativa che si affaccia sul XXI secolo deve assumere come modello proprio la forma narrativa della cronaca coloniale, per dar conto della realtà contemporanea. Il lavoro di un cronista, sostiene Carpentier, non si limita soltanto a dare conto del presente, ma anche a fornire un giudizio di merito sul passato¹²⁰.

Il concetto di *nuevas novelas históricas* viene, invece, introdotto da Ángel Rama¹²¹ nel 1981. Il critico uruguayano individua due nuove tendenze della narrativa latinoamericana, che fanno capo a un vero e proprio “Reingreso de la historia”¹²² che l'autore riscontra a partire dagli anni '70. Da un lato vi è il recupero del realismo, con la letteratura testimoniale o le *non-fiction novels*¹²³. Dall'altro vi è il tentativo di elaborare narrazioni che diano conto della grandezza temporale e spaziale del continente, attraverso vaste strutture interpretative (è il caso di *Terra Nostra* di Carlos Fuentes, o di *Yo, el supremo* di Augusto Roa Bastos, entrambi pubblicati nel 1975). Secondo Rama, si tratta di narrazioni che tentano di superare il modello dello storicismo romantico, volto a ricostruire un determinato momento storico (come accade nella narrativa di Carpentier), per fornire invece un modello totalizzante, fatto di diversi spazi e diverse epoche¹²⁴. Scrive Rama:

Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado, sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio, que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia. Es un nivel más alto de la autoconciencia nacional latinoamericana que

¹¹⁷ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1997 [1969].

¹¹⁸ Antonia Viu Bottini, nel suo studio sul romanzo storico cileno, fa un *excursus* completo della questione terminologica attorno al romanzo neostorico. Si veda Antonia Viu Bottini, *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*, RIL Editores, 2007.

¹¹⁹ Si fa riferimento alla conferenza intitolata “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, tenuta all'Università di Yale nel 1979 (Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981).

¹²⁰ Antonia Viu Bottini, *Op. cit.*, p. 84.

¹²¹ Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, in Carlos Sánchez Lozano [ed.], *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2006, pp. 78-120.

¹²² *Ibid.*, p. 85.

¹²³ Rama sottolinea il debito delle proposte statunitensi di Capote, Mailer e Doctorow (*Ibidem*).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 90.

parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global¹²⁵.

Anche Fernando Aínsa nel 1991 parla di questi nuovi romanzi storici, puntando sul concetto di novità e facendo di *Terra nostra* di Carlos Fuentes la pietra angolare di queste narrazioni¹²⁶. Egli marca una sostanziale differenza con i romanzi del *boom*, i quali incorporano il passato collettivo all'immaginario individuale¹²⁷. Differentemente, le nuove narrazioni si concentrano su un passato guardato da una prospettiva presente. I romanzi storici muovono da un evidente bisogno di sovvertire il discorso della Storia ufficiale, rileggendola in funzione delle necessità del presente. Aínsa riscontra dieci caratteristiche che rendono tali narrazioni riconoscibili: a) la rilettura della storia attraverso un modello storicista critico; b) la critica nei confronti delle versioni ufficiali della storia; c) la molteplicità di prospettive storiche; d) l'abolizione della distanza epica; e) il distanziamento critico nei confronti della Storia ufficiale attraverso l'uso di ironia, parodia e posture irriverenti; f) la sovrapposizione di epoche diverse; g) la storicità testuale o la pura invenzione mimetica di cronache o *relaciones*; h) l'uso di diverse modalità espressive che vanno dall'incorporazione di falsi documenti storici, a glosse di testi autentici in contesti grotteschi ed esagerati; i) la riscrittura della storia attraverso una rappresentazione carnevalesca, quindi acronica; l) l'uso di un linguaggio umoristico e parodico, volto al *pastiche* per costruire o demistificare il passato¹²⁸. Queste caratteristiche farebbero della narrativa la sola in grado di creare versioni storiche più autentiche di quelle presentate da un'approssimazione puramente scientifica¹²⁹.

Alcuni anni prima, nel 1982, Seymour Menton usa lo stesso concetto di *nuevas novelas históricas* in un intervento inedito intitolato "Antonio Benítez: la nueva novela histórica y los juicios de valor", fatto in occasione di un congresso svoltosi all'Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana a San Juan de Puerto Rico. Ma è solo con la pubblicazione del famoso studio *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-*

¹²⁵ Ibid., p. 91.

¹²⁶ Fernando Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, 28:4, 1991, pp. 13-31.

¹²⁷ Ibid., p. 113.

¹²⁸ Antonia Viu Bottini, *Op. cit.*, p. 88.

¹²⁹ Fernando Aínsa, "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", in Karl Kohut [ed.], *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt – Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1997, pp. 111-121.

1992¹³⁰, che il termine si canonizza. Il critico statunitense svolge, in effetti, un primo studio sistematico su tutti i romanzi storici pubblicati tra il 1979 e il 1992¹³¹. Menton ritiene che, dalla pubblicazione di *El reino de este mundo* (1949) di Alejo Carpentier, il romanzo storico latinoamericano conosce un profondo rinnovamento, che poi si consolida nelle *nuevas novelas históricas* degli anni '70¹³². Diversa, invece, la posizione di Juan José Barrientos¹³³, secondo cui il primo esempio di *nueva novela histórica* è da ricercare piuttosto in *El mundo alucinante* di Reinaldo Arenas (1966), romanzo che rappresenta una risposta parodica alle proposte di Alejo Carpentier. Sebbene sia un punto di partenza obbligato, la teoria elaborata da Menton è stata oggetto di svariate critiche per il tono generalizzante e il suo carattere riduttivo. Il critico statunitense, seguendo l'impostazione di Anderson Imbert¹³⁴, ritiene che si possano considerare "storici" solo quei romanzi che trattano di avvenimenti accaduti nel passato o comunque che non siano stati vissuti in prima persona dall'autore. Questo tipo di categorizzazione esclude inevitabilmente espressioni narrative che invece dialogano in modo pertinente con questa tradizionale categorizzazione del romanzo storico. Se seguissimo l'impostazione di Menton, opere come *Conversación en la catedral* (1969) di Mario Vargas Llosa, *El recurso del método* (1974) di Alejo Carpentier o *La novela de Perón* (1985) di Tomás Eloy Martínez, non potrebbero essere considerati romanzi storici. Diversamente, Alexis Márquez Rodríguez¹³⁵ sostiene che, sebbene parlare di romanzo storico implichi avere a che fare con il passato, ciò che rende *storico* un evento è che esso ha avuto una certa trascendenza, capace di influire negli accadimenti successivi di una determinata realtà. A questa definizione del romanzo storico, si rifà anche la successiva teoria di Noé Jitrik¹³⁶, il quale rinuncia a un modello univoco di comprensione e distingue tre tipologie di romanzo storico: a) il romanzo storico catartico, che risponde alla necessità di risolvere problemi relativi al presente, come accade in *Los de abajo* (1916) di Mariano Azuela; b) il romanzo storico

¹³⁰ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹³¹ Lo stesso Menton spiega che le caratteristiche di questa nuova narrativa storica sono state analizzate anche da altri studiosi (come Ángel Rama, Juan José Barrientos, Alexis Márquez Rodríguez o José Emilio Pacheco) già negli anni ottanta.

¹³² Menton ricorda soprattutto *El arpa y la sombra* di Carpentier ed *El mar de las lentejas* di Antonio Benítez, entrambi pubblicati nel 1979.

¹³³ Juan José Barrientos, "Nueva Novela Histórica Hispanoamericana", *Revista de la Universidad Autónoma de México*, N. 416, 1985, pp. 16-24.

¹³⁴ Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica del siglo XIX", in *La novela iberoamericana*, a cura di Arturo Torres-Rioseco, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952, pp. 1-24.

¹³⁵ Alexis Márquez Rodríguez "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, 4 [28], 1991, pp. 32-49.

¹³⁶ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

archeologico, che si sviluppa come una presa di posizione rispetto al passato da un momento storico diverso, come nel caso di *Vida y tiempos di Juan Cabezón de Castilla* di Homero Aridjis; c) il romanzo storico funzionale, che cerca di fare chiarezza sui momenti bui della Storia, come nel caso di *Yo, el supremo* di Augusto Roa Bastos¹³⁷.

La stessa impostazione viene mantenuta da María Cristina Pons¹³⁸. La critica argentina mette fortemente in discussione il modello teorico stabilito da Seymour Menton, sostenendo che, sebbene le caratteristiche evidenziate dallo statunitense siano funzionali a descrivere le narrazioni storiche degli ultimi decenni del XX secolo, il modello evolutivo del genere è da preferirsi al modello rivoluzionario:

[...] la novela histórica no existe como forma unívoca, sino como abstracción teórica de los aspectos fundamentales que forman un denominador común a todas las novelas históricas y que hace que las podamos reconocer en cuanto tales”¹³⁹.

Sostanzialmente Pons ritiene che il genere del romanzo storico debba essere, di volta in volta, considerato come un’astrazione teorica di alcuni aspetti fondamentali, che sono comuni a tutte le sue espressioni particolari. Questi aspetti sono essenzialmente tre¹⁴⁰: a) il carattere del passato storico; b) la preminenza del passato storico rispetto al mondo fittizio; c) la relazione del romanzo storico con il documento. Per quel che riguarda il primo punto, secondo Pons ci sono due modi per riferirsi al passato: evidenziare le tensioni sociali e politiche, come ha insegnato il romanzo di Walter Scott; oppure ricostruire gli eventi storici facendo uso di particolari figure, sia centrali sia marginali. Per ciò che riguarda la preminenza del passato storico rispetto alla finzione, Pons segnala che in queste nuove narrazioni la Storia non ha solo una funzione ornamentale, ma ha un valore strutturale: l’obiettivo non è soltanto quello di recuperare un determinato passato, ma anche quello di rendere evidente come la sua narrazione sia condizionata dal presente dal quale si scrive. Infine, per ciò che concerne l’ultimo punto, Pons sostiene che la relazione del romanzo con il documento storico cambi in base alla distanza dell’evento narrato. Da questo punto di vista, il romanzo storico stabilisce una doppia assenza del reale, secondo quanto sostenuto anche da Terry Eagleton¹⁴¹, costituendosi come una riproduzione della produzione del reale. Secondo la critica argentina, attraverso queste caratteristiche, il nuovo romanzo

¹³⁷ Ibid., p. 66.

¹³⁸ María Cristina Pons, *op. cit.*

¹³⁹ Ibid., p. 55.

¹⁴⁰ Ibid., p. 56

¹⁴¹ Terry Eagleton, *Criticism and ideology: a study in Marxist literary theory*, London, NLB, 1976.

storico gioca con la tensione tra la Storia e la sua narrazione. In più, rende preponderante il ruolo del lettore che deve avere una determinata conoscenza storica per giocare anch'egli con quello che si sa e che non si sa, con quello che si ricorda e con quello che invece si preferisce obliare nelle versioni della Storia Ufficiale. Un'impostazione di questo tipo consente di definire in modo più esaustivo e meno generalizzante la categoria del romanzo storico latinoamericano, per vederlo anche nella sua evoluzione contemporanea. Per ciò che riguarda il romanzo neostorico, più che di novità *tout court* sarebbe meglio parlare di modello evolutivo. Pons sostiene, insieme a Elisabeth Wesseling¹⁴², che mentre i romanzi storici di Walter Scott rappresentano sì una novità, poiché marcano l'inizio del genere e provocano una rottura rivoluzionaria, le *nuevas novelas* rappresentano piuttosto un'evoluzione in cui convivono il continuo e il discontinuo in costante dialogo.

Ora, bisogna senza dubbio riconoscere che *El reino de este mundo* di Alejo Carpentier rinnova il genere del romanzo storico sia negli aspetti formali, che nel dialogo che si instaura tra la storia e la storiografia. Tuttavia, è bene rilevare che l'approccio narrativo di Carpentier, in questa particolare congiuntura storica all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, rappresenta un'eccezione rispetto al filone narrativo predominante¹⁴³, che è quello di costruire narrazioni totalizzanti, che contengano la cifra del reale e che escano dalla dimensione riduttiva della storiografia, per aprirsi a quel passato mitico e utopico che l'America Latina cerca di recuperare. *El reino de este mundo* costituisce un'affascinante eccezione. Nel prologo alla prima edizione, come già sottolineato, Carpentier introduce il concetto di *real-maravilloso*, ossia questa presenza inequivocabile di forze mitiche e primordiali che il surrealismo europeo cerca di costruire e che formano, invece, la realtà quotidiana del soggetto latinoamericano. Nonostante ciò, l'autore precisa che la narrazione si basa su una documentazione rigorosa. I nomi, i luoghi, le date e gli avvenimenti dell'Indipendenza haitiana, sono precisamente riconoscibili:

Y sin embargo [...] todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares¹⁴⁴.

¹⁴² Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1991.

¹⁴³ María Cristina Pons, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁴ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, cit., p. 26.

È indubbio che in America Latina questa rivalutazione del discorso storico e della sua rappresentazione finzionale si inserisca nel dialogo occidentale attorno alla *condizione postmoderna* e alla crisi delle grandi narrazioni. Negli ultimi anni del XX secolo, infatti, si pubblicano diversi studi che leggono il romanzo storico latinoamericano sulla base del paradigma postmoderno. Tra i più importanti si ricorda la compilazione di Karl Kohut, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, pubblicato nel 1997¹⁴⁵, e lo studio di Magdalena Perkowska, *Historias Híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, del 2008¹⁴⁶. L'approccio di Perkowska è particolarmente illuminante poiché, tentando di fornire le motivazioni del prorompere della Storia nella letteratura ispano-americana degli anni '80, fornisce anche una serie di dati che permettono di fare chiarezza sulle differenze del discorso postmoderno che si articola in America Latina. Mentre negli Stati Uniti e in Europa si insiste sul concetto di "morte della storia", in America Latina si verificano tre processi rappresentativi, che ne favoriscono invece l'irrompere: a) il progressivo processo di democratizzazione della metà degli anni '80¹⁴⁷; b) un intenso e rigoroso dibattito teorico sul postmoderno, che resta quasi sconosciuto in Europa e negli Stati Uniti; c) l'auge di una forma rinnovata di romanzo storico¹⁴⁸. Magdalena Perkowska non mira a ridefinire il genere, quanto piuttosto a considerare il romanzo storico come uno spazio finzionale in cui si producono ri-letture e ri-scritture di un testo storico da una prospettiva presente:

[...] la novela histórica latinoamericana no cancela la historia, sino que redefine el espacio declarado como "histórico" por la tradición, la convención y el poder, postulando y configurando en su lugar las *historia híbridas* que tratan de marginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos¹⁴⁹.

Sebbene sia innegabile che le strategie narrative utilizzate dalla letteratura ispano-americana degli ultimi decenni del XX secolo abbia molto in comune con le tecniche postmoderne, non bisogna mai dimenticare il carattere approssimativo con cui funziona la categoria del *Postmodernismo* in un continente che ancora si chiede se ha mai raggiunto il

¹⁴⁵ Karl Kohut, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt – Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1997.

¹⁴⁶ Magdalena Perkowska, *Historias Híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

¹⁴⁷ Nel 1983 finisce il regime militare in Argentina; nel 1984 avviene lo stesso in Uruguay; nel 1985 il Brasile comincia il suo periodo democratico; nel 1987 comincia il processo di pace in El Salvador; nel 1989 termina la dittatura di Stroessner in Paraguay e nel 1990 finisce la dittatura di Pinochet in Cile.

¹⁴⁸ Magdalena Perkowska, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

pieno compimento dell’Era Moderna¹⁵⁰. Come ha ben evidenziato Pons, mentre in Europa e negli Stati Uniti il dibattito si concentra sulle materie umanistiche, in America Latina sono soprattutto le scienze sociali a discutere di postmoderno, in particolare l’antropologia e gli studi sulla comunicazione. Il dibattito verte essenzialmente sulla pertinenza del termine per un continente che ha conosciuto una Modernità caotica e disuguale. La maggior parte dei critici si posiziona a metà strada tra le due posizioni che segnala Jameson: da un lato si considera che il postmodernismo in quanto esportazione europea e nordamericana possa costituire una nuova egemonia, dall’altro si pensa che la possibilità di reinterpretarlo secondo i parametri latinoamericani possa costituire un’esperienza originale. Il postmoderno diventa allora non una sostituzione disincantata della Modernità, ma una critica volta a rinnovare una Modernità che il continente non ha mai raggiunto¹⁵¹.

In tempi più recenti, Gonzalo Celorio ha invece elaborato il concetto di *novela neobarroca*¹⁵². La sua impostazione teorica si basa chiaramente sulle proposte elaborate dagli autori cubani come José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy¹⁵³, circa l’importanza del barocco come arte della *Contraconquista*. Lontano dal rappresentare un’arte della Controriforma e quindi simbolo della Conquista, in America Latina il barocco si reinterpreta e si ri-significa costituendo piuttosto un movimento di liberazione. Celorio elabora la sua teoria considerando l’importanza della riscrittura parodica della Storia in autori come Carlos Fuentes e Alejo Carpentier. Una riscrittura intesa, allo stesso tempo, come critica umoristica e come omaggio. Il recupero parodico del passato non ha il fine, come nel romanzo postmoderno, di celebrare la perdita dell’identità, ma al contrario costituisce un’arma per costruire un’identità propria. Il barocco è il mezzo più adatto attraverso cui il continente latinoamericano può dar conto dei suoi innumerevoli linguaggi.

Tutti i tentativi di classificazione discussi mostrano l’incredibile difficoltà di definire opere che non trovano spazio nella categorizzazione fin troppo rigida degli “ismi”, soprattutto quando essi vengono da fuori e non sono contestualizzati e connotati rispetto alle peculiarità del continente latinoamericano. Di questo aspetto è ben cosciente Roberto González Echevarría, il quale nel già citato *Mito y archivo* asserisce:

¹⁵⁰ Per un’analisi del dibattito sul Postmodernismo in America Latina, si rimanda all’esaustivo saggio di George Yúdice, “Puede hablarse de postmodernidad en America Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 15, No. 29, 1989, pp. 105-128.

¹⁵¹ Magdalena Perkowska, *Op.cit.*, p. 81

¹⁵² Gonzalo Celorio, *Ensayo de conquista*, México, Tusquets, 2001.

¹⁵³ Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

La historia de la novela latinoamericana se ha narrado de varias maneras. Sin embargo, en la mayoría, sin importar el método que use el historiador, el plano básico de evolución y de cambio sigue siendo el de la historiografía artística o literaria europea [...] las categorías ordinarias como romanticismo, naturalismo, realismo y vanguardia salen a relucir tarde o temprano¹⁵⁴.

A prescindere dalle diverse metodologie e dalla differente terminologia impiegata, è evidente che tutte le teorie elaborate sul romanzo storico degli ultimi decenni del XX secolo mostrano la tendenza di queste opere a rappresentare il lato antierico e antiepico della Storia, attraverso i procedimenti che segnala Pons: a) assenza del narratore onnisciente; b) diverse tipologie di discorso nella stessa narrazione; c) evidenti anacronie storiche; d) effetti di inverosimiglianza; e) uso dell'ironia, della parodia e del burlesco; f) forme autoriflessive e metanarrative¹⁵⁵.

2.3.1 Tre esempi di nuove novelas históricas in Messico: Carlos Fuentes, Jorge Ibarguñoitia e Fernando Del Paso

Hegel osserva da qualche parte che tutti i grandi avvenimenti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa.

Karl Marx

José Ramón Ruisánchez Serra, nel suo studio intitolato *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*¹⁵⁶, descrive in modo pertinente il ruolo che la narrativa ha avuto nei grandi processi storici del XX secolo in Messico:

En retrospectiva es claro que las representaciones más potentes de los grandes hechos históricos de la segunda mitad del siglo XX mexicano son literarias. Y no

¹⁵⁴ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 74.

¹⁵⁵ María Cristina Pons, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁶ José Ramón Ruisánchez Serra, *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

sólo de los acontecimientos, sino también de los pacientes procesos de cambio que llevaron a ellos. A pesar de los intentos de la historiografía oficial y académica, a pesar de los medios de comunicación masiva, las versiones que de verdad han logrado reconfigurar el imaginario social se encuentran en ciertos libros clave donde si bien se manifiesta una vocación de Historia, predomina una necesidad de historias; un deseo de narrar que preserva la imposibilidad de una sola interpretación¹⁵⁷.

Benché il romanzo storico conosca in Messico una lunga e articolata tradizione, anche qui verso la seconda metà degli anni '70 si assiste a un'esplosione della tematica storica. Carlos Fuentes asserisce che la reinvenzione del passato da parte di questa letteratura trova fondamento nella volontà di dare voce a un tipo di storia che, come quella latinoamericana, è stata per lungo tempo silenziata, usurpata e falsificata¹⁵⁸. Fernando Del Paso, a sua volta, dichiara che la funzione del romanziere deve essere quella di assaltare la Storia ufficiale¹⁵⁹. Di fatti, il romanzo storico messicano contemporaneo si configura come una narrazione fra le altre, che può essere decostruita e messa in discussione, dal momento che tra il testo e l'extra-testo esiste un infinito numero di ideologie, interessi e contesti, che fanno sì che non possa più essere considerato una realtà monolitica, ma un insieme di visioni e di punti di vista particolari¹⁶⁰. A prescindere dalle differenze stilistiche, alcune delle caratteristiche proprie delle *nuevas novelas* possono essere riassunte nel modo seguente: a) commistione di generi; b) polifonia; c) uso della parodia, della satira, dell'umorismo e dell'ironia, d) intertestualità; e) metanarrazione. Tra i romanzi più importanti, che rispondono a queste caratteristiche, possiamo sicuramente ricordare *Terra Nostra* di Carlos Fuentes (1975), *Los pasos de López* di Jorge Ibarguengoitia (1982) e *Noticias del Imperio* di Fernando del Paso (1986).

¹⁵⁷ Ibid., p. 11.

¹⁵⁸ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

¹⁵⁹ Fernando Del Paso, "La locura de Carlota. Novela e historia", intervista con Juan José Barrientos, *Vuelta*, N. 113, 1986, pp. 30-34.

¹⁶⁰ Rosa María Díez Cobo, *Op. cit.*, p. 42.

2.3.1.1 *Terra Nostra*, Carlos Fuentes

Secondo Ángel Rama, *Terra Nostra* è un romanzo totalizzante, per non dire enciclopedico, che propone un percorso *intrahistórico*¹⁶¹ volto a creare un nuovo discorso sulla Storia. Si tratta di un metaromanzo, come lo definisce lo stesso Fuentes, che narra la storia apocrifia della civiltà spagnola su entrambi i lati dell'Atlantico. Per dar conto di un periodo in cui sia la Spagna che l'America Latina vivono la restaurazione delle dittature, la storia del Messico viene narrata come parte di una storia più ampia, che gira attorno al dramma della "hispanicidad". La narrazione si compone attraverso i discorsi dei diversi e molteplici personaggi, che sono emblematiche trasfigurazioni e funzionano come simboli culturali¹⁶²: Celestina rappresenta la memoria del passato della Spagna; il "Peregrino" rappresenta la libertà e la trasgressione del Nuovo Mondo, rispetto alla dominazione spagnola; il "Señor" è il simbolo del potere oppressore della storia spagnola e latinoamericana, mentre Ludovico è il simbolo della cultura del Rinascimento e dell'Umanesimo occidentale, che al contrario del Signore ama il movimento e la libertà. Il romanzo si divide in tre parti¹⁶³: a) "El Viejo Mundo" in cui si narra la storia del regno del "Señor" (Felipe II) in Spagna. I diversi punti di vista delle voci narranti disegnano un mondo chiuso, oppresso e dominato dal potere della monarchia assoluta e della Chiesa cattolica; b) "El Mundo Nuevo", che narra la storia dell'America Latina, dalla scoperta alla Conquista degli spagnoli. Attraverso i sogni del "Peregrino" si dà conto delle immagini della Spagna imperiale e dell'America dominata dagli aztechi. Il nuovo mondo è in ogni caso retto dalla paura e dalla crudeltà dei sacrifici umani, in cui nulla si misura attraverso la ragione; c) "El Otro Mundo", dove attraverso una molteplicità di punti di vista e di voci polifoniche, si narra la cultura mediterranea antecedente al Cristianesimo. Si costruisce così una Spagna romantica attraverso i dialoghi di Celestina e Ludovico, che terminano con la narrazione del sogno americano di "Peregrino", raccontato da Celestina. Esso rappresenta le possibilità della Storia, ciò che avrebbe potuto essere e ciò che può ancora essere nel futuro. La strategia narrativa più utilizzata è senza dubbio quella del cronotopo: ossia una serie di salti tra tempo e spazio. Questi continui passaggi tra presente, passato e

¹⁶¹ Ángel Rama, "Los contestatarios del poder", cit.

¹⁶² Park Young Mee, "*Terra Nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (primera parte)", *Contribuciones desde Coatepec*, No 5, julio-diciembre, 2003, pp. 21-42.

¹⁶³ Park Young Mee, "*Terra Nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (segunda parte)", *Contribuciones desde Coatepec*, No 6, enero-junio, 2004, pp. 31-53.

futuro fanno di questo romanzo un esempio di *opera aperta*¹⁶⁴, dando spazio a una pluralità di letture che non estingue mai gli infiniti significati del testo¹⁶⁵. Il romanzo dialoga con diversi intertesti, perfettamente riconoscibili, come *Rayuela* di Julio Cortázar, *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, *Los pasos perdidos* di Alejo Carpentier, *Paradiso* di José Lezama Lima, *Bomarzo* di Mujica Láinez o tutta l'opera di Borges. È un universo carnevalesco in cui i personaggi sono preda di continue metamorfosi e cambi d'identità, che simboleggiano il costante dialogo tra diverse culture. Un dialogo che termina con la rappresentativa trasformazione di Celestina e Ludovico in un utopico ermafrodito, primordiale e archetipico. Come sostiene Mauricio Molina:

Como en *La meninas* de Velásquez [...] Carlos Fuentes, en *Terra Nostra*, incluye a su lector en su poderosa red de palabras: ahí estás tú, ahí estoy yo, ahí estamos todos nosotros. El futuro nos observa”¹⁶⁶.

2.3.1.2 *Los pasos de López, Jorge Ibarguengoitia*

In *Los pasos de López* (1982)¹⁶⁷, Jorge Ibarguengoitia continua il progetto letterario cominciato con *Los relámpagos de agosto* (1964), romanzo che appartiene al *Ciclo de la Revolución*. Nel romanzo del 1982, l'interesse dell'autore si sposta nel periodo dell'Indipendenza messicana. In particolare, il romanzo è ambientato durante la cospirazione di Querétaro che porta il prete Miguel Hidalgo a sollevare il “Grito de Dolores” (16 settembre 1810), facendo esplodere l'insurrezione contro la dominazione spagnola. Il romanzo è narrato in prima persona singolare dall'ufficiale d'artiglieria Matías Chandón, testimone e protagonista della cospirazione di Querétaro. Raccontando le sue memorie trent'anni dopo, Chandón è testimone anche delle azioni di Domingo Periñón, alias López, il cui referente reale è Miguel Hidalgo. L'approccio parodico e dissacrante del romanzo è chiaro già dal titolo e dalla scelta dei nomi dei personaggi. “Los pasos de”, infatti, rimette al sintagma con cui si indica in spagnolo la *via crucis*, creando l'equazione

¹⁶⁴ Si veda Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

¹⁶⁵ Rosa María Díez Cobo, *Op. cit.*

¹⁶⁶ Si veda Mauricio Molina, “Terra Nostra: la enfermedad del tiempo”, *Revista de la Universidad de México*, N. 100, giugno 2012, pp. 61-63.

¹⁶⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1987 [1982] (da ora in avanti citato come *Los pasos*).

López sta a Cristo come Hidalgo sta a López. Anche la scelta del nome del testimone è rappresentativa in questo senso, dal momento che Matías rimanda al nome dell'evangelista Matteo, testimone della vita di Cristo. Questo tipo di approccio non è certamente gratuito in un momento storico in cui la consapevolezza del fallimento della Rivoluzione porta a cercare conferme più indietro nel tempo, nelle vicende dell'Indipendenza messicana. La postura di Ibarguengoitia ne fa una voce fuori dal coro, soprattutto perché il suo intento non è quello di criticare negativamente l'Indipendenza, ma semplicemente quella di demistificare la costruzione esagerata che la Storia ufficiale ne ha ricamato attorno, attraverso monumenti reali o metaforici. L'intento dello scrittore è piuttosto quello di restituire a Hidalgo la sua identità popolare, nei natali e negli intenti¹⁶⁸. L'irriverente audacia dell'autore messicano si riscontra soprattutto nel sapiente uso dell'intertestualità e della *mîse en scène*. Il romanzo si può leggere come una rielaborazione di tre opere precedenti: a) *Hidalgo: la vida del héroe*, la biografia romanzata di Luis Castillo Ledón (1949); b) Il romanzo storico *Sacerdote y caudillo*, di Juan Antonio Mateos (1902); c) *Relato de Pedro García, con el cura Hidalgo en la guerra de Independencia*, il racconto delle Memorie di Pedro García (1948). L'intertesto di natura puramente storica, invece, fa capo ad alcune pagine dell'opera di Luis Villoro¹⁶⁹. Vi è, però, un quarto testo letterario, che subisce la *mîse en scène*: *Il barbiere di Siviglia* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. L'opera teatrale nel romanzo si chiama *La precaución inútil*, ossia il vero sottotitolo che Beaumarchais usa per la sua opera. Perrión legge e ama molto quest'opera tanto da interpretarla ogni tanto insieme ai congiurati, ricoprendo il ruolo di López, appunto, ossia Figaro. Ora, il fatto che il *prócer* della Patria sia rappresentato mentre recita commedie è un dato storiografico. La differenza consiste nel fatto che Hidalgo si dedica al teatro prima di diventare il curato di Dolores, per cui nella vita reale non ha mai recitato con i congiurati di Querétaro. L'autore messicano riposiziona e reinterpreta questo dato storiografico, riuscendo a dare al suo romanzo l'apparenza delle *Memorias*, per poi trasformarlo in farsa. L'intento è certamente quello di dare risalto all'idea della Storia ufficiale come artificio, sottoposta al potere demagogico della politica. La dimensione metatestuale è rappresentata dall'allusione all'artificio come base dell'arte

¹⁶⁸ Si veda Ana Rosa Domenella, "Jorge Ibarguengoitia, un escritor inconfundible. Con paso firme del centenario al bicentenario", in Rafael Olea Franco (Ed), *Docientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Vol. 2, México, El Colegio de México, 2010, pp. 299-319.

¹⁶⁹ Juan José Barrientos, *Ficción-Historia*, cit., p. 131.

di narrare¹⁷⁰. In una scena particolare, Matías Chandón deve produrre *simulacri* di esplosivi, per un attentato che deve dare il via all'insurrezione:

Yo me dedicué a preparar con cuidado la operación. Hice varios simulacros. [...] En el primer simulacro ocurrió algo que me pareció vergonzoso. Cuando ya las piezas estaban en posición y cargadas me di cuenta, con horror, que ni yo ni nadie había llevado pedernal y yesca y no teníamos con que encender el mechero. Pero gracias a Dios aquel nomás era un simulacro y ni mis soldados se dieron cuenta. La práctica hace al militar: en el cuarto simulacro la maniobra salió con tanta fluidez que si cuando sonó la primera campana de la misa de seis yo hubiera ordenado “¡fuego!”, cuatro balas de a doce hubieran llovido sobre el techo del cuarto donde dormía el coronel Bermejillo. Éste veía mis simulacros con aprobación¹⁷¹.

L'autore gioca con l'idea dell'esplosivo senza munizioni per prepararsi a colpire il vero bersaglio della sua critica, ossia il discorso politico e storico che sono essi stessi un artificio.

2.3.1.3 Noticias del Imperio, Fernando Del Paso

Qualche anno più tardi rispetto a *Los pasos de López*, Fernando Del Paso pubblica il suo romanzo più rilevante, *Noticias del Imperio* (1986)¹⁷². In esso si narrano le vicende del regno dell'arciduca Massimiliano D'Asburgo e di sua moglie Carlotta e dell'intervento francese sul territorio messicano, dopo i disordini che hanno portato all'esecuzione dell'imperatore Agustín de Iturbide. Il romanzo di Del Paso è generalmente considerato la *nueva novela histórica* messicana per eccellenza. Esso presenta strategie narrative e un discorso sulla Storia inedito, che ha aperto le porte a un nuovo modo di mescolare il dato storiografico con l'immaginazione letteraria. Questo è, infatti, il romanzo che fa da ponte agli ulteriori sviluppi del XXI secolo. L'intento di Del Paso, come egli stesso dichiara, è quello di assaltare la storia ufficiale. Le strategie che utilizza per raggiungere questo scopo rendono un'opera ibrida e sovversiva nei confronti dei due generi con cui l'autore lavora: il racconto finzionale e il racconto storiografico. Nella sua prima edizione, il titolo del

¹⁷⁰ Si veda Karim Benmilaud, “*Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia : dynamitage et triomphe de l'artifice”, in *América (Cahiers du Criccal)*, n° 38, *La satire en Amérique latine, formes et fonctions* (vol. 2), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 11-18.

¹⁷¹ Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos*, cit., p. 62.

¹⁷² Fernando Del Paso, *Noticias del Imperio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1986].

romanzo (*Noticias del Imperio. La trágica historia de Maximiliano y Carlota*), stabilisce il patto narrativo con il lettore¹⁷³. Questa funzione è svolta anche dal Prologo, in cui l'autore puntualizza che il libro si basa su dati storici precisi e che darà conto del tragico destino dell'effimero regno di Massimiliano e Carlotta¹⁷⁴. Il paratesto informa il lettore che sta per affrontare un romanzo storico. Tuttavia, al momento di confrontarsi con il corpo del testo, il lettore si rende conto che le sue aspettative sono completamente disattese. Il romanzo si costruisce attraverso una miscela alternata di capitoli di diversa natura: a) i capitoli storici (capitoli pari), nei quali si narrano le vicissitudini del regno di Massimiliano con una prosa densa, ricca di dettagli e di riferimenti a diversi documenti storici direttamente nel corpo del testo; b) i capitoli più propriamente finzionali (capitoli dispari), che ospitano i monologhi di una ormai folle Carlotta che, in un lontano 1927, è rinchiusa nel castello di Bouchoutel in Belgio. La narrazione si svolge in un costante dialogo conflittuale tra le notizie di natura storiografica che riportano i capitoli pari e le notizie dall'Impero che riceve e invia Carlotta. La particolarità del romanzo risiede nel fatto che la Storia non è più solo il referente della narrazione, ma è anche tema e discorso. Nei capitoli pari, l'autore messicano lavora con una pluralità di punti di vista che corrispondono ad altrettanti narratori. Stella Clark e Alfonso González¹⁷⁵ individuano tre livelli della narrazione: a) il super-narratore che narra in terza persona singolare e cerca di ricostruire i fatti sulla base dell'infinito numero di documenti storici che ha a disposizione e che vengono, di volta in volta, citati nel corpo del testo¹⁷⁶; b) il narratore implicito, che ha il compito di valutare apertamente l'operato del super-narratore, criticando le fonti storiche citate. La sua voce appare sia nel prologo, che all'interno del testo con interventi del tipo seguente:

Sobre las causas de la locura de Carlota, abundan las teorías y las leyendas. Algunos autores, como Adrien Marx – *Révélations sur la Vie Intime de Maximilien* –, no saben de lo que hablan¹⁷⁷.

Pero... ¿de verdad López fue un traidor?
Hay *traiciones*, en la historia, que siempre han aparecido bastante claras, por así decirlo. Pero de otros sucesos no se sabrá nunca si fueron eso, *traiciones*, o no lo fueron¹⁷⁸.

¹⁷³ María Cristina Pons, *Op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷⁵ Si veda Stella T. Clark e Alfonso González, "Noticias del Imperio: la "verdad histórica" y la novela finisecular en México, *Hispania*, Vol. 7, No. 4, 1994, pp. 731-737.

¹⁷⁶ Nell'appendice al loro saggio, Clark e González propongono una lista di tutti i riferimenti bibliografici, di natura storica e letteraria, citati nel romanzo di Fernando Del Paso.

¹⁷⁷ Fernando Del Paso, *Op. cit.*, p. 484.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 581.

c) il narratore drammatizzato, che appare solo nell'ultimo capitolo pari, il quale funziona da epilogo, e parla apertamente in prima persona singolare. È questo uno dei capitoli fondamentali, in cui l'autore fa una sorta di dichiarazione di poetica, svelando e discutendo il processo di costruzione del romanzo stesso:

¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? [...] o en otras palabras: ¿qué sucede – qué hacer – cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizá la solución no sea plantearse una alternativa, como Borges, y no eludir la historia como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukács: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector – le advierto yo –, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica¹⁷⁹.

Questo tentativo di mettere in discussione l'autenticità della notizia storica, rappresenta il carattere metanarrativo del romanzo di Del Paso. Tuttavia, l'autore messicano non cerca di mettere in dubbio il lavoro storiografico in se stesso, quanto piuttosto le diverse versioni europee dell'intervento francese in Messico. Nel capitolo in cui il narratore implicito discute la vicenda relativa al tradimento di Miguel López¹⁸⁰ si legge:

Y si decimos “si el traidor fue *mexicano*, mejor aún” es porque casi todos los autores que han decidido que sus lectores se queden con la impresión de Miguel López como un traidor *no* son mexicanos, sino europeos [...] y esos otros autores con tal de dramatizar la supuesta traición, cuentan cosas que nunca sucedieron¹⁸¹.

Come una perfetta *historiographic metafiction*, il romanzo di Del Paso non fa che problematizzare il tema della Storia come discorso veridico. Esso pone la questione dell'impossibilità della Storia di usare un linguaggio neutrale, come teorizza White. Mettendo in discussione il concetto di verità della Storia e fornendo un numero infinito di possibilità di interpretazione, il romanzo di Del Paso tenta di sovvertire lo *status quo*. Emblematicamente, questo sovvertimento non avviene nel momento in cui il narratore implicito mette apertamente in discussione la verità, ma nella *fiction*, nei monologhi di

¹⁷⁹ Ibid., pp. 679-680.

¹⁸⁰ Miguel López è uno dei colonnelli dell'esercito imperialista messicano accusato di tradimento per aver facilitato l'ingresso dei repubblicani nel Paese.

¹⁸¹ Ibid., p. 590, i corsivi sono originali.

Carlotta. Proprio alla principessa Carlotta è affidato il delicato compito di problematizzare il tema dello *status* della Storia in quanto scienza certa. Ora, Carlotta è la moglie di Massimiliano, per cui dovrebbe essere il testimone più affidabile nell'azione storica che si tenta di ricostruire. Tuttavia, a raccontare la storia di Massimiliano è un personaggio centrale presentato, però, come subalterno: la Carlotta che narra, infatti, è la pazza rinchiusa nel castello di Bouchoutel. Si crea così un movimento parodico e paradossale in cui Carlotta analizza il problema del discorso storico da una posizione completamente inaffidabile, nonostante ricopra il ruolo di Imperatrice:

Y ahora, [...] ¿quién te vio que recuerde? [...] ¿Quién, ahora, más de setenta años después, puede decir que recuerda que las cuarenta y ocho campanas de la catedral tocaron a rebato para darle la bienvenida al Emperador y a la Emperatriz de México? [...] ¿Y quién, de los vivos, nos recuerda? [...] ¿Quién, dime, quién, que esté vivo lo recuerda, quién sino yo, que hace setenta años te dije adiós a la sombra de los naranjos perfumados de Ayotla? [...] Sólo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas¹⁸².

La scelta di associare la pazzia tanto a Carlotta quanto alla Storia costituisce il versante ironico e parodico di tutta l'opera. È un intento parodico che non si dirige, però, verso i generi del romanzo storico o della storiografia in generale, quanto piuttosto verso il carnevale della Storia. La grande novità della proposta di Del Paso consiste, piuttosto, nel tentativo di rendere esplicito non solo il processo di scrittura del testo, ma anche il processo di lettura che a quella scrittura ha portato. L'inserimento di tutti i riferimenti bibliografici nel corpo del testo, sebbene fatto con una finalità polemica, mette al centro il lettore, caricandolo di responsabilità nuove. Questa scelta costituisce un vero punto di rottura e di proposta che viene raccolto e ulteriormente elaborato dalla generazione degli anni Zero. A questo riguardo, è bene sottolineare che i procedimenti strutturali con i quali Fernando Del Paso lavora, sono quelli del romanzo storico classico del XIX secolo. Se, infatti, prendiamo in considerazione l'ultimo romanzo di Vicente Riva Palacio, *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México. Novela histórica*, ci rendiamo conto che i mezzi per costruire il romanzo sono gli stessi. Nel romanzo di Riva Palacio esiste un prologo, in cui l'autore rende noti i suoi intenti, uno svolgimento e infine nell'appendice appare la trascrizione della sentenza in cui l'Inquisizione condanna l'irlandese Don Guillén, che ha avuto l'ardire di autoproclamarsi re del Messico. Ciò che

¹⁸² Ibid., pp. 19-22.

cambia è appunto la finalità con cui questi mezzi vengono utilizzati. Per Riva Palacio il ricorso al romanzo storico è solo un mezzo per la diffusione di idee politiche precise, contro la Chiesa e in favore dell'Indipendenza:

Me preguntará, lector, dos cosas: la primera [...] ¿por qué en la mayor parte de mis novelas hablo de la Inquisición? Te contestaré que en toda la época de la dominación española en México, apenas puede dar el novelista o el historiador un solo paso sin encontrarse con el Santo Tribunal, que todo lo abarcaba y todo lo invadía. [...] La segunda pregunta que harás es: ¿cómo teniendo datos auténticos e interesantes sobre un tan curioso hecho histórico, escribo una novela y no un libro serio? Lector, puedes con toda confianza tomar a lo serio esta novela en su parte histórica, prescindiendo de su forma como se prescinde del estilo en esas obras en que la verdad viene presentándose con el triste vestido de un desaliñado lenguaje¹⁸³.

Fernando Del Paso, invece, rielabora la stessa struttura del romanzo classico per dargli un senso diverso. Non c'è un ritorno alla completa fiducia nella natura referenziale del segno, ma la scelta di Del Paso indica che c'è sicuramente la volontà di mantenere saldo il valore della ricerca storica. A questo proposito si possono prendere in considerazione altri autori che nell'era del *postboom* compiono la stessa scelta. Uno di essi è, per esempio, Gabriel García Márquez che in *El general en su laberinto* (1989) aggiunge alla fine del romanzo un epilogo intitolato "Gratitudes" in cui dà alcuni riferimenti bibliografici su cui si è basato per la ricostruzione del personaggio di Bolívar¹⁸⁴. In questa occasione presenta anche la sua dichiarazione di intenti, una scelta che non fa, per esempio, in *El otoño del patriarca* (1975)¹⁸⁵. Probabilmente non costituisce un caso neanche il fatto che nell'edizione del 1988, Mario Vargas Llosa aggiunga al suo *Conversación en la catedral* (1969) un prologo in cui spiega ciò che l'ha spinto a scrivere il suo romanzo e a fornire alcune informazioni di tipo storiografico sulla dittatura di Manuel Apolinario Odría in Perù.

¹⁸³ Vicente Riva Palacio, *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México. Novela histórica*, México, Editorial Porrúa, 1872, pp. xv-xvi.

¹⁸⁴ Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1989, p. 269.

¹⁸⁵ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, México, Círculo de Lectores, 1975.

2.4 *Elogio de la bibliografía*: il romanzo storico messicano tra XX e XXI secolo

Parlando degli autori argentini degli anni '90, Mempo Giardinelli afferma che la generazione degli *Escritores de la Democracia Recuperada* sta restituendo una scrittura piena di frustrazione, di dolore e di amarezza, per tutto ciò che ha subito nel decennio precedente¹⁸⁶. Giardinelli sostiene che si tratta di una scrittura che comincia a raccontare da prospettive diverse, nelle quali non trova più spazio la burla o l'umiliazione. Una scrittura in cui i dittatori mitici e caricatureschi del XIX secolo sono diventati i vari Videla, Pinochet o Stroessner. Freddi assassini, intelligenti, istruiti e finanche supportati dalle potenze mondiali. Per ciò che l'America Latina e il mondo intero sono diventati, la dialettica tra Civiltà e Barbarie di Sarmiento è più che mai attuale. La sfida dei nuovi scrittori consiste nell'esserne coscienti e nel non arrendersi all'oblio:

Escribimos para vivir, para no morirnos. Nuestra respiración se expresa en palabras [...] Una sociedad que no guarda su memoria impresa y cuyos artistas se desentenden de la Historia, es una sociedad culturalmente suicida. [...] ¿Acaso no es la memoria de la humanidad una memoria *escrita*, narrada por locos llenos de sonido y de furia¹⁸⁷?

È per queste motivazioni che, probabilmente, la Storia esplose ancora nelle narrazioni latinoamericane. Lo fa, secondo Giardinelli, per la necessità profonda di trovare una spiegazione all'orrore che c'è stato. Una necessità che è della società intera, del pubblico che delega ai suoi artisti il compito di conservare la memoria. Anche i romanzi storici messicani affrontano questo senso di frustrazione e affrontano soprattutto il dolore della storia attuale e passata.

La tendenza della narrativa messicana di dedicarsi alla tematica storica non ha conosciuto punti di arresto fino al XXI secolo inoltrato. Il 2010, come anno del Bicentenario dell'Indipendenza e del Centenario della Rivoluzione, ha reso ancora più urgente la necessità di risemantizzare e ripensare la grande storia messicana. Alla luce di un nuovo secolo, in cui il Partido Revolucionario Institucional è ancora lì dove la Rivoluzione l'ha lasciato, in cui la corruzione dilaga e la violenza della guerra del governo

¹⁸⁶ Mempo Giardinelli, "Historia y novela en la Argentina de los 90", in Karl Kohut *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, cit., pp. 177-183.

¹⁸⁷ Ibid., p. 178-183.

calderonista al narcotraffico ha raggiunto il parossismo, ci si chiede come la letteratura risponda a queste esigenze, con quali strategie e con quali scelte stilistiche. Nello specifico, i romanzi degli anni Zero mantengono sostanzialmente tutte le caratteristiche delle *nuevas novelas históricas* (commistione di generi; polifonia; uso della parodia e dell'ironia, intertestualità; metanarrazione) con più o meno rigore, potendosi inserire di diritto nella categoria. Tuttavia, una delle strategie narrative che sembra essersi sviluppata ulteriormente è un'esplicita e ossessiva intertestualità, manifesta nelle note, nelle bibliografie che chiudono le opere narrative, o addirittura nell'introduzione del documento storico d'archivio direttamente nel corpo del testo, come nel caso di *Nadie me verá llorar* di Cristina Rivera Garza. Questa caratteristica è ancora più importante, se si pensa che si sta facendo strada anche nella poesia. Si tratta di una scelta densa di significati, considerando che solo le opere di carattere scientifico hanno l'obbligo di fornire i riferimenti bibliografici. Questa irruzione ossessiva dell'*altra-autorialità*, all'interno di un testo proprio apre questioni di tipo estetico e teorico che portano a ripensare tanto il ruolo dello scrittore, nei confronti del testo e dell'extratesto, che il ruolo del lettore come co-partecipe del lavoro dell'autore. Tra il 1995 e il 2010 si pubblicano in Messico una serie di romanzi storici che raccolgono il retaggio di Fernando Del Paso, a volte sviluppando ulteriormente le sue proposte.

Nel 1995 il romanzo di Rosa Beltrán, *La corte de los ilusos*, mostra alcune caratteristiche di questa irruzione della bibliografia nel testo di natura storica. Esso narra la vita e la morte dell'imperatore messicano Don Agustín de Iturbide, che tiene le redini dell'Impero dal 1822 al 1823, e descrive la vita di corte, i rapporti familiari, le amanti, i vari tradimenti sia politici che sentimentali. La particolarità del romanzo è costituita dal fatto che il personaggio principale, Iturbide, in realtà non ha un ruolo preponderante. Egli viene descritto sempre attraverso il punto di vista dei personaggi che lo circondano: Madame Henriette, la sarta francese; la Principessa Nicolasa, sorella dell'imperatore, ninfomane e cleptomane, che finisce col diventare pazza; la Güera Rodríguez, amante dell'Imperatore, il vescovo Antonio Joaquín Pérez, confessore dell'imperatrice Anna Maria (la moglie di Iturbide) e la stessa Imperatrice. Il registro con il quale l'autrice si avvicina alla narrazione è inerentemente ironico, come mostrano gli intertesti di tipo documentale che aprono ogni capitolo: massime, catechismi, pagine della *Gaceta Imperial*, vocazioni e semplici proverbi. Alcuni di questi intertesti hanno riferimenti bibliografici,

altri no¹⁸⁸. Essi sono posti quasi sempre all'inizio di ogni capitolo ed entrano in contraddizione con ciò che invece succede all'interno del capitolo. Uno degli esempi più emblematici è costituito dal quarto capitolo. Esso si apre con una *máxima moral* dedicata al bel sesso, in cui si esorta la donna a non concedere la sua virtù all'uomo amato poiché egli prederà subito interesse che nutre per lei:

Máximas morales dedicadas al bello sexo
(por un ciudadano militar)

Hermosa joven, que conservas todavía ilesa tu reputación: no te desprendas jamás de este bien incomparable. El honor es como una isla escarpada y sin costa, donde no es posible reentrar una vez que se ha salido. Empapa tu entendimiento de este axioma: la pureza y el honor son para el alma lo que la salud es para el cuerpo. Si concedes a tu amado lo que desea fuera de los límites de la ley él cesará de amarte: el amor de los hombres vive con la esperanza y muere con la posesión.

México, 1821
Imprenta de don Mariano Ontiveros

Al contrario, gran parte del capitolo è dedicato alla condotta della principessa Nicolasa, sorella sessantesse di Iturbide, che nutre una forte passione per Santa Anna, il traditore di Iturbide, e che cerca in tutti i modi di fargli ottenere incarichi pubblici.

Nel 1999, Enrique Serna pubblica il romanzo storico *El seductor de la patria*, nel quale ricostruisce la vita di uno dei personaggi più controversi della storia messicana del XIX secolo, il militare e più volte Presidente Antonio López de Santa Anna (1794-1876). Posto al potere per undici mandati non consecutivi, durante il periodo successivo all'Indipendenza, gli si attribuisce la colpa della disfatta nella lotta per il possesso del Texas (1836) e per la sconfitta nella guerra contro gli Stati Uniti (1846-1848), che porta alla perdita di una grossa fetta del territorio messicano. Il romanzo è una sorta di biografia romanzata di Santa Anna in forma epistolare. Insieme alle più di ottanta lettere che i personaggi principali si scambiano, il romanzo vede anche la presenza delle testimonianze di altri personaggi secondari – alcuni storici, altri fittizi – vicini al dittatore. Queste testimonianze sono presentate sotto forma di frammenti di diari, di decreti, discorsi, atti giuridici e altri documenti di carattere storico, che hanno la funzione tanto di completare

¹⁸⁸ Per una lettura critica esaustiva dell'opera di Rosa Beltrán si rimanda al fondamentale studio di Ute Seydel, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Madrid/Frankfurt/M., Iberoamericana/Vervuert, 2007.

l'informazione ottenuta dai principali narratori, quanto di refutare le versioni offerte dallo stesso Santa Anna rispetto alla propria vita pubblica e privata.

Cinque anni dopo, Serna pubblica un altro romanzo storico *Ángeles del abismo* (2004). Ambientato durante il periodo postcoloniale, il romanzo narra la storia di due amanti: Crisanta Cruz, una ragazza *criolla*, che per sopravvivere alla povertà è costretta a fingersi una santa utilizzando il suo talento da attrice, e Tlacotzin, un indio che si converte al Cristianesimo mantenendo allo stesso tempo la devozione nei confronti degli dei aztechi. A differenza del romanzo di Cristina Rivera Garza (di cui si discute dettagliatamente nel paragrafo successivo), l'opera di Enrique Serna non introduce i documenti d'archivio direttamente nel testo. Tuttavia, il romanzo si costruisce attraverso una rete di relazioni intertestuali con documenti storici come la *Monarquía Indiana* di Juan de Torquemada o gli stessi atti del processo a Teresa Romero (vero nome di Crisanta). Anche in questo caso, il romanzo si chiude con un capitolo che funge da epilogo, intitolato "Créditos de salida", in cui l'autore fornisce dettagliati riferimenti bibliografici tanto delle opere consultate per la redazione del romanzo¹⁸⁹, quanto delle citazioni letterarie e storiografiche che appaiono nel testo. L'autore svela anche il processo di formazione del romanzo:

Aunque mi proyecto inicial fue narrar la vida de Teresa Romero con apego a la información disponible, desde el primer esbozo de la novela me concedí todas las libertades de la ficción, empezando por la de rebautizar a la heroína. Desembarazada de los documentos, la historia tomó un rumbo imaginario: reinventé de cabo a rabo los antecedentes familiares de la beata para vincularla con el mundillo del teatro, y su amante, una figura incidental en las actas del proceso, adquirió un perfil protagónico¹⁹⁰.

Serna fa una vera e propria dichiarazione d'intenti non lasciando quasi nulla a intendere. Subito dopo il passo citato, addirittura ammette che la maggior parte delle citazioni letterarie contenute nel romanzo, ivi segnalate, sono utilizzate con un intento parodico.

Essenzialmente lo stesso avviene nel romanzo *La Malinche* di Laura Esquivel, pubblicato nel 2006. Il romanzo della scrittrice messicana indaga sul controverso personaggio di Malinalli, la compagna di Hernán Cortés, donatagli dagli *indios* all'età sedici anni perché potesse essere sua interprete. Come nel romanzo di Serna, Laura Esquivel fornisce una bibliografia dettagliata delle opere consultate sulla storia di

¹⁸⁹ Si tratta degli atti del processo a Teresa Romero pubblicati da Julio Jiménez Rueda nel 1946 nel *Boletín del Archivo General de la Nación* e di un successivo studio di Alberto Solange, *Inquisición y sociedad en México (1571-1700)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

¹⁹⁰ Enrique Serna *Ángeles del abismo*, cit., p. 535.

Malintzin e sulla storia coloniale. In più, alla fine del libro l'autrice inserisce i ringraziamenti, i quali svelano ancora una volta il procedimento di scrittura dell'opera:

Este libro es el resultado de mi búsqueda de respuestas a las preguntas: ¿Cómo era la Malinche? ¿Qué pensaba? ¿Qué sabía? ¿Qué ideas la acompañaban? Las respuestas las encontré no sólo en libros de historia, sino en conversaciones con mis amigos y en mi contacto con el invisible, donde el tiempo se desvanece y es posible tener encuentros afortunados con el pasado.
[...] Fin de la obra¹⁹¹.

È interessante che Laura Esquivel ponga la parola fine solo dopo la sua dichiarazione d'intenti, proprio a indicare che essa fa parte dell'opera stessa, così come la bibliografia citata precedentemente.

La stessa scelta stilistica si riscontra anche nel romanzo di Pedro Ángel Palou¹⁹² *Pobre patria mía. La novela de Porfirio Díaz*, pubblicato nel 2010¹⁹³. Come indica il titolo, il romanzo si concentra sulla figura del generale e dittatore messicano Porfirio Díaz. Esso narra in particolare del periodo dell'esilio (cominciato il 31 maggio 1911) fino alla sua morte, avvenuta a Parigi il 2 luglio 1915. Si divide in dieci capitoli, che rappresentano le tappe del suo viaggio da esiliato in Europa e in Egitto. Tutto il romanzo è narrato in prima persona da un affranto Porfirio Díaz che lascia la sua terra per vederla sgretolarsi da lontano, poco a poco, sotto l'urto della Rivoluzione. Il generale esprime con sgomento tutto il suo rancore verso l'ingratitude di un popolo che non ha saputo valorizzare i suoi sforzi per portarlo verso il progresso. Ma è ormai un vecchio stanco e affaticato, che a prescindere da pochi momenti di lucidità in cui riesce a essere critico verso se stesso, non sa fare altro che disperarsi per un Paese che muore e lasciarsi morire a sua volta. L'unica cosa che gli resta è il ricordo della sua infanzia e delle sue gesta vittoriose, che descrive

¹⁹¹ Ibid, p 240.

¹⁹² Pedro Ángel Palou fa parte, insieme ad altri scrittori (Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Eloy Urroz e Jorge Volpi), del movimento del *crack*. Esso si costituisce ufficialmente nel 1996, quando Palou, Chávez Castañeda, Urroz e Volpi ne presentano il "Manifesto". Gli autori, in polemica con la narrativa subito successiva al *boom* che produce, secondo il loro parere, una falsa continuazione del realismo magico, aspirano al ritorno di una narrativa incentrata sulla preminenza del linguaggio, sulla sperimentazione tecnica, sul solipsismo della voce narrante, sulla coscienza strutturale del genere e, soprattutto, sulla necessità di rimettere al centro la figura del lettore, in quanto decodificatore del messaggio narrativo. Come il nome stesso indica, in definitiva, essi si scagliano contro la deriva *magico-realista* che il romanzo ha raggiunto nel *posboom*, volgendo il proprio sguardo al passato, ad autori come Rulfo o Cortázar (per maggiori informazioni sul movimento del *crack* rimandiamo allo studio di Tomás Regalado López, "Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio", in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 143-168).

¹⁹³ Pedro Ángel Palou, *Pobre patria mía. La novela de Porfirio Díaz*, México, Planeta, 2010.

con lucidità cercando disperatamente di riprendersi la sua identità. A questo proposito le quattro parole che si ripetono più volte nel romanzo sono indicative: “soy”; “progreso”; “cansado” (in tutte le sue concordanze e declinazioni) e “paz”. Palou è l’autore che mostra in modo più esplicito il suo debito nei confronti del romanzo di Fernando Del Paso. Ad aprire e chiudere i dieci capitoli del romanzo, infatti, ci sono un prologo e un epilogo, scritti in corsivo, in cui Porfirio Díaz parla in uno stile molto simile ai monologhi di Carlotta. Nel romanzo di Palou è possibile leggere:

Soy un fantasma de piedra, una roca invisible, aunque maciza. [...] Soy pedernal labrado por los vientos, lentamente. Soy polvo y vengo del polvo [...] Soy la calma. Soy el orden. Soy el único que ha podido entretener a la bestia ciega y feroz que se llama México. El único que pudo mantener la paz [...] Soy el hijo de Ocho Venado-Garra de Jaguar. Soy la guerra. Soy la muerte. Soy el dolor. Soy el viento, el fuego, el agua, la tierra. Soy el sumo sacerdote, el yaha yahui, el águila-serpiente de fuego. Soy José de la Cruz Porfirio Díaz, el olvidado¹⁹⁴.

Nei monologhi di Carlotta, invece, che aprono e chiudono il romanzo di Fernando Del Paso, si legge:

*Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra [...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica [...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, hija de Luisa María de Orleans, la Reina Santa de los ojos azules y la nariz borbona que murió de consunción y tristeza por el exilio y la muerte de Luis Felipe, mi abuelo [...]*¹⁹⁵.

Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira. Hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México¹⁹⁶.

È chiara la rielaborazione parodica che Palou fa nei confronti di Del Paso. Tuttavia, non si tratta di una parodia volta a distruggere il retaggio del maestro, quanto piuttosto a cercare di superarlo, riconoscendone l’influenza. Anche in questo caso, come in tutti i romanzi analizzati finora, l’autore aggiunge alla fine del testo un capitolo intitolato “Tábula gratulatoria”, in cui fornisce i riferimenti bibliografici consultati per la stesura del romanzo e l’immane processo di formazione:

¹⁹⁴ Ibid., pp. 13-15.

¹⁹⁵ Fernando Del Paso, *Noticias del Imperio*, cit., p. 7.

¹⁹⁶ Ibid., p. 708.

Yo he intentado aquí hacer visible lo invisible partiendo de los pequeños hechos que sabemos acerca del exilio de Porfirio Díaz. Pero he seguido también James en la estructura y el tono, esa catapulta de toda novela – que me fue dada, como una revelación gracias a la lectura de las *Memorias* del propio general – [...] La novela histórica sólo tiene valor si podemos lograr hacer vivir de nuevo a los actores y sus circunstancias. Si he logrado que el *viejo* hablara [...], me doy por satisfecho¹⁹⁷.

Come dichiara in questo capitolo che fa da epilogo al romanzo, Palou non cerca di riprodurre la verità, ma di far vivere dettagli invisibili della vita di Porfirio Díaz. Dettagli silenziosi e non considerati importanti dalla Storia ufficiale. Il valore del romanzo storico è dato dalla possibilità di far rivivere gli attori e il contesto in cui si muovono. Allora, possiamo allargare ulteriormente il significato di questa dichiarazione di poetica e dire che il romanzo storico che tenta di violentare l'*establishment* e non di mantenere lo *status quo* più che rappresentare la realtà non fa altro che *performarla*. Re-citarla e ri-significarla in un movimento consapevolmente decostruttivo. Nel paragrafo successivo si analizza nel dettaglio il romanzo storico di Cristina Rivera Garza, il quale fornisce le caratteristiche più indicate attraverso le quali è possibile intraprendere una lettura critica anche dei romanzi appena analizzati.

2.4.1 Il romanzo storico documentale: Nadie me verá llorar o l'invasione dell'archivio

Rispetto a tutto il discorso sul rapporto tra storia e narrazione fin qui tracciato, il romanzo *Nadie me verá llorar* di Cristina Rivera Garza segna un punto di svolta fondamentale per due ragioni. La prima consiste nel fatto che l'autrice messicana è scrittrice e storica. Avendo a disposizione un'interdisciplinarietà tanto tematica, quanto teorica, rende il suo approccio estremamente interessante. La seconda ragione, strettamente legata alla prima, è che il romanzo deriva dalla ricerca storica, circa il Manicomio General La Castañeda di Città del Messico, che Cristina Rivera Garza conduce durante il suo dottorato in Storia Latinoamericana presso l'Università di Houston. Nel 1995, l'autrice si addottora con la tesi intitolata *The Masters of the Streets. Body, Power and Modernity in*

¹⁹⁷ Pedro Ángel Palou, *Op. cit.*, p. 183-185.

*Mexico, 1867-1970*¹⁹⁸. In essa Rivera Garza indaga e ricostruisce il periodo di passaggio dal Porfirato alla Rivoluzione, attraverso le interazioni dei discorsi tra medici e internati del Manicomio Generale La Castañeda, eretto da Porfirio Díaz nel 1910. La preoccupazione dell'autrice parte dalle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin e in particolare dalla strategia ermeneutica alternativa che il filosofo tedesco suggerisce, ossia quella di indagare sui piccoli momenti, eventi e oggetti visibili dentro al grande discorso della Storia¹⁹⁹. Il Manicomio Generale nasce per essere assunto a simbolo per eccellenza del progresso a cui Porfirio Díaz aspira. Costruito ai margini di una Città del Messico che cresce vertiginosamente, la sua imponente struttura, ispirata all'architettura francese, è creata per rappresentare la modernità delle nuove scoperte scientifiche. È l'immagine dell'ordine positivista. Tuttavia, esso si converte inesorabilmente nel suo esatto contrario: un luogo marginale ed eterogeneo. Una strategia di potere volta a opprimere, quando non a sopprimere, l'alterità. Ma esso è anche un microcosmo, in cui il potere (lo psichiatra) intrattiene relazioni dialogiche con l'alterità (l'internato), attraverso interviste e referti medici in cui compaiono i discorsi e le interazioni di entrambi:

En los casos médicos que conciernen a este libro, la situación *física* de contacto en la cual se encontraron los psiquiatras y los internos fue una institución de beneficencia pública dedicada a la atención de hombres, mujeres y niños diagnosticados como enfermos mentales, localizada en la periferia de una ciudad que crecía de manera desmesurada y en la frontera temporal entre regímenes por lo regular descritos como antagónicos: el último año de la modernizadora administración de Porfirio Díaz y la fase más temprana del México revolucionario. Allí [...] los psiquiatras y los internos produjeron la situación *semiótica* de contacto: un diálogo – con frecuencia vehemente, con frecuencia interrumpido [...] Juntos [...] se convertían en autores de narrativas polisémicas, multivocales y heteroglotas²⁰⁰.

Questo scontro tra il linguaggio della scienza e quello degli internati è l'oggetto della tesi di Cristina Rivera Garza. L'autrice vi si appropria per cercare risposta a un'altra grande domanda, di natura teorica, che fa da sfondo a tutto il lavoro: è possibile intervistare un documento storico? È possibile fare in modo che parli? È nel tentativo di rispondere a queste domande che si può considerare quanto due testi di natura diversa (il romanzo e lo

¹⁹⁸ In Messico lo studio si pubblica solo nel 2010 con il titolo *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, México, Tusquets Editores, 2010 (da ora in avanti citato come *La Castañeda*).

¹⁹⁹ Si veda Jorge Ruffinelli, "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar", in Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí y Maria Herrera-Sobek (Eds), *Cien Años de Lealtad en Honor a Luis Leal*, Santa Barbara, University of California, 2007, pp. 693-707.

²⁰⁰ Ibid., p. 16-17.

studio storico) siano di supporto l'uno per l'altro. In un'intervista, l'autrice messicana dichiara:

Si estamos lidiando con este referente muy concreto que es un documento, pero es un referente también muy etéreo, volátil, lo que está ahí, las palabras leídas de distintas maneras pueden significar cosas distintas, es a ese nivel donde encuentro la conexión más productiva entre la historia y la literatura²⁰¹.

È questo tipo di preoccupazione che l'autrice sviluppa lungo tutto *Nadie me verá llorar*: questa continua presenza e assenza di voci e corpi che, in un luogo preciso come quello del testo letterario, possono restituire dignità ad alcune realtà storiche dimenticate²⁰². A questo riguardo, Rivera Garza asserisce:

[...] para hacer como-si los libros de historia hablaran, como-si estuviera entrevistándolos, como si yo fuera una antropóloga cultural y ellos mis informantes, para realizar una lectura etnográfica de documentos históricos, habrá que echar mano de las estrategias que, también en términos sociales se asocian con la ficción. [...] Con ninguna de las dos [...] se conjurará la ausencia del cuerpo [...] pero con la segunda el fingimiento tendrá más posibilidades de persuasión²⁰³.

Una scelta di questo genere ha delle implicazioni tanto a livello teorico, quanto a livello politico, perché presuppone la necessità di violentare e mettere in discussione le strategie attraverso cui la società ha dato alla scrittura della storia il potere di produrre e riprodurre la memoria. È a questa necessità che rispondono le scelte stilistiche di Cristina Rivera

²⁰¹ Blanca Estela Treviño [ed.], *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, México, Universidad Autónoma de México, 2009, p. 264.

²⁰² Come dichiara Rivera Garza, molte di queste domande circa il rapporto tra la Storia e la sua interpretazione, tra il trascorrere del tempo e il significato sono presenti in modo preponderante anche in *La cresta de Ilión*, sebbene questo romanzo non si possa considerare un romanzo storico in senso stretto, mancando di un referente preciso (*Ibidem*). Tuttavia, la ricerca dell'identità misteriosa, che è oggetto di tutta la trama di *La cresta de Ilión* riguarda anche un personaggio storico ben preciso: Juan Escutia, *niño heroe* dell'Indipendenza. Nel romanzo egli è l'internato che ha rubato il manoscritto di Amparo Dávila e che ha cercato di fomentare una ribellione degli altri internati senza successo, fino alla decisione di lanciarsi dalla finestra della sua cella e suicidarsi. Nella realtà storica, invece, Juan Escutia è uno dei famosi rappresentanti del mito dei *Niños Héroes*, culto stabilito da Benito Juárez nel 1872. I *Niños Héroes* sono i cadetti del Colegio Militar, che durante il periodo della guerra tra Messico e Stati Uniti sono incaricati di proteggere il Castillo di Chapultepec. Da eroi e martiri, il 13 settembre del 1847 difendono la patria fino alla morte. Juan Escutia, in particolare, ha il compito di proteggere lo stendardo con la bandiera messicana. Al momento della presa del castello da parte dell'esercito statunitense, Escutia si avvolge nella bandiera e si lancia nel vuoto per evitare che essa cada nelle mani del nemico. Studi successivi hanno messo in dubbio questa versione dei fatti, mettendo in discussione la tendenza nazionalista di Juárez, che si basa su falsi miti e sulla manipolazione della Storia. Questi studi considerano piuttosto che Juan Escutia si sia in realtà suicidato. L'approccio di Rivera Garza non fa altro che evidenziare queste discrepanze dell'interpretazione storica, che sono ancora più importanti da considerare quando a essere rivisto è un mito nazionale e fondazionale.

²⁰³ Cristina Rivera Garza, *La Castañeda*, cit. p. 250.

Garza, nel momento in cui passa dalla narrazione al testo storico e viceversa. Nella prefazione che aggiunge all'edizione messicana della sua tesi di dottorato, l'autrice scrive:

Estamos, ustedes y yo, ante el extraño caso del hermano siamés que fue separado, momentos apenas después de nacer, de su doble y su espejo y su contrario. Otro cuerpo. La hermana siamesa [...] *Nadie me verá llorar*. [...] Arrancado de sí, el hermano siamés guardó silencio. [...] Estamos, ustedes y yo, ante un acto de violencia. Estamos en la restitución²⁰⁴.

La restituzione è qui riferita alla tesi di dottorato che l'autrice si accinge a tradurre, ad ampliare e a pubblicare e di cui sottolinea il forte debito. Eppure, proprio perché i due testi sono gemelli siamesi, il peso della violenza della restituzione è evidente anche e soprattutto nelle pagine del romanzo che ci accingiamo ad analizzare. Carlos Fuentes considera *Nadie me verá llorar* uno dei romanzi più belli e perturbanti che siano mai stati scritti in Messico. Il carattere perturbante è proprio quello che si respira lungo tutto il romanzo e fa emergere, tra le righe e negli angoli del testo, l'incredibile fatica dell'autrice per superare i limiti della narrazione e della verità della storia con cui deve confrontarsi. In *La Castañeda*, Rivera Garza scrive:

El loco por excelencia no estaba por ninguna parte. La loca ideal brillaba en su ausencia. En su lugar, capturadas en frases rotas y en terrible letra manuscrita, estaban las palabras. Ahí yacían, en medio hacer o revueltas ya, las historias. [...] Lo que fui leyendo a poco a poco [...] fueron las palabras expresadas por, o acerca de, hombres y mujeres muy reales del México de principio del siglo XX²⁰⁵.

Si sono già forniti molti dettagli sulla trama del romanzo nel capitolo precedente. In questo caso, si pone l'accento sul processo di ricerca del fotografo Joaquín Buitrago, che è possibile definire come un *alter ego* della figura della storica che Rivera Garza incarna²⁰⁶. Egli tenta disperatamente di ricostruire l'immagine di Matilda Burgos, di conoscerne i pensieri, i sentimenti e le motivazioni che l'hanno fatta approdare nel Manicomio La Castañeda. La grande protagonista del romanzo è la ricerca storica, ossessiva per quel che riguarda Joaquín, e che non porterà a nessuna risposta consolatoria. Le domande di

²⁰⁴ Ibid., p. 11.

²⁰⁵ Ibid., pp. 13-14.

²⁰⁶ Jorge Ruffinelli sostiene che la domanda che apre il romanzo, "¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?", nasconde altre meta-domande, ossia "¿Cómo se convierte uno en un novelista, a partir del estudio de la historia? ¿Cómo se consigue el paso de la ciencia a la literatura? ¿Cómo consigue el hecho histórico constituirse en lenguaje?" (Jorge Ruffinelli, *Op. cit.*, p. 970.)

partenza resteranno le stesse anche alla fine del romanzo: chi è Matilda? Che diritto ho io per farla parlare? Chi mi ha concesso questo diritto?

La strategia che l'autrice utilizza per dar conto di queste inquietudini e di queste difficoltà è l'intertestualità. Il romanzo si costruisce attraverso una densa rete di relazioni intertestuali con testi di natura diversa. Il capitolo precedente si è dedicato ad analizzare il caso dell'intertestualità interna, ossia il rapporto che il romanzo di Rivera Garza intrattiene con *Santa* di Federico Gamboa, leggendo l'intertestualità come sovvertimento parodico. Questo capitolo, invece, si concentra sull'aspetto dell'intertestualità esterna, ossia sui rapporti testuali che il romanzo intrattiene con i documenti d'archivio. La differenza incarnata da *Nadie me verá llorar* rispetto ai romanzi analizzati nel paragrafo precedente è costituita dal fatto che i documenti d'archivio sono inseriti direttamente nel corpo del testo. Si tratta delle cartelle cliniche di alcuni internati nel Manicomio *La Castañeda*: Imelda Salazar, Lucrecia Díez, Roma Camarena, Mariano García e anche Matilda Burgos (il cui vero nome è, in realtà, Modesta Burgos). I referti medici che l'autrice inserisce in *Nadie me verá llorar* hanno lo scopo di mostrare il costante dialogo, spesso conflittuale, tra il discorso medico e il discorso degli internati, facendo del documento d'archivio un luogo (in senso letterale) che ci ricorda come esso non sia atemporale. Per darne conto nella sua interezza non è possibile prendere in considerazione solo le informazioni che contiene, ma è necessario affrontare il documento stesso come entità, come tempo e spazio. Per usare le parole di Jameson, è necessario storicizzarlo sempre²⁰⁷.

Il primo riferimento di tipo intertestuale si riscontra già nel primo capitolo, intitolato "Reflejos, grabaciones de luz, imágenes"²⁰⁸. Il romanzo si apre con il fotografo Joaquín Buitrago che si prepara una dose di morfina. Nel viaggio che la droga gli procura, pensa a Matilda e alle altre donne che hanno costituito dei punti saldi nella sua vita, come Alberta o Diamantina Vicario (personaggio di cui si è già ampiamente discusso). Improvvisamente, la narrazione si sposta nel passato di Joaquín che ricorda il suo primo incontro con Matilda nel Manicomio, il giorno in cui deve farle la foto segnaletica per il registro:

La mujer que debería haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba en cambio

²⁰⁷ Fredric Jameson, *The political unconscious*, London, Routledge, 2002, p. IX.

²⁰⁸ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 13.

con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia posando para su primera tarjeta de visita²⁰⁹.

Già dalle prime pagine del romanzo si stabilisce uno dei fili conduttori della ricerca teorica: il discorso sulla follia, che l'archivio del Manicomio La Castañeda ha lasciato, sarà messo in discussione lungo tutta la narrazione. Il folle modello brilla per la sua assenza²¹⁰. Joaquín è l'unico che, al principio del XX secolo, si rende conto di questa impossibilità di evitare il fallimento del progresso. Buitrago sembra incarnare la figura dello storico alternativo, fuori dal coro della storia nazionale e istituzionale:

Mientras los otros enumeraban con desparpajo los nombres de sus mejores herramientas, Graflex, Eastman, Dehel, Proritor II, Joaquín saludó al fracaso y lo invitó a sentarse junto a él. Contra toda expectativa, se sintió en paz a su lado y relajado. Joaquín se imaginó por primera vez que podría descansar, que tal vez en el fracaso encontraría finalmente la paz, el silencio, ir a contracorriente del progreso, del tiempo mismo, y él, como el país entero, no necesitaba nada más. Cuando Joaquín salió de El Templo del Amor, lo hizo para alejarse definitivamente de la historia²¹¹.

Il riferimento all'immagine della Rivoluzione come a un tentativo di tirare il freno di emergenza al treno della corsa alla modernità, elaborata da Walter Benjamin, è qui evidentissimo²¹². Sia Matilda che Joaquín, due soggetti estremamente marginali, sono i personaggi principali che interpretano i vertiginosi cambiamenti del Messico *de*

²⁰⁹ Ibid., p. 15.

²¹⁰ In seguito all'approccio critico scelto per questo studio, non si affronta in modo specifico la questione teorica della decostruzione dell'immagine del folle come soggetto subalterno. A proposito di questo aspetto vi sono numerosi saggi, pubblicati negli ultimi anni: Blanca Rodríguez, "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 9.20, 2003, pp. 105-115; Alicia Elena Magaña Franco, *Diálogos subversivos: ficción e historia en Nadie me verá llorar*, tesis, Universidad de Colima, 2004; Jorge Ruffinelli, "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar", in Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí y Maria Herrera-Sobek [Eds], *Cien Años de Lealtad en Honor a Luis Leal*, Santa Barbara, University of California, 2007, pp. 693-707; Laura Kanost, "Pasillos sin luz: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza", *Hispanic Review*, Vol. 76, No. 3, Summer 2008, pp. 299-316; Elvira Sánchez-Blake, "Locura y literatura: La otra mirada", *La manzana de la discordia*, Año 2, No. 8, Diciembre, 2009, pp. 15-23; Martha Elena Munguía Zatarain, "Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*", in Rafael Olea Franco [ed.], *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 425-443, 2010; Sara Poot-Herrera, "El paraíso de Matilda Burgos: un refugio sin puertas", in Oswaldo Estrada [ed.], *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 85-109; Rebecca Garzonik, "Deconstructing Psychiatric Discourse and Idealized Madness in Cristina Rivera Garza's *Nadie Me Verá Llorar*", *Chasqui*, Vol. 43, No. 1, May, 2014;

²¹¹ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 23.

²¹² La frase di Walter Benjamin è citata nello studio di Michael Löwy, *Segnalatore d'incendio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 93: "Marx aveva detto che le rivoluzioni sono la locomotiva della storia mondiale. Ma forse le cose si presentano in modo completamente differente. È possibile che le rivoluzioni costituiscano l'atto dell'umanità che viaggia in quel treno, di tirare il freno di emergenza".

entresiglos, senza mai riconoscersi in esso. Non solo per il proprio stato di marginalità, che porterebbe il romanzo di Rivera Garza a non sovvertire per nulla lo *status quo*, ma perché non condividono gli stessi punti di vista della massa:

[Matilda] da la impresión de no saber dónde se encuentra. Tal vez Matilda está del otro lado de la verdad. [...] Matilda no tiene remedio. Habla demasiado. Cuenta historias desproporcionadas. Escribe. Escribe cartas. Escribe despachos diplomáticos. «Mierda de mundo.» Escribe un diario. Todos sus papeles van a parar al expediente 6353 y ahí se quedan en los márgenes de los días y del lenguaje, como Joaquín, como el manicomio mismo. [...] Cómo si él [Joaquín] no fuera en realidad el único fotógrafo de su generación que no hubiera tomado placas de generales, Adelitas, presidentes o masacres. Como si aquella noche de 1908 al salir el Templo del Amor no hubiera abandonado para siempre la historia [...] la fotografía era la manera de detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad bajo las luces, sobre estrechos caminos de metal. Era el año de 1900 en la Ciudad de México²¹³.

Si menziona per la prima volta il numero della cartella clinica di Matilda (6353). Siamo nella quarta sezione del primo capitolo, in cui Buitrago incontra lo psichiatra Eduardo Oligochea, a cui chiede di concedergli la cartella clinica di Matilda. Il dottor Oligochea è un altro personaggio fondamentale nel discorso sulla dialettica tra il linguaggio scientifico e quello degli internati. Oligochea dovrebbe incarnare la figura dello psichiatra positivista, che anela all'ordine e al progresso come motore dell'umanità, ma egli è in realtà un positivista scettico. Il tema del linguaggio si elabora nel romanzo attraverso di lui:

Los psiquiatras todavía son poetas, hombres subyugados por las profundidades del alma, quienes, en su tiempo libre, escriben tratados metafísicos y obras de teatro. En sus diagnósticos los adjetivos son tan importantes como los términos científicos. [...] Eduardo Oligochea es distinto. [...] Existe algo en los abismos del lenguaje que descubrió Freud que lo seduce y lo saca de sus casillas a la vez. Todavía no sabe exactamente por qué, pero las palabras sueltas, desatadas, siempre le han causado vértigo y nunca confianza. Eduardo Oligochea es lo que quiere ser: un profesional sin poesía. Pero se traiciona. No lo puede evitar²¹⁴.

Nel momento in cui Oligochea resiste a concedere a Buitrago la cartella clinica di Matilda, il fotografo sa che deve sedurlo. Deve rivegliare in lui la curiosità della sua ossessione scientifica per la definizione delle malattie mentali. Joaquín, nella figura di storico che incarna, si scontra con la figura della storia ufficiale incarnata da Oligochea. Buitrago lo fa cedere utilizzando i suoi stessi mezzi. Crea nel medico interesse verso la sua vita,

²¹³ Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., pp. 27-33.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

mentendo e tacendo date. Nello stesso tempo, fa le sue domande filosofiche al medico: “¿Y usted, doctor, qué opina sobre el dolor? [...] ¿Y usted, doctor, qué opina del porvenir? [...] ¿Y usted, doctor, qué opinión tiene sobre las historias de amor? [...]”²¹⁵. Paradossalmente, con quest’ultima domanda centra l’obiettivo e Oligochea ricorda le sue donne. Una in particolare, la prima donna:

- Mire, Buitrago. Cecilia Villalpando. Mi prometida. – El orgullo de su voz no es fingido. [...] No dice nada. Lo observa. El hombre frente a él, quien hasta ahora había actuado con la superioridad silenciosa de su rango, ya no es el doctor Oligochea, sino Eduardo nada más. – Como usted dice, Buitrago, Cecilia es la segunda mujer. –
- Vamos, Eduardo. No te hagas pendejo. Esto ni siquiera es una mujer. Cecilia es tu boleto para entrar por la puerta grande a la colonia Roma. [...]
- Su nombre es Mercedes Flores. De Jalapa. Una estudiante de medicina como yo. Una muchacha que, después de hacer el amor por primera vez, tuvo el descaro de decir *I’m your man*. En inglés. [...] – ¿Cómo se le hace para olvidar a una mujer, Buitrago? [...] – Las primeras mujeres, usted tiene razón, Buitrago, sólo se hicieron para nunca tenerlas. [...]
- ¿Cuándo supo que ella fue la primera mujer?
- Mucho tiempo después, Buitrago. Cuando me di cuenta de que no volvió a aparecer ninguna como ella²¹⁶.

Nel momento in cui il dottore svela la sua debolezza e capisce che Matilda Burgos è, come lui stesso dice, il prototipo della “prima donna”, concede a Buitrago il referto medico per ventiquattro ore. Il capitolo si chiude con l’immagine di Buitrago che legge il titolo del referto e imposta il metodo per il suo lavoro di ricerca:

Un nombre entero. Un lugar de nacimiento. Una fecha. Todas las historias empiezan así: Matilda Burgos. Papantla, Veracruz, 1885. «¿Ha visto a hombres volando como pájaros, Joaquín?» Sólo tenía veinticuatro horas para enterarse del resto²¹⁷.

Il secondo capitolo, intitolato “El esposo de vainilla”²¹⁸, è dedicato interamente alla ricostruzione storica della vita di Matilda Burgos da parte di Buitrago. Il fotografo si trova nella Biblioteca Nacional e legge libri su Papantla. Le citazioni tratte dai testi che legge sono marcati testualmente. La ricostruzione è interrotta, a volte, da sezioni in cui la narrazione si sposta nel passato. Sono riportati i dialoghi tra Matilda e Buitrago in cui la

²¹⁵ Ibid., pp. 33/36/51.

²¹⁶ Ibid., pp. 52-57.

²¹⁷ Ibid., p. 59.

²¹⁸ Il titolo fa riferimento al modo in cui Matilda chiama suo padre, che a Papantla, sua città natale, coltiva la vaniglia.

donna svela, attraverso frasi e parole senza un apparente nesso logico, la storia che Joaquín cerca di ricostruire. Qui troviamo anche il primo frammento della cartella clinica di Matilda Burgos, che funge da contrasto con la ricostruzione che fa il fotografo e che fa Matilda di se stessa:

El esposo de la vainilla, eso era mi padre. Santiago Burgos. Pero yo estoy loca, Joaquín, así que no me crea. No me crea nada. [...] Lo que Matilda conservó de su padre no fue la ira, sino la amargura con la que vendió sus tierras y con la que se contrató como jornalero en el beneficio de Juventino Guerrero. Lo que siempre recordó de su madre fueron los brazos alrededor de su cuerpo, el latir pausado de su corazón junto a su oído derecho. [...]

Antecedentes familiares, directos, atávicos y colaterales:
Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso: Su padre era alcohólico y su madre, aunque no se embriagaba, también tomaba sus copas. Su padre falleció a causa del alcohol y a su madre la asesinaron²¹⁹.

Il documento d'archivio appena citato, che appare nel testo con un font differente, viene introdotto all'improvviso, senza nessuna spiegazione da parte del narratore, che ne possa sottolineare la provenienza o il significato. Il *collage* e la giustapposizione, infatti, hanno l'effettivo compito di rendere evidente il contrasto di linguaggi e interpretazioni che sono alla base della ricerca teorica dell'autrice. Questo contrasto è incarnato, a sua volta, dal lavoro di Buitrago, che nonostante cerchi di ricostruire i fatti, non riesce a far fronte alla fallacia del metodo storico:

En los libros Joaquín se siente a salvo. Entre sus hojas hay una catedral de olores donde todo tiene nombre, un túnel de voces donde encuentra huellas, nubes. [...] El orden de las historias lo orienta en las incógnitas del mundo. [...] Joaquín está tomando notas. Con el tiempo ha aprendido a desconfiar de su memoria, de sí mismo²²⁰.

Il capitolo che segue merita un'attenzione particolare, poiché è il capitolo fondamentale del romanzo, il capitolo metanarrativo come evidenzia il titolo stesso: "Todo es lenguaje". Il protagonista del capitolo è il dottor Oligochea che deve stilare i referti medici di alcuni degli internati, attraverso il dialogo con i pazienti. Tutto il capitolo è caratterizzato da un fitto intreccio di punti di vista, tanto di Oligochea quanto degli internati. Il contrasto del linguaggio del medico e di quello dei folli è creato attraverso il

²¹⁹ Ibid., p. 71.

²²⁰ *Ibidem*.

collage alternato di pezzi di narrazione romanzesca e frammenti dei referti medici degli internati. In particolare, sono riportate le cartelle cliniche di Imelda Salazar, Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián, Roma Camarena, Mariano García e Matilda Burgos²²¹. Ciò che balza subito agli occhi, come nel caso precedente, è la doppia contraddizione: prima di tutto, è presente una contraddizione interna al documento d'archivio stesso, in cui sono presenti i punti di vista dialogici del medico e dell'internato; in secondo luogo, vi è una contraddizione interna al romanzo, che si stabilisce questa volta tra il documento d'archivio e la narrazione finzionale, come in un gioco di scatole cinesi.

«¿Sabes por qué te encuentras aquí?» «Sí.» El cabello negro de Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián cae sobre su espalda como una cascada. [...] «Quiere que le cuente la historia de mi vida, ¿verdad?» Una arruga vertical le cruza el entrecejo. «Sí.» El sarcasmo de su sonrisa lo desarma. Es todo oídos.

N.º 1482

[...]
«Mis padres. [...] El señor, mi padre fue un hombre muy sano, murió de bronquitis capilar aguda. Mi madre, de constitución nerviosa y de muy claro talante, nunca tuvo ataques. Murió de una gripa que le atacó el intestino y el corazón.
»El señor mi esposo se casó a los veinte años [...] tuve cuatro abortos por causa de la vida tan difícil que llevaba con el señor mi esposo.
» [...] jamás tengo la costumbre de tomar una sola copa de vino ni de pulque ni cerveza, a excepción de cuando los nervios y las penas morales, pérdidas físicas y, sobre todo, el vacío del alma reflejado en la parte física [...] me llevan a tomar la primera copa, pues yo en pleno uso de mi razón soporto grandes cosas y no me quita el gran dominio que debo tener dada mi difícil situación y mi manera exagerada de sentir y de ser.
[...] Los datos anteriores fueron transcritos por la misma enferma [...] Fuera de sus ataques de dipsomanía, los cuales siempre ha procurado explicar como resultado de sus penas morales, parece una persona normal; [...] Llama la atención la memoria prodigiosa de la enferma, la cual es tanto retrógrada como anterógrada. Dipsomanía. Fondo de insanidad moral. Pensionista²²².

²²¹ In un saggio dedicato allo studio dell'interazione tra Storia in *Nadie me verá llorar*, Claudia Macía Rodríguez ha analizzato dal punto di vista formale tutte le tracce dei documenti storici presenti nel romanzo di Rivera Garza, evidenziando anche alcune discrepanze con i documenti reali, come il numero delle cartelle cliniche degli internati che nel romanzo sembrano essere diversi rispetto a quelli presenti in un articolo scientifico pubblicato dalla stessa autrice (si veda Claudia Macía Rodríguez, "Nadie me verá llorar. Huellas de la historia en la ficción", *Revista Iberoamericana*, núm. 17, dicembre 2006, pp. 193-213). Macía Rodríguez evidenzia il ruolo fondamentale dei documenti d'archivio alla luce della funzione della testimonianza così come teorizzata da Ricouer in *La memoria, la storia, l'oblio*. Ai fini di questo studio, invece, ciò che interessa sapere è il modo in cui questi documenti d'archivio sono inseriti nella narrazione e a quale scopo. L'attenzione non è posta solo sul ruolo subalterno dei soggetti del documento, ma anche sul gioco che si instaura tra il lettore e l'autore implicito.

²²² Cristina Rivera Garza, *Nadie*, cit., p. 89-93.

Dalla lunga citazione, si può notare l'interessante dialettica interna tra il linguaggio del medico e dell'internato che il documento d'archivio restituisce, raccontando il caso di una donna in stato di depressione, ma soprattutto di una donna che cerca di non soccombere al dolore che la vita le ha dato. Questo è uno dei motivi fondamentali del romanzo e che hanno animato anche tutta la ricerca storiografica di Rivera Garza, il dolore e la tragicità del soggetto sofferente. Come sostiene la stessa autrice nella sua tesi di dottorato, ciò che balza subito agli occhi da queste tragiche testimonianze è spesso il dolore, la malinconia di donne, madri, mogli la cui vita è stata causa di profonda infelicità. In più, in questo capitolo il contrasto tra il medico e i pazienti è costruito anche attraverso i termini "adentro" e "afuera", che corrispondono ai campi semantici del "centro" e della "periferia". In particolare, l'avverbio "adentro" si ripete circa quindici volte e compare tutte le volte in cui il punto di vista di Eduardo Oligochea si mescola con quello degli internati:

Adentro. Conmoción en los corredores. Olor a cigarrillos. Gritos de desolación. Eduardo Oligochea coloca un separador entre las hojas de su libro antes de salir de la enfermería. Las voces salen de la celda de Imelda Salazar²²³.

C'è addirittura un passaggio in cui Eduardo Oligochea immagina anche la sua cartella clinica:

En diciembre todo es gris afuera, dentro. [...] A veces, cuando se cansa de tachar viejos diagnósticos al final de las hojas de los interrogatorios, se pregunta por la mano que tachará los suyos en el futuro. A veces la tristeza negra de un par de ojos lo obliga a pensar en el «yo». Eduardo Oligochea. Hijo de Jerónimo y Fuensanta, hermano de Casimiro, Julieta y Ramón. Habitante de un cuarto de soltero en San Idefonso donde no hay espacio para los recuerdos²²⁴.

Circa a metà del capitolo, il narratore extradiegetico interviene spiegando il motivo per cui tutto il capitolo si gioca sulla distinzione tra fuori e dentro. Prima di essere trasferiti alla periferia di Mixcoac nel manicomio La Castañeda, i folli occupano alcuni edifici nel centro della città. Da questo edificio, gli internati possono riuscire a fuggire, a volte, e a dissimulare facilmente la propria follia tra la marea di gente riversa per le strade. Ciò che i folli fanno è, di fatti, appropriarsi del centro. Con l'inaugurazione del Manicomio Generale, la reclusione diventa reale e il loro spazio è quello della periferia, del "afuera".

²²³ Ibid., p. 87.

²²⁴ Ibid., p. 93.

Eppure, il manicomio in sé è un microcosmo, è anche un “adentro”, come Oligochea sa bene:

Adentro. Sus gritos y lamentos, sus cartas, sus extravagancias y su suciedad dejaron de asolar los días normales del nuevo siglo y sólo perturbaron de cuando en cuando la paz de los enfermos, la disciplina de los comisarios y la racionalidad a toda prueba de los médicos internistas. Sus palabras desordenadas, interrumpidas a la mitad por el tartamudeo o algaradas sin descanso en desvaríos alucinados, sin embargo, llamaban a veces al animal de la duda dentro de su cabeza²²⁵.

Il dubbio, questo animale che Oligochea sente sempre in agguato, è ciò che gli provoca il contatto con l’alterità. È una bestia a cui cerca di sfuggire, ma dalla quale non può scappare, perché è anche dentro di lui. Se il linguaggio è tutto, allora basterà dominarlo per non soccombere. Ma la bestia è il linguaggio stesso. La tautologia è una siringa minacciosa:

Todo es lenguaje. Los maestros [...] hablan un idioma, y los enfermos [...] otro diferente. Su tarea es traducirlos [...] Para poder vivir dentro hora tras hora, cinco días a la semana, Eduardo Oligochea tiene que aprender a evadir el remolino de las palabras, su temblor, sus saltos de grillo sobre las hojas de la realidad. Una mano es una mano. Una jeringa es una jeringa. La tautología es la reina de su corazón, la única²²⁶.

Oligochea continua a ricordare i suoi incontri con Buitrago, finché non arriva il momento in cui si immedesima egli stesso nell’internato che vede passeggiare in giardino, nel freddo dell’inverno. Qualcuno che lui non potrà mai essere, qualcuno che si è piegato all’oblio, o semplicemente ha scelto volontariamente il riposo. Il capitolo si chiude con Oligochea che ricorda che Freud ha pubblicato *L’interpretazione dei sogni* proprio nel 1900. Questa chiusa fa da ponte per il capitolo successivo, “Las buenas costumbres”, in cui si narra il periodo di Matilda a casa di suo zio Marcos, prima della sua ribellione e della fuga che la porterà a finire nel postribolo La Modernidad. Matilda arriva a città del Messico nel 1900 e suo zio, Marcos Burgos, medico positivista e porfiriano, cerca di farla diventare una *mujer decente*. Emblematicamente, il capitolo si apre con una citazione sull’illuminazione pubblica, tratta da un articolo di Rafael Arizpe pubblicato nel 1900. In questo capitolo e in quello successivo (il capitolo V analizzato in dettaglio nel capitolo precedente) la

²²⁵ Ibid., p. 95-96.

²²⁶ Ibid., p. 104.

protagonista è Matilda. Più precisamente, la guerra di Matilda per non soccombere al suo destino di oppressa alla quale è sottoposta da suo zio e di rimando dalla società:

En 1900, Marcos Burgos todavía creía que la influencia civilizadora de la higiene podría convertir en un buen ciudadano hasta el más primitivo de los seres humanos²²⁷.

Questo è lo spirito con cui lo zio Marcos Burgos si accinge a educare Matilda e a fare di questa contadina senza maniere una cittadina modello. La strategia che Matilda oppone a questa oppressione è il silenzio, insieme a un processo consapevole di oblio:

La educación de Matilda empieza así, en el silencio. [...] Las cinco de la mañana. Las horas. La repetición, al inicio, casi le pasa inadvertida [...] No recuerdo nada en realidad - murmura -, a veces una se vuelve loca de esto, de no poder recordar, ¿verdad? [...] ¿Habrá sueños más allá de la razón? [...] Lo recuerdo todo, absolutamente todo, Joaquín – Nada se le escapa, nada. La visión de Matilda a los quince años es absoluta y, como el presente, total²²⁸.

Eppure, ciò che Matilda dimentica lo dimentica per gli altri, non per se stessa:

Matilda olvidó Papantla no por voluntad sino por distracción. Cuando el tío Marcos vio sus ojos una mañana de invierno de 1904 se sintió satisfecho de su obra. Las pupilas que alguna vez miraron con asombro y temor confundidos caían ahora con precaución sobre todas las cosas. Entonces supo con certeza que la ciencia y la disciplina habían finalmente derrotado a los fantasmas étlicos que destrozaron las vidas de Santiago y Prudencia Burgos²²⁹.

Il capitolo continua narrando il momento in cui Matilda fa la conoscenza di Cástulo Rodríguez, un ragazzo di circa diciotto anni che sposa la causa rivoluzionaria. Un giorno, il ragazzo si presenta sanguinante e gravemente ferito davanti alla porta di Matilda. Lei lo accudisce e lo salva dalla ferita di arma da fuoco che ha al petto. Le uniche lacrime che Matilda versa in tutto il romanzo sono per il ragazzo agonizzante che giace quasi senza vita nel suo letto, dopo che con un'operazione è riuscita a togliere via la pallottola. Da un biglietto sgrammaticato che trova nei pantaloni del ragazzo, Matilda si rende conto che il ragazzo fa parte di coloro che manifestano contro la dittatura di Díaz. Da quel momento in poi, anche lei si unisce alla causa degli operai, conoscendo per questo la donna più

²²⁷ Ibid., p. 127.

²²⁸ Ibid., pp. 118-121.

²²⁹ Ibid., p. 134.

importante della sua vita, Diamantina Vicario. Questo quarto capitolo termina con la ribellione di Matilda che taglia le sue trecce davanti allo specchio, per fuggire dalla casa dello zio e non farvi più ritorno. Dopo varie peripezie, nel capitolo cinque, si narra del periodo di prostituzione della ragazza, finché non accetta di cedere alla corte di un ingegnere statunitense, arrivato a Città del Messico per studiare la miniera di Real de Catorce e fare fortuna. Nel capitolo sei, si narra della loro vita insieme nel deserto, vicino alla miniera. È da qui che Matilda vive la Rivoluzione, dal deserto. Essa viene nominata solo in questo capitolo e letta soltanto attraverso gli occhi di Matilda e gli occhi dell'ingegnere straniero Paul Kamàck:

Día tras día, Matilda y Pablo vieron partir a familias enteras. Sólo se dieron cuenta de que había una revolución cuando empezaron los saqueos de la maquinaria, el desmantelamiento silencioso de las bombas de vapor y los malacates. Después todo se volvió silencio²³⁰.

Il silenzio che qui si menziona è il silenzio della disfatta della Rivoluzione, tanto quanto della disfatta personale di Paul. Un giorno, infatti, si presentano a Real de Catorce due stranieri al servizio del Ministero di Educazione Pubblica. Essi hanno il compito di scoprire e confiscare qualunque bene sul quale si possa issare la bandiera della Rivoluzione. La miniera è chiaramente il più ambito di questi beni. Gli uomini, togliendo a Paul il suo sogno atemporale, la sua terra, mostrano il vero volto della Rivoluzione: il suo fallimento. Non avendo più forze per cercare un altro posto da esplorare, l'unica cosa che l'ingegnere può fare è pianificare la propria fine. Paul si fa saltare in aria con la dinamite, dentro la miniera che egli stesso ha scavato. Il giorno successivo, Matilda esce portandosi con sé solo la seta color porpora che Paul le ha regalato e dà fuoco alla sua casa:

Fuera: desierto: dentro. La diferencia es nula.
Cuando Matilda vuelve en sí es abril de 1918 y su nombre completo, su nombre, sigue siendo Matilda Burgos. [...] En el tren de regreso a la capital, lo único que oye es la explosión; lo único que ve a través de las ventanillas son las llamaradas tras las cuales desapareció su vida. Lo único que toca es el mapa de real sobre el que, hace muchos años, un hombre sin rostro y sin voz le hizo una promesa que ya olvidó²³¹.

²³⁰ Ibid., p. 203.

²³¹ Ibid., p. 210.

Il settimo capitolo, intitolato “Un método sin puertas”, finalmente parla del modo in cui Joaquín e Matilda hanno vissuto i grandi rivolgimenti della Storia, come hanno vissuto fuori dal mondo mentre la Rivoluzione cambia gli assetti del Paese. Sempre al margine della storia, ma nello stesso tempo sempre profondamente dentro di essa. Il capitolo è ambientato nel 1921, anno in cui Joaquín decide che è arrivato il momento di riprendersi in mano la propria vita e di provare a salvare Matilda dalla vita in manicomio. Non funziona, perché Matilda non vuole essere salvata, non ha bisogno di essere salvata. Questo è l’ennesimo esempio di ribellione di Matilda nei confronti di una società che è andata verso il progresso, ma che fondamentalmente è rimasta la stessa:

«Déjame en paz.»

– Tú no eres el esposo de vainilla – le dice –. Nadie me puede proteger; nadie puede velar mi sueño. Yo sola hallaré la forma de escapar Joaquín. Nadie me salvará. ¿Te das cuenta? [...]

– Debes saber que te he amado, Matilda.

– Lo sé. – Las palabras como piedra. [...] – Tú querías a una loca en tu casa para que la casa fuera distinta. [...]

Un experimento, el último.

– Déjame descansar. Quiero descansar. Nada más²³².

Nell’ultimo capitolo, intitolato *Vivir en la vida real del mundo*, si narrano gli ultimi anni della vita di Matilda nel Manicomio General, ma attraverso le lettere che la donna scrive alla camera dei deputati. Sono lettere reali in cui la donna discute anche delle questioni politiche del tempo: la Rivoluzione, la questione della Bolivia o della guerra del Chaco. Le lettere sono ancora una volta riportate fedelmente nel testo, con un font differente, senza spiegarne la provenienza. Il ruolo giocato da questi intertesti è ancora più importante, rispetto alla ecartelle cliniche presentate nei capitoli precedenti. Le lettere costituiscono, infatti, la prova dell’estenuante processo di resistenza di Matilda Burgos all’interno del Manicomio General. Un estenuante tentativo di mantenere vivo e saldo il contatto con l’esterno, con la società civile. È a questo punto che il ruolo subalterno, che l’Archivio ha conferito a Matilda, viene completamente messo in discussione. Matilda non vuole essere salvata, perché probabilmente non è un soggetto da salvare, non è folle, non è subalterna. Il romanzo termina con la trascrizione del certificato di morte di Matilda Burgos, che muore il 7 settembre 1958 all’età di 73 anni, a causa di un’emorragia cerebrale.

²³² Ibid., p. 241.

Oltre all'introduzione del documento d'archivio direttamente nel corpo del testo, Cristina Rivera Garza aggiunge il capitolo intitolato *Notas Finales*, che funge da epilogo. In esso l'autrice fornisce tutti i riferimenti bibliografici presenti esplicitamente nel corpo del testo, nonché quelli a cui si è ispirata per la stesura del romanzo. A questo, l'autrice aggiunge il processo di formazione dell'opera:

Este trabajo está basado en expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de aislados del Manicomio General, comúnmente conocido como La Castañeda, que se encuentran en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la ciudad de México. Sin embargo, la historia de Modesta Burgos, cuyo nombre y fotografía son *reales*, es una reconstrucción libre de la imaginación²³³.

A una prima analisi, la bibliografia e la spiegazione del processo di formazione dell'opera d'arte sembrano avere la funzione di facilitare la comprensione del testo da parte del lettore. Qualcosa che possa fare in modo che si confermino o si disilludano le aspettative che il lettore si è fatto durante la lettura del romanzo, chiarendo cosa è verosimile e cosa no, cosa è vero e cosa non lo è. Tuttavia, ridurre quella che sembra essere una tendenza diffusa nel romanzo neostorico messicano a una semplice necessità di verosimiglianza, o a una estrema necessità di fornire chiare chiavi ermeneutiche al lettore, appare troppo semplicistica. In *Soglie* Genette dichiara che la postfazione originale è una rarità, perché dal punto di vista pragmatico per l'autore non ha nessun tipo di utilità, dal momento che può soltanto sperare di esercitare una funzione curativa o correttiva nel lettore²³⁴. Alla luce del modo in cui la postfazione è utilizzata nel *corpus* di testi analizzati, questo tipo di lettura va certamente attenuato. La bibliografia e l'inserimento del documento d'archivio sono parte del romanzo, in misura differente ma complementare. Considerare questo dettaglio pone una questione estetica rilevante, che si può inserire in un discorso molto più ampio, che ha a che fare anche con il rapporto che si stabilisce tra l'autore e il lettore. A questo proposito, Cristina Rivera Garza pubblica nel 2013, nella rubrica "La mano obliqua" (colonna culturale del periodico *Milenio*), un articolo intitolato "Elogio de la bibliografía". In esso analizza il ruolo delle note e della bibliografia nella nuova narrativa che in nessun luogo, come nella poesia, appare più scioccanti. Qui fornisce una prima lettura di una strategia narrativa che è anche la sua, benché l'autrice non menzioni la sua opera:

²³³ Ibid., p. 253.

²³⁴ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 235.

Independientemente del objetivo último de cada lector, la bibliografía se extiende aquí como una invitación a continuar con la conversación que es todo libro en el contexto de otros libros. Una tradición²³⁵.

Alla luce delle considerazioni dell'autrice, il problema non può essere ridotto del tutto a una mera discussione sul realismo della narrazione. Per quel che riguarda la bibliografia, ciò che fanno questi interventi diretti è mostrare chiaramente al lettore il processo di lettura dell'autore. A differenza dei romanzi classici, la bibliografia o la spiegazione del processo di scrittura del romanzo di Rivera Garza, ma anche degli altri romanzi che formano il *corpus* di quest'analisi, non si trovano nel prologo, bensì nell'epilogo, quando il lettore ha fisicamente terminato la lettura. In questo modo, il lettore si rende conto concretamente che ciò che ha letto è un'interpretazione, un *collage* di altri testi, che egli potrà consultare per decidere se coincide con la rilettura che l'autore ha proposto. Come sostiene Rivera Garza, la bibliografia è un modo concreto per non esaurire mai la lettura del testo. Dal punto di vista teorico, è possibile dunque ricondurre la pratica dell'inserimento delle varie note finali e della bibliografia a un metodo. Un metodo che potrebbe essere letto attraverso la pratica che Fredric Jameson ha definito *metacommentary*²³⁶. Secondo il filosofo neomarxista, un *metacommentary* è una pratica, un metodo riflessivo (il marxismo nel caso di Jameson) che riesce a mostrare, in un testo letterario o in un testo di natura culturale, lo scontro di varie interpretazioni che sono esse stesse dei metodi o delle filosofie o delle ideologie. Esso riesce a demistificare ogni tentativo di una visione totalizzante. In *The Political Unconscious* Jameson considera che, al momento dell'atto interpretativo, bisogna sempre considerare che non ci troviamo mai davanti al testo in sé, ma a qualcosa di già letto²³⁷. È dunque necessario un metodo che sia in grado di mostrare le implicazioni dei diversi codici di lettura con i quali ci si avvicina a un testo in contesti e tempi differenti. Questo metodo è appunto quello del *metacommentary*. Esso fa in modo che a essere discussa non sia la natura dell'interpretazione in sé (il suo grado di realismo, per esempio, o il suo grado di astrazione), quanto la necessità stessa dell'interpretazione, ossia la ricerca:

The starting point for any genuinely profitable discussion of interpretation therefore must be not the nature of interpretation, but the need for it in the first

²³⁵ Cristina Rivera Garza, "Elogio de la bibliografía", *La Mano Oblicua. Milenio*, 12/03/13, http://cristinariveragarza.blogspot.it/2013_03_01_archive.html#48036820156903587#links.

²³⁶ Fredric Jameson, "Metacommentary", *PMLA*, Vol. 86, No. 1, 1971, pp. 9-18.

²³⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, cit.

place. [...] every individual interpretation must include an interpretation of its own existence, must show its own credentials and justify itself: every commentary must be at the same time a metacommentary²³⁸.

La bibliografia e le note finali funzionano esplicitamente da commento sul commento. Queste pratiche non riguardano tanto l'interpretazione del contenuto del testo/testi, quindi non s'interessano soltanto all'aspetto della verosimiglianza, ma piuttosto cercano di mettere a nudo questo pluri-contenuto. Mostrare il percorso di lettura dell'autore, che è previa ricerca, evidenzia il carattere emancipativo del romanzo che torna a essere un oggetto sociale. L'esplicita presenza di questo percorso crea un duplice processo di emancipazione: in primo luogo libera il lettore dalla dimensione performativa del linguaggio, ossia dal pericolo di considerare che ciò che si scrive o si dice rispetto a un assunto renda automaticamente vero e reale quell'assunto; in secondo luogo, libera il soggetto stesso della narrazione (in questo caso, l'immagine di Matilda Burgos) da questa stessa dimensione performativa e gli restituisce delle possibilità d'azione inedite. Tutto questo senza rinunciare, però, a scontrarsi con ciò che Ginzburg chiama la "traccia", ossia la presenza della prova, con cui il metodo storiografico deve necessariamente avere a che fare. Dunque la bibliografia e le note finali fungono anche da "traccia".

Per quel che riguarda ciò che si è definito come "l'invasione dell'archivio" nella narrazione finzionale, il caso è più complesso. Esso pone altre questioni di rilievo che hanno a che fare con l'idea dell'autorialità e che, in ogni caso, si legano strettamente a quanto sostenuto rispetto alla bibliografia. Prima di procedere all'analisi, è necessario precisare in che modo si utilizza qui il concetto d'Archivio. In *L'archeologia del sapere*, Michael Foucault sostiene che l'archivio non è soltanto qualcosa che raccoglie e conserva determinati enunciati, ma incarna in se stesso anche le possibilità, la legge dell'enunciabilità stessa di tali enunciati²³⁹:

Lungi dall'essere ciò che unifica tutto ciò che è stato detto in quel grande mormorio di *un* discorso mantenuto, esso è ciò che differenzia *i* discorsi nella loro molteplice esistenza e li specifica nella loro propria durata. Tra la *lingua* che definisce il sistema di costruzione delle frasi possibili, e il *corpus* che raccoglie passivamente le parole pronunciate, l'*archivio* definisce un livello particolare; quello di una pratica che fa sorgere una molteplicità di enunciati come tanti eventi regolari, come tante cose che si offrono al trattamento e alla manipolazione²⁴⁰.

²³⁸ Ibid., p. 10.

²³⁹ Michael Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano, BUR, 1997 [1969], p. 173.

²⁴⁰ Ibid., p. 174.

Secondo Foucault, l'archivio è dunque un sistema nella misura in cui non ci consegna un'ammucchiata amorfa di segni, ma una serie di figure che si raggruppano tra loro, sorrette da molteplici rapporti. Nello stesso tempo, come segnala Jacques Derrida²⁴¹, l'archivio è anche un luogo, una casa, secondo l'etimologia greca della parola *ἀρχεῖον*. Esso rappresenta dunque anche una domiciliazione, uno spazio che consegna dei segni, riunendo idealmente in una forza centripeta ciò che la vita invece disgrega. Eppure, secondo Derrida, nel momento stesso in cui l'archivio registra è anche in grado di produrre significati nell'atto stesso (politico) dell'archiviazione. I segni che un archivio consegna sono dunque sempre sottomessi a un rapporto con il Potere:

Non si rinuncia mai, è l'inconscio stesso, ad appropriarsi di un potere sul documento, sulla sua detenzione, sulla sua ritenzione o interpretazione. Ma a chi spetta in ultima istanza l'autorità sulla istituzione dell'archivio? Come rispondere dei rapporti tra il promemoria, l'indice, la prova e la testimonianza²⁴²?

Nel già citato *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza raccoglie l'analisi di Derrida e considera che, se l'archivio consegna dei segni riunendoli in una forza centripeta, anche lo scrittore di romanzi storici sarà generalmente tentato di consegnare un'idea totalizzante dell'archivio²⁴³. Questo è, d'altronde, ciò che effettivamente fanno molti romanzi storici che occultano il processo di ricerca e consegnano una perfetta concatenazione degli eventi e una narrazione tendenzialmente lineare. Rivera Garza, invece, sostiene che l'esperienza dell'archivio non è mai un'esperienza lineare, ma costituisce sempre un approccio traumatico (l'autrice usa l'aggettivo "malinconico")²⁴⁴. In primo luogo perché ci confronta, come sostiene Michel de Certeau, con un "sapere dell'altro" nella sua distanza spazio-temporale²⁴⁵. In secondo luogo, perché ha inevitabilmente a che fare con i morti. L'autrice allora postula una sorta di malinconia dello storico che sa di affrontare un compito impossibile: quello di avvicinarsi e di leggere il mondo dei morti. Nello stesso tempo, è il documento stesso a essere malinconico, per la sua natura dimenticata e per i vari processi che lo hanno portato all'oblio. Per questo motivo, l'autrice sostiene che qualunque libro abbia a che fare con l'archivio deve essere in grado di mostrare questa malinconia. Se l'archivio non è dunque totalizzante, nemmeno una narrativa che si scontra e s'informa

²⁴¹ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996 [1995].

²⁴² Ibid., p. 1.

²⁴³ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, cit., p. 97.

²⁴⁴ Ibid., p. 103.

²⁴⁵ Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006.

nell'archivio, una narrativa che vuole restituire anche la materialità del documento, può propendere per una visione totalizzante. Nel suo studio sulla letteratura latinoamericana, Roberto González Echevarría sostiene che:

El Archivo en su versión moderna no suma literal o figurativamente; no es una suma sino una resta, una serie intermitente de sustracciones. Las ficciones del Archivo revelan los huecos constitutivos que resaltan entre los documentos que flotan en el piso inundado del Palacio de Justicia²⁴⁶.

Alla luce di queste considerazioni e sulla base dell'esperienza di Rivera Garza, dunque, il romanzo che fa espressamente uso dell'archivio non è più solo un romanzo storico, ma è anche un *romanzo documentale*. Ora, il concetto di romanzo documentale non è nuovo nella storia della letteratura. Esso è stato introdotto dai fratelli Goncourt nel 1860, riferendosi a un tipo di romanzo fortemente mimetico che fa uso di diversi documenti realmente esistenti. Ciò che cambia rispetto al romanzo contemporaneo, in un chiaro movimento evolutivo del genere letterario, è lo scopo con cui si utilizzano gli stessi espedienti. Se durante l'Illuminismo l'obiettivo è mostrare il valore progressivo della storia, nel romanzo contemporaneo l'obiettivo è, come sostiene Walter Siti, mostrare piuttosto che “il realismo non è una copia ma un conflitto, una tensione irrisolta e ineliminabile”²⁴⁷. Il carattere storico e quello documentale, allora, rappresentano le due facce, a volte opposte, della stessa medaglia²⁴⁸. Cristina Rivera Garza, infatti, teorizza due tipologie di lettori che affrontano un romanzo storico: a) il lettore produttivo, che confida nel fatto che un libro basato su un avvenimento storico gli darà tutta una serie di informazioni che lo renderanno più competente; b) il lettore perverso, il quale sostiene di leggere libri a tematica storica per allontanarsi dal canone della Storia Ufficiale. Ma questo è un lettore abituato al mondo dei *reality* e ciò che cerca è un occhio voyeuristico nella vita privata dei personaggi storici. I romanzi storici che rispondo a questo tipo di richiesta, non sono romanzi che mettono in discussione lo *status quo*, ma lo confermano.

Il romanzo documentale, invece, è in grado di presentare la Storia come una lettura contestualizzata dell'archivio. Il documento non è solo l'informazione che esso contiene, ma è anche un luogo, è anche materialità. Portarlo direttamente nella narrazione significa restituire credito a ciò che di visibile ha questa materialità. L'intento degli autori che fanno

²⁴⁶ Roberto González Echevarría, *Op. cit.*, p. 251.

²⁴⁷ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2013, p. 60.

²⁴⁸ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit., p. 111.

uso del documento d'archivio nella narrazione non è più solo quello scatenato dalla *pulsione negromantica*, di cui parla Mario Domenichelli, ossia quello di dare voce ai morti²⁴⁹, quello di riscattare i morti dall'oblio attraverso la memoria. Il loro compito è invece accettare che stanno avendo a che fare con una pluralità di autori, che sono più o meno visibili all'interno del documento. Responsabilità del romanzo documentale è quello di svelare questa pluralità di discorsi, questa differenza di autori. Concretamente, l'autore di romanzi documentali ha il compito di svelare autori²⁵⁰. Questa relazione interna, stabilita tra l'autore che materialmente scrive il romanzo documentale e gli autori che esso svela, si riflette successivamente nella relazione esterna tra il testo pluriautoriale prodotto e il lettore che lo affronta. Il documento d'archivio crea un filo conduttore, forse debole, ma certamente evidente, tra la verità e l'immaginazione, un ponte con cui il lettore può letteralmente giocare accettandolo o rifiutandolo. Per questo motivo, la narrazione che fa uso di documenti d'archivio:

Lejos de concentrarse únicamente en la información contenida en el mismo [...] cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo [...] trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí. Ahora²⁵¹.

In poche parole, il romanzo documentale non ha solamente il compito di rappresentare il reale, di imitarlo, ma anche di performarlo. Il documento storico è un corpo che nella narrazione performa se stesso, non è corollario, né solo tema. È un personaggio che agisce. Trasportato nel contesto della narrazione romanzesca esso si de-territorializza, si de-contestualizza attraverso la pratica della citazione, che produce sempre un nuovo significato all'interno di un contesto differente. Qui sta l'implicazione teorica del funzionamento dell'intertestualità esterna. Una volta che il documento è considerato nella sua unità di contenuto-spazio-tempo, esso può entrare nel romanzo come un corpo che agisce, come un corpo che parla. Il romanzo documentale mostra, in termini butleriani, il carattere di iterabilità e citazionabilità del documento d'archivio, che ne produce la sua infinita risignificazione²⁵². A questo riguardo, Rivera Garza sostiene che la pratica

²⁴⁹ Si veda Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.

²⁵⁰ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, cit., p. 114

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Per questo lavoro abbiamo consultato la seguente edizione: Judith Butler, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996.

dell'intertestualità, nello specifico del *collage* così proposto da Benjamin²⁵³, ha qui il compito di mostrare espressamente la fallacia del segno. Non solo di tematizzarla, ma di mostrarla violentemente trasformando il documento in un attore:

El *collage* no sería una medida de representación arbitraria o externa al documento, sino una estrategia que, en ciertos casos, como el de Matilda Burgos, contribuiría a llevar al papel su historia y la manera en que esa historia fue compuesta a inicios del siglo XX dentro de las instalaciones del Manicomio General La Castañeda, que es donde ella estuvo. [...] La función del *collage* es sostener tantas versiones como sea posible colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo; ese conocimiento productivo por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, por su arquitectura²⁵⁴.

Il lettore si scontra, in un primo momento, con questa prova evidente della fallacia del segno, data dal contrasto tra la narrazione e il documento e tra le voci che il documento raccoglie al suo interno. In un secondo momento, nelle note finali, quando si trova ad avere a che fare con la bibliografia e con la menzione del processo di formazione del romanzo, affronta concretamente l'impossibilità di esaurire la lettura del testo e l'impossibilità di prescindere, in ogni caso, dalla prova. Alla luce di quanto analizzato fino a questo momento, la questione della *performance* che Matilda e Ligia attuano nel romanzo²⁵⁵ assume un ulteriore significato. Secondo le teorie elaborate recentemente dalla critica statunitense Diana Taylor, la *performance* è considerata fondamentale sistema di trasmissione di conoscenza e di memoria sociale²⁵⁶. La critica statunitense teorizza la presenza di un doppio canale di trasmissione della conoscenza: l'archivio e il repertorio. L'archivio, metodo di trasmissione particolarmente caro all'Occidente, prevede la conservazione di foto, documenti scritti, materiale video e altri supporti simili. Esso opera a distanza, sia in termini spaziali che in termini temporali. Il repertorio, invece, è caratterizzato dalla memoria corporea che si trasmette attraverso determinati atti corporali, gesti, narrazioni orali, danze. Esso opera in presenza, dal vivo, e non può essere archiviato nel modo consueto. Una *performance* conservata attraverso un supporto, non è più una

²⁵³ Si pensi all'opera incompiuta *Das Passagen-Werk*, in cui l'autore lavora a un monumentale esempio di Studi Culturali, ma anche alla discussione teorica riguardo l'uso del *collage* in letteratura. Per questo studio si è consultata l'edizione inglese *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.

²⁵⁴ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, cit., p. 127.

²⁵⁵ Si veda il paragrafo 1.3.1 del capitolo 1.

²⁵⁶ Si vedano i seguenti studi: Diana Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press, 2003; Diana Taylor, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.

performance in senso stretto²⁵⁷. Come chiarisce Taylor, questo non significa che il repertorio e l'archivio interagiscano attraverso una relazione binaria o che si escludano a vicenda, ma semplicemente che operano insieme nella trasmissione della memoria e sono veicoli utilizzabili tanto dal potere quanto dal contropotere²⁵⁸. Questa importante intuizione della critica statunitense ci permette di definire in modo esauriente il significato congiunto del documento d'archivio e della *performance* all'interno del romanzo di Rivera Garza. Proprio attraverso il filtro della narrazione, da un lato troviamo il documento d'archivio che performa se stesso, costituendosi tanto nel suo carattere auto-referenziale quanto nel suo valore di presente continuamente re-citato, dall'altro troviamo la *performance* della parodia di *Santa* da parte di Ligia e Matilda che dà conto, invece, del repertorio. Esso, nel suo carattere di presente continuo, è sempre soggetto al rinnovamento, come dimostrano le messe in scena sempre diverse che le due donne eseguono.

Il documento d'archivio che entra nella narrazione assume, dunque, una dimensione estetica nel momento in cui si trasforma in connotazione. Quando il documento d'archivio lascia lo spazio materiale e figurativo che gli è proprio ed entra nella narrazione come un personaggio che agisce, performando se stesso, si libera della sua funzione meramente rappresentativa e diventa un corpo che connota il passato. Diventa con-testuale, posizionato nello spazio e nel tempo come un corpo materiale. La sua funzione è dunque quella associabile al concetto di *epica* di cui discutono i Wu Ming in *New Italian Epic*, piuttosto che al realismo *strictu sensu*:

Il realismo è la ricerca di una rappresentazione per quanto possibile "oggettiva" del mondo, vicina al (tangibile, materialissimo) "compromesso percettivo" chiamato "realtà"; presuppone quindi un lavoro sulla denotazione, sui significati principali e condivisi. [...] sto gettando un ponte verso il lettore, mi rivolgo a quella parte di lui [...] che trova avvilente la miseria. L'epica è invece legata alla connotazione: è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole [...]. Al lettore sto gettando un altro ponte, qui mi rivolgo al suo desiderio, desiderio di spazio, di scarti e differenze, di scontro, sorpresa, avventura²⁵⁹.

Tenendo conto delle differenze che costituiscono i progetti estetici degli autori menzionati, Rivera Garza lavora, attraverso l'uso dell'intertestualità esterna, su questo desiderio di scarti del lettore, portando alla luce la connotazione insita nel documento stesso. Il

²⁵⁷ Diana Taylor, *Performance*, cit. p. 155.

²⁵⁸ Si pensi, per esempio, alla natura performativa delle pratiche di tortura.

²⁵⁹ Wu Ming I, *New Italian Epic 2.0*,

http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

documento è di per sé una lettura e uno scarto, una narrazione. In quanto tale, esso ritorna per un momento a uno degli spazi che gli è proprio, quello del romanzo, prima di uscire di nuovo dalla sua dimensione connotativa e rientrare nella referenzialità della bibliografia e delle note finali. Attraverso il ricorso all'intertestualità esterna, Cristina Rivera Garza apre altre questioni sul fronte della posizione dell'autore nel testo. Il romanzo storico non può evitare di essere considerato una versione delle tante che l'archivio può produrre nell'atto stesso di registrare, ma l'introduzione del documento d'archivio nella narrazione fa in modo che una revisione si possa produrre senza cancellare quella precedente. Ciò che Cristina Rivera Garza fa con la sua proposta è esattamente quello che Carlo Ginzburg si auspicava a riguardo della microstoria: far diventare parte del racconto quegli ostacoli che si frappongono alla ricerca storiografica sotto forma di lacune e distorsioni della documentazione²⁶⁰. La strategia dell'intertestualità è dunque, come sottolineato precedentemente, una scelta politica, che rifiuta l'idea di autorialità. Essa costituisce ancora una volta un tentativo di proporre ciò che Rivera Garza chiama "comunalidad de la escritura", una pratica attraverso la quale l'autore si prende la responsabilità di disappropriarsi della voce che non gli appartiene, restituendogli la propria ragion d'essere.

²⁶⁰ Carlo Ginzburg, *Op. cit.*, p. 262.

3. EL GUIÑO DE LO REAL: TRA CRONACA E NARRAZIONE

La narración es una forma de la razón en el sentido más superlativo de este nombre [...] no consiste en inducir ni en deducir, sino lisamente en narrar, es la única capaz de entender las realidades humanas.

José Ortega y Gasset

Nel capitolo precedente, si è analizzato il rapporto tra storia e narrazione nella letteratura messicana degli ultimi vent'anni. Si è rilevato come una definizione secondo categorie troppo rigorose, soprattutto se esse sono di matrice eurocentrica, non possono operare in modo soddisfacente nel contesto ispano-americano, se non vengono debitamente connotate. Si può partire dallo stesso presupposto nel momento in cui ci si avvicina a un genere come il poliziesco che in America Latina ha conosciuto un'evoluzione continua, potendo fungere talvolta anche da contenitore di altrettanti generi come la cronaca, il romanzo testimoniale e il giornalismo in senso stretto. Come sostiene Juan Villoro¹, probabilmente nulla come l'interazione tra giornalismo e letteratura ha creato in America Latina una tra le più interessanti produzioni sperimentali. Generi come la *novela testimonial* o la *nueva crónica*², infatti, sono caratterizzati da un grande valore estetico. A questo riguardo, il 18 febbraio del 2012 *Babelia*, il supplemento culturale del *País*, pubblica una serie di articoli raggruppati sotto un titolo indicativo: "La literatura de los hechos"³. In essi, il genere della cronaca viene definito come il nuovo *boom* della letteratura latinoamericana. Il *reportage* del *País* esce, infatti, in concomitanza con la pubblicazione di ben due antologie dedicate alla cronaca latinoamericana: una della casa editrice Alfaguara, intitolata *Antología de la crónica latinoamericana actual*⁴; l'altra pubblicata dalla casa editrice Anagrama, con un titolo ancora più indicativo, *Mejor que*

¹ Juan Villoro, "La frontera de los ilegales", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 24, 1995, pp. 67-75.

² Il termine *nueva crónica* è stato coniato dalla studiosa statunitense Linda Egan, per riferirsi alla produzione cronachistica contemporanea, soprattutto per quel che riguarda le opere del cronista messicano Carlos Monsiváis. Si faccia riferimento al seguente studio: Linda Egan, *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (da ora in avanti citato come *Cultura y crónica*).

³ Aa. Vv., "La literatura de los hechos. Dos antologías consagran el éxito de la crónica latinoamericana", *Babelia, El País*, N. 1056, 18-02-2012, pp. 3-7.

⁴ Jaramillo Agudelo [ed.], *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012.

*ficción. Crónicas ejemplares*⁵. Le motivazioni della costante presenza del rapporto tra cronaca e narrazione vanno senz'altro ricercate nelle origini stesse della letteratura latinoamericana in prosa, ma anche nella geopolitica del continente e nei suoi rivolgimenti storici particolarmente violenti. Juan Villoro sostiene che la letteratura ha sopperito per molto tempo alle carenze della stampa ufficiale⁶. Non è un mistero, infatti, che il ruolo degli intellettuali in America Latina sia stato sempre fortemente legato al potere⁷. Come sostiene il politologo cileno Arturo Valenzuela, per esempio, l'America Latina soffre l'assenza di testi realmente empirici nel campo delle scienze politiche, a causa della difficoltà di portare avanti ricerche oggettive. Una difficoltà che proviene dal costante regime di minaccia che lo Stato assume nei confronti degli intellettuali⁸. Da sempre, infatti, la problematicità del rapporto tra gli intellettuali e il potere è un punto da non sottovalutare nel momento in cui ci si avvicina criticamente a qualunque opera d'arte, prodotta in un determinato contesto. Il caso del Messico è tra i più emblematici, se consideriamo come le politiche del Partido Revolucionario Institucional (PRI) abbiano costruito per decenni un gruppo organico di intellettuali a cui il partito ha fornito borse di studio e incarichi istituzionali importanti. Certamente, un'arma a doppio taglio, come indica Pedro Ángel Palou:

Ante la complejidad de la relación entre los intelectuales y de su posición ante el Estado de la revolución institucional, este último conformó un sistema de privilegios para la intelectualidad, fundamentando su oferta en base a la disyuntiva de la promoción y permanencia en el medio – apoyada por el propio Estado mediante becas y cargos – o bien mantener su independencia con riesgo de ser condenados al olvido⁹.

La particolarità della cronaca come genere ha permesso per lungo tempo, e permette ancora, di sopperire a queste mancanze della libertà di espressione, presentandosi come veicolo di denuncia sociale travestito da finzione. Per tutte le questioni fin qui descritte, prima di addentrarsi nell'analisi di una delle forme in cui la relazione tra cronaca e

⁵ Jorge Carrión [ed.], *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Madrid, Anagrama, 2012.

⁶ Juan Villoro, *Op. cit.*

⁷ Si veda lo studio di Ángel Rama, *La ciudad letrada*, cit.

⁸ Arturo Valenzuela, "Political Science and the Study of Latin America", in *Changing Perspectives in Latin American Studies: Insights from Six Disciplines*, a cura di Christopher Mitchell, Stanford, Stanford University Press, 1988, pp. 63-86.

⁹ Pedro Ángel Palou, "Intelectuales y poder en México", *América Latina Hoy*, N. 47, dicembre, 2007, pp. 77-85, p. 84.

narrazione si è concretata, ossia il genere poliziesco (in particolare il *noir*), sono necessarie alcune precisazioni di tipo terminologico e teorico riguardo al genere della cronaca.

3.1 La cronaca in Messico

Per la sua caratteristica fortemente ibrida, ancora oggi il genere della cronaca latinoamericana trova una certa resistenza negli ambienti della critica letteraria. Linda Egan, una dei maggiori teorici della cronaca messicana, ancora nel 2013, anno di pubblicazione di una serie di saggi dedicati al cronista messicano Carlos Monsiváis¹⁰, denuncia la mancanza di attenzione sistematica nei confronti di questo genere, troppo spesso relegato a una posizione secondaria¹¹. Carlos Monsiváis, una delle maggiori istituzioni messicane per ciò che riguarda il genere della cronaca, ha sollevato la questione già negli anni '80, quando si è chiesto i motivi per cui la critica abbia relegato a questo genere un posto così marginale rispetto al tanto celebrato romanzo, alla poesia o al teatro¹². Se consideriamo che, già nel XIX secolo, lo stile delle cronache di costume, introdotto dal giornalista messicano Guillermo Prieto¹³, mostra la presenza di almeno quattro generi che interagiscono in uno stesso testo (il racconto, la cronaca, il saggio e l'articolo di giornale), la questione è tutt'altro che marginale¹⁴. In Messico, aggiunge Linda Egan, non si è mai

¹⁰ Carlos Monsiváis (1938-2010) è stato uno dei più importanti intellettuali di Città del Messico. Già da giovane ha collaborato nei più importanti supplementi culturali e nelle riviste del Paese. Ha studiato Economia, Filosofia e Lettere nell'Università Nazionale Autonoma del Messico (UNAM). Per tutta la vita ha coltivato vari generi come il giornalismo, la cronaca, la narrativa e il saggio. E' uno degli scrittori più riconosciuti del Messico. I suoi libri hanno toccato i temi più disparati. Tra i molteplici riconoscimenti che ha ricevuto si ricordano il *Premio Nacional de Periodismo* (1977) per la sua opera cronachistica, il *Premio Mazatlán de Literatura* (1988) per *Escenas de pudor y liviandad*, il *Premio Xavier Villaurutia* (1995) per *Los rituales del caos*, il *Premio Anagrama de Ensayo* (2000) per *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina* e il *Premio FIL de Literatura de Guadalajara* (2006) per l'opera di una vita.

¹¹ Linda Egan, *Leyendo a Monsiváis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 19 (da ora in avanti citato come *Leyendo*).

¹² Carlos Monsiváis, "De la Sancta Doctrina al Espíritu Público (sobre las funciones de la crónica en México)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N. 35, 1987, pp. 753-771.

¹³ Guillermo Prieto (1818- 1897) è uno degli intellettuali più importanti del Messico dell'epoca liberale. Egli ha avuto una grande influenza anche sullo stile di Carlos Monsiváis. Tutta la sua carriera di scrittore è impegnata su tre fronti: la politica, il giornalismo e la letteratura. Il suo obiettivo è quello di creare una vera letteratura nazionale. Per questo, le sue cronache di costume che colgono gli aspetti più delicati della società, con ironia e criticità, rappresentano una vera innovazione nel campo del giornalismo del suo tempo.

¹⁴ Linda Egan, *Leyendo*, cit.

stati in grado di operare una vera e propria distinzione tra questi diversi generi¹⁵. Secondo la studiosa statunitense, probabilmente questa postura della critica si deve al carattere duale del genere cronaca (*género-verdad* da un lato, *ficción* dall'altro) e dalla simultanea presenza di elementi attribuibili ad altri generi, quali il racconto, il saggio, o l'articolo di giornale¹⁶. Tuttavia, questa difficoltà non esime dalla necessità di sforzarsi per definire un genere che è sì un insieme di altri generi, ma che presenta pur sempre caratteristiche proprie e regole interne definite e definibili. A questo riguardo, la studiosa statunitense ha dedicato un saggio anche allo studio delle differenze sostanziali tra il genere della cronaca e il genere del saggio letterario, a cui la cronaca viene troppo spesso associata¹⁷. Sebbene i due generi abbiano caratteristiche simili, ci sono alcuni dettagli che li distinguono e che fanno della cronaca un genere a se stante. Tra queste caratteristiche vi è innanzitutto l'uso dell'istanza narrativa che descrive un punto di vista molto più soggettivo e coinvolto, rispetto al genere saggistico. In secondo luogo, la cronaca, servendosi del linguaggio letterario, si concentra di più sul valore simbolico delle immagini che ricrea, aprendo così il significato del testo a molteplici interpretazioni:

En este respecto, la crónica excede no sólo los límites genéricos del ensayo sino de la historia, el periodismo, la sociología, la antropología, la metafísica, la religión comparada, la filosofía y otros géneros de verdad. Por su adaptación voluntariosa de muchas artes literarias y algunas plásticas, por su mezcla idiosincrásica de modos concretos y visuales de la representación, la crónica es *sui generis*. Ocupa un lugar canónico que no existe entre dos otras formas sino dentro de sus propias fronteras identificables¹⁸.

Certamente, la critica di Egan non intende eludere la considerazione che l'idea di genere sia fondamentalmente una convenzione, per lo più arbitraria, o che il genere sia una dimensione fluida e adattabile, quanto piuttosto rilevare che la postura contraria è ugualmente inutile, se non dannosa¹⁹:

¹⁵ Ibid., p. 23.

¹⁶ Ibid., p. 19.

¹⁷ Linda Egan, "Juego de palabras: cronicando el ensayo", in Id., *Leyendo*, cit., pp. 81-121.

¹⁸ Ibid., p. 117.

¹⁹ Egan critica in particolare la visione di Antonio Alatorre (si veda Antonio Alatorre, "A ustedes les consta", *Vuelta*, 5:53, 1981, pp. 37-41), il quale considera inutilmente *bizantina* la preoccupazione della definizione generica, e il lapidario "¿qué importa?" di David Huerta (si veda David Huerta, "Transfiguraciones del cuento mexicano", *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, pp. 5-15).

Como mínimo, ningunear las especificaciones genéricas permite un exceso de libertad interpretativa que puede negar o distorsionar el potencial de significación de un texto²⁰.

Alle considerazioni di Linda Egan, si aggiunge che l'atteggiamento del mondo della critica nei confronti della cronaca non ha permesso di evidenziare l'importanza di tale genere nello sviluppo della narrativa in prosa latinoamericana. Avere una chiara coscienza generica della cronaca, infatti, non soltanto aiuta a leggere in modo esaustivo fenomeni letterari dei secoli passati, ma permette anche di comprendere i fenomeni della letteratura contemporanea. Fenomeni tra i quali rientra, anche, la peculiarità tutta latinoamericana del romanzo storico, di cui si è ampiamente discusso nel capitolo precedente.

3.1.1 Per una definizione della cronaca

¿Novelas en México cuando todos los días amanecemos a una odisea? ¿O [...] no es novela la vida de la Reina del Sur [...]? ¿No es novela que la agencia FBI de Estados Unidos [...] asesore a la policía mexicana en su combate contra el crimen organizado? ¿No es novela que en las montañas del sureste de México se levante en armas un segundo Che Guevara que confronta con sus fusiles y sus arengas a toda la podredumbre de los Gobiernos emanados de la Revolución Mexicana? ¿No es novela que el expresidente de México Vicente Fox no pueda ni decir el nombre del escritor Jorge Luis Borges y lo apellide Borgues [...]?

Elena Poniatowska

Nel vocabolario della *Real Academia Española* il lemma *crónica* presenta due significati:

(Del lat. *chronica*, y este del gr. *χρονικά* [βιβλία], [libros] en que se refieren los sucesos por orden del tiempo).

1. f. Narración histórica en que se sigue el orden temporal de los acontecimientos.

²⁰ Linda Egan, *Leyendo*, p. 81.

2. f. Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad²¹.

Il vocabolario Treccani, dal canto suo, fornisce gli stessi significati e nello stesso ordine, ma con qualche dettaglio in più:

crònaca (ant. crònica) s. f. [dal lat. *chronica* neutro pl. (nel lat. mediev. divenuto femm. sing.), dal gr. χρονικά (βιβλία) «annali, cronache», neutro pl. di χρονικός «che riguarda il tempo»]. –

1.

a. Narrazione di fatti esposti secondo la successione cronologica (senza alcun tentativo di interpretazione o di critica degli avvenimenti), che costituisce la forma primitiva della narrazione storica e pertanto si trova agli inizi della storiografia di tutti i popoli [...]

2. Rubrica dei giornali, in cui sono riferiti gli avvenimenti della vita quotidiana di una città o di particolari ambienti²².

Entrambi i vocabolari precisano che la “cronaca”, nella sua prima accezione, è un tipo di narrazione storica che segue l’ordine cronologico degli eventi. Il vocabolario Treccani specifica anche che essa non è soggetta ad alcun tipo d’interpretazione o di critica di tali avvenimenti. In secondo luogo, il termine “cronaca” si riferisce anche all’insieme di testi giornalistici che riportano la vita quotidiana di particolari ambienti in tutti i suoi aspetti. Il vocabolario Larousse, invece, fornisce la seguente definizione per il lemma *chronique*:

(latin *chronica*, du grec *khronica biblia*, les annales)

- Récit dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre chronologique.
- Récit d'événements réels ou imaginaires qui suit l'ordre du temps.
- Ensemble des nouvelles, des bruits qui circulent.
- Rubrique de presse écrite ou audiovisuelle d'un journaliste de renom sur des thèmes divers.
- Rubrique de presse écrite ou audiovisuelle consacrée à l'actualité dans un domaine particulier (chronique politique, théâtrale, sportive, judiciaire)²³.

Nel caso della definizione francese, il secondo punto specifica che gli avvenimenti narrati possono essere sia reali che fittizi, ma l’enfasi è comunque posta sul concetto di ordine cronologico. Ora, tutte le definizioni che abbiamo presentato non sono sufficienti a dare

²¹ *Diccionario de la Real Academia Española en línea*, <http://lema.rae.es/drae/?val=cr%C3%B3nica>, abbiamo fatto riferimento all’ultima edizione del vocabolario, pubblicata nell’ottobre del 2014. Nelle versioni precedenti, la prima definizione del lemma “cronaca” era la seguente: “Historia en que se observa el orden de los tiempos”.

²² *Vocabolario Treccani in linea*, <http://www.treccani.it/vocabolario/cronaca/>.

²³ *Dictionnaire Larousse* <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835?q=chronique#15696>.

una descrizione esaustiva del termine *cronaca* per ciò che riguarda l'America Latina, in particolare nel caso del Messico. Effettivamente, le popolazioni indigene del Messico, nel periodo precolombiano, avevano anch'esse l'usanza di riportare i fatti essenziali, relativi alle proprie comunità, attraverso narrazioni (codici pittografici) di tipo cronologico. Tra le popolazioni *nahuas*, per esempio, queste relazioni erano conosciute con il nome di *xiuhpohualli* (termine nahuatl che significa letteralmente *cuenta de los años*)²⁴, ossia i veri e propri Annali. In seguito alla Conquista e con il successivo arrivo dei missionari francescani, domenicani e gesuiti, però, la pratica del resoconto cronologico degli avvenimenti assume una caratterizzazione particolare: accanto alla verità storica, le cosiddette *Crónicas de las Indias* hanno anche una forte componente finzionale. Basti pensare a un'opera come la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, luogotenente di Hernán Cortés²⁵. Questo tipo di interazione sta alla base dello sviluppo della cronaca come genere letterario a se stante. Certo, non è da sottovalutare anche l'influsso della narrativa del Vecchio Mondo. Come sottolinea Jorge Carrión, infatti, se le *Crónicas de las Indias* hanno avuto un peso fondamentale nello sviluppo della prosa latinoamericana, non bisogna certo dimenticare le cronache delle crociate o i testi dell'umanesimo italiano. Opere anch'esse scritte da cronisti dotati finanche dell'autorizzazione imperiale, così come molti *Cronistas de las Indias*²⁶. Che la prosa latinoamericana nasca strettamente collegata alla tradizione europea che arriva nel Nuovo Mondo è indubbio, ma ciò che qui si vuole sottolineare è piuttosto il processo di ibridazione continua che la prosa latinoamericana ha conosciuto, a partire dalle opere dell'epoca coloniale. Questo aspetto è fondamentale per quanto riguarda il Messico, come mostrano svariate opere coloniali. Uno dei testi più significativi che raccoglie questi particolari testi ibridi è sicuramente *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la*

²⁴ Il genere del *xiuhpohualli* si istituisce durante il regno di Itzcoatl (1427-1440), nel momento in cui si consolida la dominazione *mexica* (ossia degli aztechi). Viene imposto a tutti i territori conquistati e, al principio, si identifica come un elemento essenziale della conquista azteca. Paradossalmente, in seguito esso diviene uno strumento per la salvaguardia dell'identità locale. Una forma di resistenza all'imperialismo *mexica*. Ogni villaggio (chiamato *altepetl* in nahuatl) possiede il proprio *xiuhpohualli*, in cui si riporta la genealogia della *élite* della comunità, insieme agli avvenimenti storici più rilevanti, quali migrazioni, fenomeni atmosferici e guerre. Per maggiori informazioni, rimandiamo all'articolo di Valerie Benoist, "La construcción de una comunidad nahua/española en las *Relaciones de Chimalpahin*", *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol 34, 2003, pp. 205-218.

²⁵ Per una visione esaustiva sull'interazione tra realtà e finzione nell'opera di Bernal Díaz del Castillo, si rimanda allo studio di Alfonso Mendiola, *Bernal Díaz Del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.

²⁶ Jorge Carrión, "Prólogo: Mejor que real", in *Mejor que ficción*, cit., pp. 13-43.

Conquista, a cura di Miguel León-Portilla, pubblicato nel 1959²⁷. In questo importante studio, lo storico messicano, insieme e grazie al pionieristico apporto di Ángel María Garibay, porta alla luce testi che raccontano la Conquista attraverso il punto di vista degli indigeni, dei *vencidos* appunto. Attraverso un immenso lavoro di traduzione dalla lingua *nahuatl*, la critica ha potuto cominciare ad affrontare il tema della Conquista da un punto di vista altro rispetto a quello dei *cronistas* ufficiali. I testi raccolti da León-Portilla, tra i quali figurano anche i componimenti dei *Cantares Mexicanos*²⁸, sono impressionanti dal punto di vista dell'ibridazione. In essi, il *chronos* della relazione lineare degli eventi si lega indissolubilmente alla dimensione drammatica del racconto, effetto anche della traduzione intermediale dei codici pittografici:

Quién lea, no podrá menos sorprenderse al encontrar en la documentación indígena incontables pasajes, tan dramáticos y en cierto modo tan plásticos, que parecen una invitación al artista, pintor o dibujante, capaz de llevarlos al lienzo o al papel²⁹.

Per queste motivazioni, quando si parla di cronaca riferendosi al contesto ispano-americano, si parla anche di un genere letterario codificato, che ha una struttura e leggi interne proprie, che ha un'evoluzione storica e che deve essere considerato nella sua unicità. Un genere cui non è possibile attribuire solo la definizione di narrazione cronologica di avvenimenti storici, senza alcun tipo d'interpretazione critica degli stessi. La narrazione in prosa nasce in America Latina già caratterizzata, nella sua inscindibile interazione tra fatti realmente accaduti e interpretazione finzionale. Se non si ha chiaro questo passaggio, non è possibile avere una coscienza generica approfondita non solo della cronaca, ma anche di altri generi ibridi, come ad esempio il saggio letterario³⁰ o il romanzo testimoniale. Critici già citati, come Alejo Carpentier, Carlos Fuentes o Roberto González Echevarría, sono tra i pochi ad aver posto la questione della “contaminazione” tra la

²⁷ Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Autónoma de México, 2009 [1959].

²⁸ I famosi *Cantares Mexicanos* sono una serie di testi in versi scritti in lingua nahuatl, scoperti e tradotti da Ángel María Garibay. Si tratta di poemi e canzoni che affrontano temi più disparati, come la natura, la guerra, la vita quotidiana degli aztechi e via discorrendo.

²⁹ *Ibid.*, p. XXIX.

³⁰ La tradizione di questo genere letterario comincia con i *Cronistas de las Indias*, ma si afferma solo nel XIX secolo, in concomitanza del fervore delle guerre di Indipendenza e della costruzione delle nuove identità nazionali. I saggi letterari sono stati per lungo tempo lo spazio fisico e ideale per la riflessione sui grandi progetti sociali, politici e culturali del continente.

letteratura e la “realidad del dominio común”³¹. Come sostiene Linda Egan, infatti, “toda la literatura latinoamericana aloja una crónica en el desván”³².

Nonostante il genere della cronaca possa essere considerato alla base della storia della letteratura latinoamericana³³, nella caratteristica di testo *mestizo*, la sua accettazione e la sua teorizzazione come genere *tout court* ha conosciuto momenti difficili nel mondo della critica. Nell’introduzione a una compilazione di saggi critici sulla cronaca contemporanea messicana, Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen sostengono che ancora oggi gli studi critici sulla cronaca tendono a concentrarsi di più sul passato che sugli sviluppi moderni e contemporanei³⁴. Corona e Jörgensen segnalano questa mancanza anche per il periodo del *Modernismo* latinoamericano, epoca generalmente molto studiata³⁵. In Messico, c’è una profusa produzione critica sulle *Crónicas de las Indias*, a cui non corrisponde una simile attenzione per le innumerevoli cronache pubblicate nel XVIII o nel XIX secolo da autori come Manuel Payno, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Ignacio Manuel Altamirano e molti altri. A questi autori estremamente importanti nel panorama dello sviluppo del genere della cronaca, Carlos Monsiváis dedica una raccolta di cronache, intitolata emblematicamente *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*³⁶. In essa raccoglie una serie di “crónicas históricas”³⁷, come l’autore le definisce, dedicate ai più radicali pensatori liberali già citati. Intellettuali vicini a Benito Juárez, la cui opera è rimasta per lungo tempo dimenticata dalla critica. L’attività letteraria di questi intellettuali, volta all’uso della letteratura, alla fiducia nella poesia e nel quadro di costume, di cui fosse partecipe anche il popolo, contribuisce a creare un discorso nazionale, che rappresenta un punto di partenza fondamentale per comprendere gli sviluppi più contemporanei della letteratura messicana. È proprio in questo periodo, infatti, che il ricorso alla letteratura fissa la sua funzione civica e critica nella società messicana, un’operazione già cominciata da José Joaquín Fernández de Lizardi nel XVIII secolo. La

³¹ Linda Egan, *Leyendo*, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ Si veda Jorge Ruffinelli, “La crónica como práctica narrativa en México”, *Hispanic Journal*, Vol. 8 No. 2, 1986, pp. 67-77.

³⁴ Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen [eds.], *The contemporary Mexican chronicle: theoretical perspectives on the liminal genre*, Albany, State University of New York Press, 2002.

³⁵ Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen (eds.), “Introduction”, in *Id.*, *The contemporary Mexican chronicle*, cit., pp. 1-21. I due critici menzionano solo due studi rappresentativi che analizzano il genere della cronaca durante il Modernismo: il primo di Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas S.A., 1983; il secondo di Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, L’Havana, Casa de las Américas, 1992.

³⁶ Carlos Monsiváis, *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, México, Debolsillo, 2008 (2000).

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

cronaca di costume, insieme alla poesia è uno dei generi più frequentati. Eppure, fino ad ora sono relativamente pochi gli studi critici racchiusi all'interno di libri o di riviste scientifiche, che possano aiutare a dare una visione evolutiva del genere. Fa eccezione la recente rivista *Textos Híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*³⁸, fondata nel 2011, che presenta un comitato scientifico multidisciplinare, proveniente dall'America Latina, dagli Stati Uniti e dall'Europa. La rivista si occupa espressamente di pubblicare studi critici sul genere della cronaca, dal periodo coloniale all'epoca attuale. Studi che riguardano non solo la cronaca prodotta in America Latina, ma anche la cronaca *chicana* e *latina*, prodotta negli Stati Uniti. Il primo volume della rivista, emblematicamente dedicato alla figura di Carlos Monsiváis, raccoglie i saggi di critici di spicco che si sono dedicati al genere, come Jezreel Salazar, Linda Egan, Oswaldo Estrada, Sara Poot Herrera, insieme a molti altri.

Certamente, per soddisfare le mancanze della critica nei confronti del genere della cronaca, ci sarebbe bisogno di un lavoro a se stante. Questo studio si concentra soprattutto sugli sviluppi contemporanei del genere cronaca. Per questo, a parte l'importanza della produzione cronachistica del XVIII e XIX secolo, si isolano tre momenti fondanti nella storia della letteratura messicana del XX secolo, che hanno contribuito alla evoluzione contemporanea del genere della cronaca. Il primo spartiacque nella produzione cronachistica messicana è rappresentato soprattutto dall'apporto delle prime opere dedicate alla Rivoluzione. In questo particolare momento storico il cronista assume la funzione di guida morale e pedagogica, che sia a favore della dittatura porfiriana, o che appoggi la Rivoluzione³⁹. La prima opera giornalistica e cronachistica dedicata alla Rivoluzione è quella di John Reed, *México Insurgente* (1914)⁴⁰. Reed è il *reporter* ufficiale delle lotte proletarie negli Stati Uniti e per questa sua fondamentale esperienza viene inviato in Messico dalla rivista *Metropolitan* per raccogliere informazioni sull'insurrezione contadina. La tecnica di Reed è già estremamente significativa: egli unisce, infatti, il *reportage* e la cronaca. Senza rinunciare all'oggettività, dà voce ai suoi personaggi, ossia a quei *caudillos* che la stampa di tutto il mondo ha etichettato come violenti e crudeli. Già introduce nel *reportage* l'uso del dialogo e del discorso indiretto, insieme a una narrazione di tipo romanzesco:

³⁸ Si veda https://escholarship.org/uc/ucsbspanport_textoshibridos.

³⁹ Per informazioni dettagliate sulla Rivoluzione messicana e sui romanzi del Ciclo della Rivoluzione si veda il capitolo 2.

⁴⁰ John Reed, *México Insurgente*, México, Txalaparta, 2005 (1914).

En una casa una mujer inclinada amamantaba a su bebé; a la siguiente puerta otra estaba de rodillas en su interminable labor de la molienda de maíz sobre un metate de piedra. La población masculina se acuclillaba ante pequeñas fogatas de olores, envueltos en sus gastados sarapes, fumando sus hojas, observando el trabajo de las mujeres. Al desmontar se levantaron y nos rodearon, dirigiéndonos en voz suave un buenas noches, curioso y amigable.

¿De dónde veníamos? ¿A dónde íbamos? ¿Qué noticias teníamos? ¿Ya habían tomado los maderistas Ojinaga? ¿Era cierto que Orozco iba a matar a los pacíficos? ¿Conocíamos a Pánfilo Silveyra? Él era un sargento, uno de los hombres de Urbina. Él provenía de esta casa, era el primo de ese hombre. ¡Ah, había mucha guerra!

Antonio fue a negociar maíz para la mula.

- Un tantito. Sólo un poquito de maíz -rogaba.

De seguro que don Jesús no le cobraría nada... ¡cuánto maíz podía comer una mula...! En una de las casas traté de hacer arreglos para la cena. La mujer extendió las manos.

- Todos somos muy pobres ahora -dijo-. Un poquito de agua, algunos frijoles, tortillas... es todo lo que comemos en esta casa...⁴¹

Reed fa in modo che i suoi personaggi vivano della verità delle proprie azioni e da queste siano giudicati, non dal pregiudizio dello scrittore. Per questo, unisce la forza del *reportage* all'uso della prima persona singolare e ad alcuni espedienti narrativi, come l'uso profuso dell'aggettivazione e la costruzione scenica. Gli stessi espedienti sono utilizzati anche da Mariano Azuela in *Los de abajo* (1916), di si è già discusso nel capitolo precedente. Un'altra opera ibrida della Rivoluzione, che merita di essere considerata, è sicuramente *El águila y la serpiente* di Martín Luis Guzmán (1928). Emblematica risulta, per esempio, la definizione che Seymour Menton dà di un racconto intitolato "La fiesta de las balas", contenuto nel romanzo di Guzmán. Menton considera questo racconto una "joya cuentística", nonostante faccia parte di un libro di memorie⁴². Queste prime opere del ciclo Rivoluzionario hanno sancito uno spartiacque nella produzione letteraria non solo messicana, ma anche latinoamericana in generale. Romanzi che oggi si considerano storici, per le ragioni presentate nel secondo capitolo, ma nel momento in cui sono prodotti, si costituiscono anche come testi di cronaca attuale. Testi in cui la dimensione finzionale è strettamente legata al valore testimoniale e referenziale della narrazione, in una forma di

⁴¹ Ibid., p. 40.

⁴² Seymour Menton, *Narrativa Mexicana (desde Los de Abajo hasta Noticias del Imperio)*, México, UAT/UAP, 1991, p. 8.

espressione ibrida e difficilmente definibile. L'innovazione dei primi romanzi della Rivoluzione è proprio quella di far convivere cronaca e *fiction* in uno stesso testo, una caratteristica che tenderà poi ad esaurirsi nelle produzioni successive degli stessi autori. Guzmán, per esempio, dopo la pubblicazione di *El águila y la serpiente*, torna a distinguere la produzione romanzesca, associata all'autobiografia e alle memorie, dalla produzione cronachistica, dedicata invece al commento sugli aspetti culturali e sociali del periodo Post-rivoluzionario⁴³. Negli anni '30 vi è però un'altra figura di spicco, che raccoglie questa innovazione letteraria. Si tratta dello scrittore, giornalista e cronista messicano Salvador Novo. Autore molto amato da Carlos Monsiváis, Novo rivoluziona il linguaggio giornalistico introducendovi il lessico della psicologia, dell'antropologia e dei mezzi di comunicazione. Nonostante la sua politica conservatrice, nell'uso del linguaggio resta uno dei principali esempi di rinnovamento per il giornalismo messicano. Anche lui, come Carlos Monsiváis, è stato cronista di Città del Messico, grazie ad alcune opere importanti, come *Nuestra Ciudad mía*. È lui, scrive Monsiváis, che per primo si stacca dalla prosa poetica tradizionale, fondendo in un solo genere cronaca, articolo e saggio. Nonostante le opere di Salvador Novo costituiscano un apporto fondamentale per lo sviluppo della cronaca contemporanea messicana, l'autore rimane per lungo tempo sconosciuto alla critica, fino a quando Carlos Monsiváis non gli dedica una monografia, emblematicamente intitolata *Salvador Novo: lo marginal en el centro*⁴⁴. In essa Monsiváis ripercorre la vita e le opere di un autore considerato eccentrico, per il suo fare *bohémien* e per l'omosessualità che ha sempre espresso con dovizia di particolari nelle sue cronache cittadine. Una scelta non da poco in un Paese come il Messico fortemente cattolico e *machista*.

Il secondo fondamentale apporto allo sviluppo della cronaca contemporanea si deve alla nascita della cosiddetta *literatura testimonial*, inaugurata da *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh. *Operación Masacre* è un romanzo pubblicato nel 1957 (quasi dieci anni prima della pubblicazione di *In Cold Blood*, di Truman Capote che sancisce generalmente la nascita della cosiddetta *non-fiction novel*). Il romanzo di Walsh narra del massacro di José León Suárez, un villaggio in cui nel 1954 vengono fucilati alcuni civili, sospettati di far parte del *contra-golpe* perpetrato contro la dittatura militare di destra in Argentina. Dalla testimonianza di alcuni sopravvissuti, Rodolfo Walsh ricava *Operación Masacre*, il

⁴³ Ignacio Corona, "At the Intersection: Chronicle and Ethnography", cit., p. 151.

⁴⁴ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, México, Era, 2000.

primo esempio di romanzo testimoniale. Menzionare l'apporto del romanzo testimoniale, un genere che può svilupparsi anche grazie al retaggio della cronaca e dell'ibridismo della narrativa latinoamericana, è fondamentale. Esso, a differenza del romanzo classico, è un genere autoctono, "genuino aporte de nuestras letras"⁴⁵. Il romanzo si basa su fatti reali il cui valore referenziale è esplicito, ma la narrazione si evolve attraverso l'uso di una struttura letteraria indipendente dall'origine documentale. Walsh utilizza, infatti, la formula della *detective fiction*⁴⁶, dando vita a un'opera documentale, ma altrettanto ricca dal punto di vista del valore estetico. Come sostiene Ana María Amar Sánchez:

El texto de no-ficción se juega así en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible "tal cual es" porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida "objetividad" periodística; produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional – en la medida en que mantiene un compromiso de "fidelidad" con los hechos – y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como la novela policial o el *nouveau roman*⁴⁷.

La critica argentina sostiene che l'approccio innovativo di questa narrativa consiste non in un amalgama di generi già esistenti, quanto piuttosto in uno scontro che dà vita ad un genere del tutto nuovo⁴⁸.

Accanto al romanzo testimoniale, negli Stati Uniti si sviluppa un altro genere fondamentale, il *New Journalism*. Si tratta di un nuovo modo di pensare e di scrivere giornalismo, attraverso l'utilizzo di tecniche puramente letterarie per narrare fatti di cronaca realmente accaduti. Siamo anche qui di fronte ad una commistione e contaminazione di generi, il giornalismo e la letteratura, che ha come punto cardine la soggettività del narratore, atta a ravvivare la tradizionale staticità descrittiva del giornalismo moderno. Il termine *New Journalism* viene coniato dal giornalista americano Tom Wolfe che nel 1973 pubblica l'antologia *The New Journalism*⁴⁹, dando voce agli

⁴⁵ Si veda Ezequiel Maldonado, "Tres novelas *ejemplares* de la narrativa testimonial de Latinoamérica", *Temas y variaciones de literatura*, No. 26, 2006, pp. 155-173, p. 156.

⁴⁶ Si veda Julio Rodríguez Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana (estudio taxonómico)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁴⁷ Ana María Amar Sánchez, "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana*, No. 151, April-June 1990, pp.447-461.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 448.

⁴⁹ Tom Wolfe, *The New Journalism*, New York, Harper and Row, 1973.

esponenti più rilevanti del genere, tra cui lo stesso Wolfe, insieme a Truman Capote, Thomas Mailer e molti altri. Il primo esempio del nuovo stile giornalistico è rappresentato da un articolo pubblicato nel 1962 da Gay Talese sull'*Esquire*, intitolato "Joe Louis: the King as a Middle-Aged Man"⁵⁰. Esso racconta la vita del campione di pesi massimi Joe Louis. L'innovazione del pezzo giornalistico consiste nell'*incipit*, poiché l'articolo si apre con un dialogo tra il pugile e sua moglie all'aeroporto di Los Angeles. Una scena intima, che cala il lettore direttamente nella vita privata del protagonista. Tutto l'articolo segue questa linea, interponendo tra una scena e l'altra passaggi nello stile del giornalismo tradizionale, che potrebbero anche essere eliminati senza alterare la potenza e la logicità dell'articolo. Wolfe è tra i primi a rendersi conto del potenziale discorsivo ed estetico di questa scelta espressiva. Per la prima volta, l'introduzione del punto di vista interno cala il lettore direttamente nella realtà dei fatti. L'abilità stilistica del giornalista, a sua volta, si riflette nella capacità di penetrare nella dimensione psicologica e privata del soggetto in questione. Nella sua antologia, Wolfe scrive che l'articolo di Talese altro non è se non un esempio di *non-fiction story*, ossia della possibilità di rendere il *reportage* nella sua dimensione estetica. Qualche anno più tardi, nel 1966, Truman Capote pubblica quello che sarà considerato l'esempio per antonomasia della cosiddetta *non-fiction novel*: *In Cold Blood*⁵¹. Capote narra la storia del pluriomicidio perpetrato da due pregiudicati ai danni della famiglia Clutter. Dopo aver appreso la notizia, il *reporter* si reca a Holcomb, luogo dell'accaduto, e vi rimane sei anni in cui si dedica a sopralluoghi, ricerche, raccolta di dati e informazioni. Il talento per l'intervista porta Capote a penetrare così in profondità nella mente dei *killer* tanto da creare un'opera tacciata di cinismo per l'etica del tempo⁵². Nella sua antologia, Tom Wolfe dichiara che il ruolo del *New Journalism* è anche quello di rivitalizzare il romanzo, proprio in un periodo in cui se ne decreta il crepuscolo. Alberto Papuzzi afferma che:

[...] la sfida del *New Journalism* è di trasformare in fatti riconoscibili e misurabili anche quegli aspetti della realtà che di per sé non lo sono, grazie a ricerche accurate, minuziose, tenaci, pazienti su dialoghi e gergo, monologhi interiori, sensazioni, ricordi. Il *New Journalism* non si limita al visibile, ma si propone di perforare anche la sfera dell'invisibile e dell'immateriale⁵³.

⁵⁰ Gay Talese, "Joe Louis—the King As a Middle-Aged Man", *Esquire*, June, 1962.

⁵¹ Truman Capote, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966.

⁵² Si veda Riccardo Benotti, *Viaggio nel New Journalism americano*, Aracne editrice, 2009.

⁵³ Alberto Papuzzi, *Letteratura e Giornalismo*, Roma, Laterza, 1998.

Quale modo migliore per raggiungere questo risultato, se non ricorrere alla letteratura, che per eccellenza riesce a percorrere i meandri della psiche e delle emozioni. In particolare, le tecniche prestate dalla letteratura al giornalismo sono quattro: a) la costruzione *scene-by-scene*; b) l'uso dei dialoghi per coinvolgere il lettore e definire i personaggi; c) l'uso di un punto di vista interno (di protagonisti o di testimoni); d) il realismo descrittivo per registrare ambienti, stili e mode. La grande innovazione proposta dal *New Journalism* è, appunto, la concezione estetica della notizia. Su questo punto si basa la distinzione sostanziale tra il *New Journalism* nordamericano e la *nuova cronaca* messicana. Nonostante il genere statunitense abbia avuto un grande impatto sugli sviluppi della cronaca messicana, come mostrano gli svariati articoli che Monsiváis ha dedicato al genere⁵⁴, il ricorso alla cronaca in un periodo come quello degli anni '60 non ha lo scopo estetizzare la notizia, quanto quello di sopperire alle mancanze della stampa ufficiale. In Messico, soprattutto all'indomani della strage di Tlatelolco (2 ottobre 1968), chi fa cronaca si sente obbligato a "dire la verità" sulle menzogne che i vari Governi hanno disseminato. Con il miscuglio tra poesia e realtà, la funzione estetica della cronaca è quella che si presta meglio a produrre nei suoi lettori una forte e chiara coscienza morale. In questo contesto, assume un valore fondamentale il giornalismo critico. *La noche de Tlatelolco* (1971) di Elena Poniatowska⁵⁵ è uno dei maggiori esempi del nuovo modo di fare cronaca sorto all'indomani della strage. Il testo è costruito interamente attraverso la trascrizione delle testimonianze dei superstiti alla strage e di quanti supportano il Movimento Studentesco. Dal punto di vista stilistico, l'opera di Poniatowska è incredibilmente innovativa, poiché attraverso la tecnica del *collage* l'autrice offre un testo difficilmente definibile, in cui la fedele trascrizione delle testimonianze orali, insieme a quella della stessa autrice, sono in grado di creare quella tensione drammatica ed emozionale propria della narrativa. Il frutto, appunto, di quella implicazione connotativa che un documento, sia esso scritto o orale, assume nel momento in cui diventa un'opera narrativa. Sebbene la voce dell'autrice sia presente solo nell'*incipit* del romanzo, la svolta interpretativa ed eterodossa costituita dalla responsabilità dell'autore che taglia, sceglie e trascrive è evidente lungo tutta l'opera. Certamente, le influenze tra la realtà angloamericana e quella latinoamericana, probabilmente reciproche, non sono questionabili. Tuttavia, come accennato

⁵⁴ Carlos Monsiváis, "Aproximaciones y reintegros. El nuevo periodismo", *La Cultura de México*, 5 abr, 1972, p. X; Id., "Alabemos ahora al nuevo periodismo nuevo", *La Cultura de México*, 12 abr, 1972, p. VII; Id. "Más sobre el New Journalism", *La Cultura de México*, 23 ago, 1972, p. II.

⁵⁵ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.

precedentemente, dare alla cronaca come genere il suo spazio nella storia della letteratura ispano-americana aiuterebbe ad avere una visione più chiara dei fenomeni letterari del continente. I prossimi paragrafi si occupano degli aspetti formali del genere cronaca e delle letture teoriche alle quali essa si può ricondurre.

3.1.1.1 La cronaca e i suoi aspetti formali

A dare una definizione del genere della cronaca e a stabilire le sue regole interne è stato il cronista messicano Carlos Monsiváis, verso la fine degli anni '70. Nel 1980, Monsiváis pubblica una tra le prime antologie della cronaca contemporanea messicana, intitolata *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*⁵⁶. In essa, Monsiváis traccia una genealogia della cronaca messicana fin dalle sue origini, riferendosi anche alle opere di José Joaquín Fernández de Lizardi. Nella nota preliminare, il cronista messicano fornisce la seguente definizione della cronaca:

[...] reconstrucción *literaria* de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre *objetividad* y *subjetividad*, lo que suele traducirse de acuerdo a premisas técnicas: el reportaje, por ejemplo, requerido de un tono objetivo, desecha por conveniencia la individualidad de sus autores [...] En la crónica el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos o vividos desde la interioridad ajena. Tradicionalmente – sin que eso signifique ley alguna –, en la crónica ha primado la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias⁵⁷.

Monsiváis individua dunque la difficoltà di dare una definizione congiunta e chiara del genere della cronaca, seppure riducendo la questione a due dimensioni testuali, quella della cronaca appunto e quella del *reportage*. In effetti, si concorda con l'autore sulla distinzione tra cronaca e *reportage*. Diversamente, nella cronaca attuale, l'assunto secondo cui nella cronaca è preminente un'attenzione alla ricreazione letteraria delle atmosfere e dei personaggi, rispetto all'urgenza della denuncia e della trasmissione della notizia, non sembra più essere accettabile. In ogni caso, nell'introduzione all'antologia, il cronista

⁵⁶ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

messicano sostiene che una cronaca è pur sempre giornalismo. Per questo motivo, perché si parli di cronaca, è necessario che lo scrittore non si allontani mai troppo dal referente reale. Linda Egan individua due caratteristiche distintive del genere della cronaca⁵⁸. In primo luogo, un solido contratto extra-testuale tra autore e lettore, il quale si esplicita in diversi modi. Da un lato vi è la funzione del paratesto (prologo, introduzioni, postfazioni, bibliografie, titoli), attraverso cui l'autore fa in modo che il referente reale sia sempre riconoscibile. Dall'altro, vi è l'autorità della voce narrante, che va dalla postura autoreferenziale, in prima persona singolare, all'onniscienza della terza persona singolare. In tutti i casi, è sempre evidente la visione soggettiva dell'autore, che spesso corrisponde al narratore. Il narratore della cronaca svolge, infatti, una doppia funzione: è sia interprete della realtà che "recolector de datos"⁵⁹, ossia svolge una funzione tanto critica quanto democratizzante. La seconda caratteristica della cronaca è la presenza dello *humour*. Uno *humour* per lo più nero, che aiuta a mettere in rilievo, per contrasto, la dimensione aberrante della realtà. Per quanto la funzione e l'uso dell'ironia sia, in effetti, una caratteristica molto presente nella cronaca, soprattutto quella di Carlos Monsiváis che fa dell'ironia una delle sue armi più violente e sovversive, la presenza dello *humour* non sembra essere una caratteristica distintiva del genere cronaca. L'uso dello *humour* è, infatti, una delle strategie che possono concorrere alla esplicitazione della visione soggettiva del narratore/autore, caratteristica che è invece imprescindibile all'interno di un testo cronachistico. Esistono altre strategie atte a dar conto di questa doppia funzione critica e democratizzante della cronaca, come il dialogismo o l'intertestualità, insieme ad altre strategie indicate da Egan, quali la messa in scena piuttosto che la descrizione degli eventi, l'uso della voce soggettiva o l'uso del simbolo⁶⁰. In ogni caso, Linda Egan riassume in modo esaustivo quelle che sono le caratteristiche imprescindibili perché un testo possa essere ricondotto al genere della cronaca:

- 1) un doble propósito democratizante/crítico y literario/entretenedor;
- 2) un estilo y tono distintivos y emotivos;
- 3) un referente documentable;
- 4) un punto de vista que transparente al referente y al autor implícito y real⁶¹.

⁵⁸ Si fa riferimento al saggio di Linda Egan, "El «descronicamiento» de la realidad: (el macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)", in Id. *Leyendo*, pp. 19-52.

⁵⁹ Ibid., p. 32.

⁶⁰ Linda Egan, *Cultura y crónica*, p. 161.

⁶¹ Ibid., p. 34.

Tutti i punti menzionati da Egan concorrono a sottolineare la doppia funzione della cronaca: da un lato la funzione tematica, attraverso cui la cronaca vuole dare un messaggio riconoscibile; dall'altro, la funzione estetica o "psicosocial"⁶², che si serve del potere rappresentativo e immaginifico del linguaggio letterario per catturare l'attenzione del lettore. Egan asserisce che le due funzioni sono uguali e coesistenti e sottolineano la necessità tanto di rappresentare, quanto di criticare. La cronaca contemporanea non è dunque né letteratura, né giornalismo in senso stretto. È piuttosto un ponte lanciato tra il mondo empirico e il mondo poetico⁶³. È un genere specifico, dotato di una profonda funzione politica, in cui la democratizzazione si esprime attraverso varie strategie, tutte volte per lo più a dare voce a chi si trova al margine della società o a chi non possiede i mezzi per farsi ascoltare. Certamente, affrontare la questione della cronaca, cominciando dalla sua definizione generica, costituisce un primo e imprescindibile passo per poterla leggere nella sua autonomia. Tuttavia, il valore e la funzione della cronaca non si esaurisce solo alla dimensione tematica ed estetica che abbiamo già citato. Vi è, infatti, un'altra questione che analizzata in modo più dettagliato e attraverso un approccio teorico diverso, che non sia quello della teoria della letteratura, apre la cronaca contemporanea ad altri tipi di lettura.

3.1.1.2 La cronaca e la sua funzione sociale: l'apporto degli studi culturali

In un saggio pubblicato nel 1995, Jean Franco⁶⁴ è una tra i primi studiosi a sottolineare la necessità di leggere e studiare la cronaca messicana contemporanea non più solo dal punto di vista della teoria della letteratura, ma anche dal punto di vista dei pionieristici studi culturali. Franco sostiene che la cronaca, in quanto genere, sia intervenuta a soddisfare le esigenze postmoderne nei confronti della critica contemporanea. Secondo la studiosa britannica, infatti, per leggere i fenomeni letterari contemporanei bisogna anche necessariamente evolvere le basi critiche attraverso cui ci avviciniamo a tali fenomeni, dal momento che a essersi esaurito non è solo un ciclo della letteratura, ma

⁶² Ibid., p. 114.

⁶³ Linda Egan, *Cultura y Crónica*, p. 143.

⁶⁴ Jean Franco, "El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica", *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 7, No. 14-15, 1995, pp. 11-22.

anche il modo di considerare la storia della letteratura. Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen, in *The contemporary Mexican chronicle*⁶⁵, colgono in modo pertinente l'importanza e la novità del punto di vista di Jean Franco. Mentre gli studi letterari tradizionali si sono essenzialmente concentrati sugli aspetti linguistici e retorici dell'opera d'arte, gli studi culturali hanno aperto un nuovo filone di ricerca che vede come protagoniste le pratiche di produzione culturale, così come la performatività dell'artefatto tanto testuale come extra-testuale⁶⁶. Questa postura invita a considerare la cronaca non solo nella sua dimensione estetica e tematica, ma anche nella sua dimensione di pratica sociale. Il saggio di Ignacio Corona, "At the Intersection: Chronicle and Ethnography"⁶⁷, raccoglie e teorizza la novità della teoria postulata da Jean Franco in modo ancora più preciso. Il punto di vista di Corona è particolarmente importante ai fini di questo studio, perché rispecchia per certi aspetti anche la ricerca estetica e teorica di Cristina Rivera Garza. Come suggerisce il titolo del saggio, Corona associa il discorso narrativo della cronaca messicana contemporanea con il discorso narrativo dell'etnografia, in quanto entrambe forme di critica culturale. Egli punta, infatti, sulla specificità della funzione sociale di entrambe le pratiche. A questo riguardo, evidenzia alcuni punti in comune tra l'evolversi dell'etnografia e l'evolversi della cronaca, a partire dagli anni '70. In questi anni, l'etnografia subisce il cosiddetto "self-reflexive turn"⁶⁸, mettendosi fortemente in discussione in quanto scienza. Attraverso gli studi di autori fondamentali come James Clifford e George E. Marcus⁶⁹ o Clifford Geertz⁷⁰, l'etnografia rimette in discussione concetti ambigui come quelli di autorialità, come quello della dimensione politica della pratica etnografica o come i concetti di vero, di verosimile e anche, di rimando, di *fiction*. Negli stessi anni, la cronaca messicana pure subisce un rinnovamento fondamentale, a causa dei tragici rivolgimenti della strage di Tlatelolco. Nascono opere fondamentali, in cui si passa da una dimensione più specificamente realista e descrittiva a un discorso più eterodosso. Un nuovo tipo di giornalismo critico, associabile alla cronaca, comincia a farsi

⁶⁵ Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen, *The contemporary Mexican chronicle*, cit.

⁶⁶ Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen, "Introduction", in Id., *The contemporary Mexican chronicle*, op. cit., p. 8.

⁶⁷ Ignacio Corona, "At the Intersection: Chronicle and Ethnography", in Ignacio Corona e Beth E. Jörgensen [eds], *The contemporary Mexican chronicle*, cit., pp. 123-155 (da ora in avanti citato come "At the Intersection").

⁶⁸ Ibid., p. 123.

⁶⁹ James Clifford e George E. Marcus [eds.], *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986.

⁷⁰ Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973; Id., *Works and Lives: the Anthropology as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

strada attraverso opere maestre come *La noche de Tlatelolco* di Elena Poniatowska (1971) o *Días de guardar* di Carlos Monsiváis (1970). Corona sostiene che questo tipo di cronaca, nella sua dimensione ibrida, sviluppa una critica culturale di qualità etnografica, esplorando generi differenti come la sociologia, l'antropologia o la storia. Corona individua quattro tipi di *intersections* tra la cronaca e l'etnografia, che vale la pena considerare nel dettaglio. In primo luogo, vi è un incrocio di tipo testuale tra le due forme di pratica culturale, che fa della narrazione un modo di “costruire” la realtà sociale⁷¹. L'etnografia guarda alla letteratura come a una nuova via di narrare, di comprendere o meglio di “costruire” la realtà sociale, così come fa la cronaca⁷². In secondo luogo, vi è un incrocio di tipo ermeneutico. Corona ritiene che la teoria formulata da Clifford Geertz⁷³, secondo cui l'analisi antropologica si basa su una ricerca interpretativa, rileva una strada di tipo ermeneutico che può essere applicata anche ad altre forme di pratica culturale, come la cronaca. Sia l'etnografia che la cronaca, infatti, hanno una dimensione rappresentativa e una dimensione discorsiva, che si esplicita attraverso l'uso di espedienti narrativi. Secondo Corona, la letteratura interviene come una via d'uscita rispetto a quegli eventi della cultura estremamente traumatici che generano silenzio. Relazionare la dimensione scientifica e rappresentativa a quella estetica e discorsiva è il modo migliore di tradurre il concetto geertziano di “entering culture”, ossia di entrare, di abitare la cultura, di abitare l'Altro, piuttosto che di osservarlo soltanto dall'esterno. Attraverso quale forma siamo in grado di entrare e di abitare una cultura? L'immagine che Corona sceglie è quella del *flâneur*. Osservatore privilegiato della società, all'interno dello spazio che la circonda, il *flâneur* non è solo un soggetto, ma è anche una strategia d'osservazione, come già profusamente discusso da Walter Benjamin nel suo monumentale *I passages di Parigi*⁷⁴. L'atteggiamento del soggetto che percorre le strade della città o di una qualsiasi realtà sociale, provando determinate emozioni, osservando ed essendo testimone di ciò che vede, traduce poi la realtà in uno spettacolo⁷⁵. È attraverso questa lettura innovativa che ci si può avvicinare, per esempio, a un'opera come *Escenas de pudor y liviandad*⁷⁶ di Carlos Monsiváis. L'opera è un insieme di cronache scritte tra gli anni '70 e '80, pubblicate dai maggiori

⁷¹ Si precisa che, chiaramente, esistono delle differenze sostanziali tra i due generi. L'uso esplicito del simbolo e della metafora o l'enfasi sulla soggettività, infatti, non sono caratteristiche attribuibili al testo etnografico.

⁷² Ignacio Corona, “At the Intersection”, cit., p. 130.

⁷³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*, cit.

⁷⁴ Walter Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986.

⁷⁵ Ignacio Corona, “At the Intersection”, p. 138.

⁷⁶ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.

quotidiani e riviste messicane. Il filo conduttore di questa ricompilazione risiede proprio nello spettacolo, o meglio, “nello spettacolo della società” e nei suoi messaggi figurativi. Come leggiamo nella presentazione del libro in quarta di copertina, il testo di Monsiváis si occupa di:

El espectáculo en la sociedad del espectáculo. El morbo de los espacios del amor romántico. Los ídolos ante la mirada consagratoria y desacralizadora de las masas. La sucesión de escenas (cuadros y carros alegóricos) donde el pudor es la forma más ostentosa de la liviandad, y los hombres de pro, y Columnas de Deber, resultan turiferarios de la Santísima Trivialidad. La pequeña historia en el México del siglo XX: el mural disperso y siempre recién inaugurado donde participan María Félix y los chavos-banda, Dolores del Río y los chavos-punk, las vedettes y los economistas, Juan Gabriel y la pareja cerúlea en el dancing, Celia Montalván que anima el hoyo fonqui y el pachuco que dirige a María Conesa. El pudor, la liviandad: los sentimientos extintos en la sociedad que no acaba nunca de ser plenamente moderna.
Y, ¿qué melodía se le antoja, patrón⁷⁷?

I temi trattati in sottofondo, o in superficie – a seconda del livello di lettura si privilegia –, riguardano la trasformazione della società di massa tra gli anni '20 e '80: le lotte per l'emancipazione delle donne, la questione del *machismo*, quella della tradizione e del mondo dei giovani. Tutto raccontato da un cronista attento e sagace che capta i lati positivi e negativi di una modernizzazione mai del tutto raggiunta e alla quale il Messico anela disperatamente. Lo spettacolo della società è narrato appunto da un *flâneur* per eccellenza del XX secolo messicano, dal cronista *bohémien*, omosessuale e protestante. La strategia di osservazione di Monsiváis è proprio quella contraddittoria del *flâneur*, che incarna da un lato il senso di smarrimento e dall'altro la voglia di mostrare e di dare forma alla Modernità. A questo scopo l'ironia funziona da strategia mediatrice, attraverso cui rendere temi ostici come la violenza in Messico.

Il terzo tipo di incrocio è di tipo pragmatico e si riferisce all'importanza della lettura nel processo di interpretazione della realtà culturale. Considerando che il processo di lettura è sempre un processo con-testuale e situato, la lettura di una stessa realtà attraverso la cronaca o l'etnografia è in grado di produrre un'interpretazione pragmatica differente del discorso. Sebbene la cronaca e l'etnografia utilizzano spesso lo stesso metodo di ricerca, ossia “interpreting, documenting and narrating private and public events”⁷⁸, le narrazioni prodotte dalla due discipline vengono percepite pragmaticamente in

⁷⁷ Ibid., quarta di copertina.

⁷⁸ Ignacio Corona, “At the Intersection”, cit., p. 141.

modo molto diverso proprio in base al luogo in cui si produce la comunicazione, l'accademia da un lato, il periodico dall'altro. Tuttavia, a partire dagli anni '60 la cronaca messicana comincia a occuparsi di eventi pubblici attraverso una problematizzazione storica, come avvenuto per la strage di Tlatelolco (1968), o per la nascita del Movimento Zapatista in Chiapas (1994). Le narrative sorte dall'interpretazione di questi avvenimenti cominciano a essere considerate fonti attendibili anche dalla disciplina storica. Il quarto e ultimo tipo d'incrocio tra la cronaca e l'etnografia riguarda la dimensione storica del contesto postcoloniale, in cui tanto lo *shift* che si produce nell'etnografia quanto quello che si produce nella cronaca hanno a che fare con il soggetto marginale ed emarginato che deve essere riportato al centro della narrazione⁷⁹. Il punto d'incontro tra le due discipline sta proprio nel voler "entrare dentro" la cultura, di volerla abitare, seppure da prospettive diverse e con limitazioni differenti. L'etnografia è limitata nell'esperienza dell'Altro, poiché l'etnografo non può intervenire direttamente sul contesto culturale di cui sta narrando. Il cronista, invece, incorpora l'esperienza dell'Altro nella sua interpretazione emotiva, o meglio empatica, attraverso un modo partecipativo e corale che funge da eterno presente. La cronaca è in grado di interpretare fenomeni culturali senza chiudere mai il testo in una prospettiva scientifica.

Di questo potenziale etnografico della narrazione Cristina Rivera Garza è molto cosciente e lo rende non solo a livello teorico, ma anche a livello letterario. Nel suo saggio *Los muertos indóciles*, l'autrice descrive un nuovo modo di narrare la storia, un modo che chiama appunto etnografico⁸⁰. Esso prevede che l'autore, invece di concentrarsi sull'aspetto visivo e lineare dell'evento storico narrato, sia in grado, attraverso l'uso del *collage*, di aprire il testo a una possibilità dialogica imprevista. Lo storico e di rimando lo scrittore non possono preservarsi dalla responsabilità della propria posizione ermeneutica nei confronti dei documenti, ma si comportano allo stesso tempo come direttori d'orchestra. Essi non cercano la verità, ma compongono una storia. Nella raccolta di racconti intitolata *La frontera más distante*, di cui si discute in modo più specifico nei paragrafi successivi, c'è un racconto intitolato *Autoetnografía con otro*⁸¹, che affronta di petto queste problematiche. Nello specifico, esso indaga il rapporto con l'Altro, la sua costruzione e la costruzione del sé che da questo rapporto deriva. Il racconto è narrato in

⁷⁹ Ibid., p. 144.

⁸⁰ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit., p. 125.

⁸¹ Cristina Rivera Garza, *Autoetnografía con otro*, in Id. *La frontera más distante*, México, Tusquets, 2008, pp. 29-55.

prima persona da un'antropologa che studia i comportamenti di un uomo misterioso, che improvvisamente e senza preavviso arriva nella sua vita. L'uomo appare una mattina d'inverno steso dietro un cespuglio. Dal momento in cui l'antropologa lo fa entrare in casa, tra i due comincia un periodo di osservazione reciproca. L'uomo viene descritto come un essere primitivo, ha comportamenti ambigui e soprattutto non comprende il linguaggio della donna. Tutto il racconto è tratto dagli appunti che l'antropologa scrive sulla sua "libreta con los renglones negros"⁸². Sotto questo aspetto, il racconto può essere considerato quasi una trasposizione di un *dossier* etnografico, quello che la protagonista scrive appunto sul suo quaderno e si costituisce come un caso di macro-intertestualità esterna. L'etnografia non entra nel testo meramente sotto forma di un insieme tematico. Il metodo etnografico ha, invece, un ruolo preponderante in tutta l'economia del testo, lo informa dal punto di vista strutturale. Il racconto è organizzato, infatti, nelle diverse sezioni che corrispondono generalmente al *dossier* etnografico. Il punto centrale del racconto è chiaramente l'enigma generato dall'impossibilità di conoscere il soggetto di studio:

1. Escena de arribo

El hombre nunca reveló su nombre. Tal vez no lo sabía o tal vez decidió esconderlo. Tal vez nunca se le ocurrió que alguien más quería enterarse. Saber.

Apareció una mañana de invierno, recostado sobre el césped congelado del patio trasero. Un leve aroma de alcohol sobre sus labios.

[El aroma fue, desde el inicio, meramente imaginario⁸³.]

I verbi "enterarse" e "saber" hanno la funzione di creare dal principio un alone di mistero attorno al soggetto, di cui sembra si debba scoprire un segreto. Un segreto nei confronti di un Altro che l'antropologa non saprà mai se è esistito davvero o se è stato puramente "imaginario", come l'aroma di alcohol. Quello stesso segreto indicibile che racchiude da un lato la conoscenza dell'Altro e dall'altro lato la conoscenza del sé attraverso l'altro:

Supongo que lo llamé el Extraño porque lo que hacía, a pesar de reconocerlo, me resultaba ajeno. Porque el hombre era mi Falta-de-Comprensión. Porque era en realidad mi Falta⁸⁴.

Nel suo rapporto di conoscenza con l'altro, l'antropologa finisce per perdersi e per scoprire che l'altro non è che la propria mancanza, ossia il proprio disconoscimento:

⁸² Ibid., p. 31.

⁸³ Ibid., p. 29

⁸⁴ Ibid., p. 33.

III. Lenguaje

- Yo - le decía, señalándome el pecho.
- Yo - repetía él, señalándome el pecho.
- No, yo soy tu tú - le contestaba yo. Presa del extrañamiento. Enfurruñada.
- Tú - concluía él señalándose el pecho⁸⁵.

L'unico punto di incontro che i due soggetti riescono ad avere è costituito dal rapporto sessuale, il linguaggio primitivo dell'incontro dei corpi. L'aspetto che desta più interesse è il fatto che il racconto di Rivera Garza è costruito sempre attraverso la strategia dell'intertestualità esterna. Tra una scena e l'altra, appaiono degli intermezzi in cui un'istanza narrativa in terza persona discute e cita alcuni testi di etnografia e di antropologia, mettendo in risalto l'evoluzione della antropologia dal periodo classico al periodo postmoderno. Il modo in cui sono inseriti gli intermezzi fa pensare che essi siano gli stessi appunti della etnografia che, a mano a mano che si confronta con l'estraneo, mette in discussione le sue conoscenze scientifiche. Proprio nell'intermezzo in cui si fa riferimento all'antropologia postmoderna, appare il termine "autoetnografia", che specifica appunto l'identità tra i due soggetti impegnati nello studio antropologico, tra l'io e il tu, considerati soprattutto nel loro rapporto di disconoscimento. Negli intermezzi successivi, il narratore discute il valore della rappresentazione, citando e analizzando il cinema etnografico. I film discussi sono, rispettivamente, *Nanook of the North* di Robert Flaherty (1922), *Bathing Babies in Three Cultures* di Margareth Mead (1952) e *Ishi, the Last Yahi* di Alfred Kroeber e Thomas Waterman. Tutti gli intermezzi dedicati al cinema etnografico associano la nascita del colonialismo a quello dell'antropologia, denunciando così le contraddizioni di una scienza che ha spesso trattato esseri umani come "oggetto" di studio. Ogni intermezzo termina con la seguente considerazione, che si ripete per quattro volte:

La etnografía taxidérmica expresa el deseo de algunos estudios por hacer que parezca vivo lo que está muerto. El cine y el colonialismo y la antropología nacieron al mismo tiempo⁸⁶.

A questi esempi, il narratore contrappone i lavori di altri antropologi fautori di quello *shift* degli anni '70, di cui abbiamo già parlato. In particolare, viene discusso il testo a cura di

⁸⁵ Ibid., p. 31.

⁸⁶ Ibid., p. 36, 40, 45, 55.

James Clifford, *Writing Culture*⁸⁷ e il pionieristico lavoro di Ruth Behar, *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza's Story*⁸⁸. È questo il riferimento centrale che dà il titolo anche al racconto, poiché il testo di Behar propone un'analisi entografica di due soggetti che interagiscono tra loro: quello di Esperanza Hernández, una fattucchiera di un villaggio rurale del Messico, e quello dell'antropologa Ruth Behar. L'alterità è la nostra stessa mancanza, l'alterità è un luogo in cui il “yo [...] tenía su lugar, un lugar riguroso y no sentimental, un lugar cognoscente y cognitivo, en páginas destinadas a investigar el presente y el pasado de un contexto”⁸⁹. L'intermezzo dedicato al lavoro di Behar è interessante, poiché la voce narrante in prima persona non individua soltanto la voce della narratrice, ma in modo più soffuso anche quella l'autrice, spostando il testo dal racconto al genere della cronaca. Il disconoscimento è dunque il perno della narrazione, che si traduce in un'altra immagine simbolica: quella del castigo. L'antropologa, di cui non conosciamo il nome, fa parte di un collettivo di altre antropologhe da cui apprendiamo che tenere un uomo in casa è proibito. L'uomo finisce, infatti, per essere portato via dalla comunità scientifica e la donna resta senza averlo compreso. Il momento in cui l'antropologa si rende conto che da questo disconoscimento dell'altro deriva anche il disconoscimento di se stessa è il momento in cui per caso trova un foglio di carta strappato dal suo taccuino, su cui l'uomo ha scritto “El castigo es esto: esto”⁹⁰. Qui scopre che l'estraneo sa leggere e scrivere, diversamente da ciò che ha sempre pensato. Questo è il senso del riferimento all'autoetnografia. Quando prima di lavorare sull'altro si lavora anche su se stessi, si arriva al punto in cui i soggetti di studio si confondono e si fondono in modo empatico, per cui entrambi sperimentano il far parte del contesto altrui. Qui sta, appunto, la responsabilità nuova non solo dello studioso, ma anche dello scrittore. Una responsabilità sociale e politica che contribuisce a scrivere, a “creare” cultura entrandoci dentro, abitando la contraddizione. Di questa responsabilità si fa carico una Rivera Garza anche espressamente cronista, come si discute nel paragrafo successivo.

⁸⁷ James Clifford [ed.], *Op. cit.*

⁸⁸ Ruth Behar, *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza's Story*, Boston, Beacon Press, 1993.

⁸⁹ Cristina Rivera Garza, “Autoetnografía con otro”, p. 49.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

3.1.2 Dolerse: *il modo etnografico di cronicare*

Quiero, de hecho, dolerme. Quiero pensar con el dolor, y con el dolor abrazarlo muy adentro, regresarlo al corazón palpitante con el que todavía tiembla este país. Frente a la cabeza de Medusa, justo ahí porque es ahí donde el riesgo de convertirse en piedra es más verdadero, justo ahí decir: aquí, tú, nosotros, nos dolemos.

Cristina Rivera Garza

L'importante funzione sociale della cronaca e del cronista è uno dei punti saldi con cui Rivera Garza costruisce il suo, per ora unico, libro che appartiene al genere della cronaca. *Dolerse. Textos desde un País herido* è un testo che, per certi aspetti, possiamo ricondurre al genere della *nueva crónica*, sebbene non vi rientri completamente, nel costante gioco di rivisitazione dei codici generici che è proprio dello stile di Rivera Garza. In ogni caso, riteniamo che tutte le caratteristiche formali elencate da Egan, che sono imprescindibili nel genere cronaca, sono presenti all'interno di questa opera in numero sufficiente perché essa possa rientrare nel genere. Nella nota iniziale, gli editori informano che siamo di fronte a un libro che raccoglie una serie di poesie, cronache e saggi personali. Alcuni sono testi già pubblicati nei principali mezzi di comunicazione del Paese, altri sono inediti. Nell'indice, il titolo di ogni testo è seguito dalla data in cui è stato scritto o pubblicato. L'intento è quello di mantenere un "aire del presente"⁹¹, che renda l'importanza del momento in cui essi sono stati scritti e prodotti. L'aria di continuo presente è proprio uno dei modi in cui la cronaca si costruisce, per fissare momenti della realtà sociale. Il tema che l'insieme di testi di Rivera Garza affronta è un tema grave, in quanto si occupa di dare una lettura critica dello stato della violenza *fronteriza* in Messico. Un tema ancora dolorosamente attuale se consideriamo i recenti fatti di cronaca che riguardano la deportazione forzata dei 43 studenti della Scuola Normale Rurale di Ayotzinapa, nello stato di Guerrero. La serie di testi che si raccolgono in *Dolerse* sono stati scritti tra il 2007 e il 2011. Essi affrontano pertanto il fallimento delle politiche contro il narcotraffico nel Messico del Presidente Felipe Calderón, al potere dal 2006 al 2012. Il programma politico di Calderón ha scatenato una vera e propria guerra tra gli organi di

⁹¹ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., p. 7.

polizia dello Stato e i principali cartelli della droga, che si è tramutata inesorabilmente in una guerra contro i cittadini, producendo una *escalation* di violenza senza precedenti. Insieme a Rivera Garza, molti autori si interrogano sulla necessità di raccontare l'orrore prodotto dalla ferocia della guerra tra i *narcos* e l'esercito. Un orrore che ammutolisce, uno spettacolo di corpi letteralmente fatti a pezzi, volutamente prodotto perché non se ne possa parlare. Questo referente extratestuale è presente e visibile in tutti gli scritti che fanno parte di *Dolerse*. L'introduzione alla raccolta dei saggi comincia proprio con la presentazione del referente reale:

El 14 de septiembre 2011, despertamos de nueva cuenta con la imagen de dos cuerpos colgando de un puente. Un hombre; una mujer. Él atado de las manos. Ella, atada de muñecas y tobillos. Justo como en otras tantas ocasiones, y como también lo notaron con cierto pudor en las notas de periódico, los cuerpos mostraban huellas de tortura. Del abdomen de la mujer, abierto en tres puntos distintos, brotaban las entrañas⁹².

Si tratta di un *incipit* certamente degno del più oscuro e abietto romanzo *noir*, che cala il lettore direttamente nella realtà di un referente documentato e documentabile. Nelle pagine successive dell'introduzione, Rivera Garza isola gli elementi fondamentali della discussione che porta avanti nei testi scelti per *Dolerse*. Essi si possono riassumere in tre parole chiave che ricorrono spesso in tutti gli scritti: a) l'orrore prodotto dallo spettacolo dei corpi mutilati; b) il dolore, che questo orrore produce; c) la responsabilità della parola, della letteratura, nei confronti di tutto ciò. L'uso della prima persona singolare, di natura quasi autobiografica, è emblema proprio di questo esercizio della responsabilità dello scrittore di narrare il dolore prodotto dall'orrore della violenza. L'incontro di questi tre concetti chiave, ne produce un quarto, che è anche la via d'uscita che Rivera Garza sceglie per dare conto di questa realtà estremamente tragica. Esso è l'urgente bisogno di "condolersi". La responsabilità di pensare e di narrare il dolore dell'altro: "Dolerse como quien se guarece de la intemperie. Dolerse, que siempre es *escribir de otra manera*"⁹³. Questa responsabilità di condolarsi passa prima di tutto dalla definizione della propria voce e della posizione che essa assumerà nei confronti del testo, dell'extratesto e dei soggetti di cui si farà portavoce. Rivera Garza racconta che il libro *Dolerse* nasce dalla richiesta di un ragazzo, Saúl Hernández, il quale le chiede di scrivere un libro sulla situazione del Messico attuale. La scrittrice raccoglie la sfida e sceglie proprio il genere della cronaca, nella sua

⁹² Ibid., p. 11.

⁹³ Ibid., p. 17.

funzione sociale e politica. Il primo passo che compie è quello di rendere visibile e di definire l'io narrativo che sarà utilizzato all'interno dei testi che compongono la raccolta. La voce che eserciterà la sua responsabilità nei confronti del dolore, non sarà solo quella della scrittrice, o solo quella della storica, ma sarà quella della cittadina. Sarà una voce pseudo-testimoniale, quella di una donna che fa parte di una società nella quale si riconosce. La voce esprime il soggetto tragico, che è il soggetto plurale, quello della cittadinanza, quello dell'appartenenza, quello del riconoscimento dell'altro:

[Saúl] no quería a la historiadora; tampoco quería a la escritora. Saúl quería a la ciudadana que es a la vez, que no puede dejar de ser, ni una historiadora, ni una escritora, ni una madre, ni una hija, ni una mujer de luto. [...] acepto las consecuencias, todas humanas y todas últimas, de las palabras. Estas son mis oraciones⁹⁴.

Una delle inquietudini, tanto di Rivera Garza, come di tutti gli scrittori che affrontano questo tipo di realtà tremendamente cruenta, è come eludere il pericolo della “reificazione” del dolore, della normalizzazione che una spettacolarizzazione di questo genere potrebbe comportare. Una delle funzioni delle immagini orribili che si moltiplicano sulle pagine dei quotidiani, di cui Rivera Garza parla nell'*incipit* della sua introduzione, è certamente quella di produrre uno shock che generi una risposta nello spettatore. Tuttavia, come si chiede Susan Sontag in *Regarding the pain of others*⁹⁵, fino a che punto lo shock può diventare familiare⁹⁶? Sontag sostiene che il fatto che siamo costantemente bombardati da immagini terrificanti, non significa inevitabilmente che le immagini perdano improvvisamente il proprio potere di turbare. Esse però non sono abbastanza se l'obiettivo è anche quello di comprendere. Sono invece le narrazioni che aiutano a comprendere, mentre le immagini ci perseguitano. Una narrazione che tenta di eludere il pericolo della reificazione è certamente una *scrittura della sofferenza*. Essa deve cercare di narrare non solo la violenza in sé, ma anche “il dolore” che essa produce. A questo punto si pone, però, un altro problema, ossia come rappresentare il dolore? Con cosa si sta avendo a che fare, materialmente, quando si parla di dolore? In *Dolerse*, Rivera Garza sostiene che avere a che fare con il dolore significa prima di tutto avere a che fare con il *corpo* dell'altro. Il corpo che soffre ha un proprio linguaggio, molto complesso, che la scrittura deve cercare di rendere. Il dolore è, di fatto, l'altro estremo della violenza. Il luogo in cui l'orrore reso

⁹⁴ Ibid., p. 19.

⁹⁵ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003.

⁹⁶ Ibid., p. 82.

spettacolo torna al suo rapporto umano con l'Altro⁹⁷. Per dare conto della sofferenza del corpo, è centrale la problematizzazione del rapporto tra l'“Io” e il “Tu”. Un tipo di rapporto che oscilla tra la conoscenza dell'“Io” e il disconoscimento del “Tu” e viceversa, come riscontrato in tutta la narrativa di Cristina Rivera Garza fin qui analizzata. Più precisamente, la domanda implicita è quale sia e se esista una responsabilità dell'“Io”, del soggetto che guarda la violenza, che la mostra, che la narra, nei confronti del “Tu”, ossia della vittima. Judith Butler nel suo studio sulla filosofia morale che si concentra sul concetto di costruzione del *self*, *Giving an account of oneself*⁹⁸, sostiene che se il soggetto contemporaneo non è più in grado di dare un resoconto coerente di se stesso, questo non significa che anche la sua responsabilità etica nei confronti dell'Altro svanisca. Al contrario, se si ripensa il concetto di *self* leggendolo come un'entità costantemente interrotta dall'altro (Butler usa l'aggettivo *disturbed*), allora si ricreano anche le condizioni per interrogarsi sulla responsabilità che il soggetto ha nei confronti di questo “Altro”, a maggior ragione quando abbiamo a che fare con il corpo sofferente. Nelle pagine successive si analizzano due testi di natura differente, ma complementari, i quali affrontano le questioni teoriche appena discusse: il primo è una poesia, il secondo è una cronaca autobiografica. Entrambe sono dedicate al terribile massacro di Villa de Salvárcar, una colonia di Ciudad Juárez, avvenuto il 30 gennaio 2010 nel quale sono stati uccisi 15 adolescenti a causa di una operazione errata dell'Esercito.

Una delle strategie che Rivera Garza usa per affrontare la questione del dolore dell'altro e della responsabilità di condolarsi è ancora una volta l'intertestualità. La prima sezione del testo *Dolorse*, intitolata “Los sufrientes”, si apre con una poesia intitolata *La Reclamante*. Essa si costruisce a quattro voci, costituendo forse più un caso di polifonia che di intertestualità in senso stretto: 1) la prima voce è rappresentata dalle parole di Luz María Dávila, una delle madri coraggio che ha affrontato il Presidente Felipe Calderón in visita a Ciudad Juárez, dopo la strage dei 15 adolescenti; 2) la seconda voce è caratterizzata da alcune parti degli articoli della giornalista Sandra Rodríguez Nieto, che si è molto occupata del caso; 3) alcuni aggettivi usati dal poeta modernista Ramón López Velarde, molto amato da Rivera Garza; 4) alcuni versi della stessa autrice:

LA RECLAMANTE

⁹⁷ Cristina Rivera Garza, *Dolorse*, p. 38.

⁹⁸ Judith Butler, *Giving an account of oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.

**Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy
la mano
usted no es mi amigo. Yo
no le puedo dar la bienvenida
Usted no es bienvenido
nadie lo es.**

*Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre de Marcos
Y José Luís Piña Dávila de 19 y 17 años de edad.*

**No es justo
mis muchachitos estaban en una fiesta
y los mataron.**

*Masacre del sábado 30 de enero en Ciudad Juárez,
Chihuahua, 15 muertos.*

**Porque aquí
en Ciudad Juárez, póngase en mi lugar**

Villas de Salvárcar, mi espalda, mi fulmínea paradoja

**hace dos años que se están cometiendo asesinatos
se están cometiendo muchas cosas**

cometer es un verbo fúlgido, un radioso vértigo, un
letárgico tremor

**se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo.
Y yo sólo quiero que se haga
justicia, y no sólo para mis dos niños**

los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los
fúlgidos perdidos

sino para todos. Justicia.

Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar,
exigir, requerir, reivindicar

¡No me diga “por supuesto”, haga algo!
Si a usted le hubieran matado a un hijo,
usted debajo de las piedras buscaba al asesino

debajo de las piedras, debajo de piedras, debajo de

pero como yo no tengo los recursos

limosnas para los aves, mis huesos
mi carne
de tu carne mi carne

póngase en mi lugar, póngase
mis zapatos, mis uñas, mi calosfrío estelar

**no los puedo buscar porque no tengo
recursos, tengo
muertos a mis dos hijos**

Byagtor: entierro a cielo abierto que significa literalmente “dar limosnas a los pájaros”.

Tengo mi espalda. Mi lágrima. Mi martillo.
No tengo justicia. Póngase
en su sitio: Villas de Salvárcar, ahí
donde mataron a mis dos hijos.

Usted no es mi amigo, ésta
es la mano que no le doy, póngase
Señor Presidente
en su lugar, le doy
mi espalda

mi sed, le doy, mi calosfrío ignoto, mi remordida
ternura, mis fúlgidas aves, mis muertos

Y la mujer bajita, de suéter azul, salió del salón limpiándose las lágrimas.

Textos de Luz María Dávila, Ramón López Velarde, Sandra Rodríguez Nieto y Cristina Rivera Garza⁹⁹.

Il teso analizzato si configura come un esempio di poesia documentale, nella quale il referente reale è riconoscibile. Dal punto di vista della costruzione testuale, la poesia utilizza tre dispositivi di confinamento grafico per isolare le diverse voci che interagiscono all'interno del testo. Il fatto che i font siano solo tre è un dato interessante se si considera che il testo si costruisce attraverso l'interazione di quattro voci. Nello specifico, il primo font in grassetto individua la voce di Luz María Dávila, il secondo font in corsivo individua la voce della giornalista Sandra Rodríguez Nieto, il terzo font in tondo, invece, viene utilizzato per i versi dell'autrice nei quali sono amalgamati anche gli aggettivi che provengono dalle poesie di Ramón López Velarde. L'amalgama della voce dei due poeti, che rende difficile distinguerli, rappresenta un'altra strategia con cui si esercita la responsabilità collettiva della letteratura, nei confronti del dolore dell'Altro. Il testo si apre in prima persona singolare. Il pronome “Yo”, che corrisponde all'esplicitazione dell'Io poetico, appare solo tre volte e solo nei versi attribuibili a Luz María Dávila. A mano a mano che il testo scorre, però, l'Io poetico della madre si va amalgamando con l'Io poetico

⁹⁹ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., pp. 23-25.

dell'autrice. Questo processo d'identificazione con il dolore dell'altro si esprime sia a livello verbale, che a livello grafico. Uno degli aggettivi più ricorrenti all'interno della poesia è il pronome possessivo in prima persona singolare "mi". Nel verso 16, in cui per la prima volta appare la voce dei due poeti, il pronome si ripete due volte e individua il primo tentativo di inglobare l'esperienza della donna nella propria esperienza. Nei versi successivi, in particolare fino al verso 40, ricorre la presenza dell'aggettivo possessivo sia nella parte di testo in grassetto, sia nella parte di testo in tondo. A partire dal verso 41, si verifica una evoluzione: l'aggettivo possessivo è presente per ben 11 volte in uno spazio di 15 versi, una forma di ripetizione quasi ossessiva. È il momento in cui avviene l'identificazione completa dei due "Io" poetici. In questi ultimi versi, sparisce anche la distinzione dei font e tutto è scritto in tondo. L'uso dell'aggettivo possessivo in prima persona singolare fa da perno anche alla trattazione del tema del corpo che soffre. Nelle sezioni imputabili alla voce di Rivera Garza, non sono mai rese immagini dei corpi crivellati degli adolescenti. Il corpo che invece appare è quello dolorante della madre con il quale s'identifica anche l'autrice: "mis huesos", "mi carne" "de tu carne / mi carne", "mis uñas" e così via fino all'ultimo, lapidario, "mis muertos" che chiude il climax ascendente della tensione emotiva. Rivera Garza incorpora l'esperienza dell'altro nella propria interpretazione empatica. Il soggetto corale è ora un'unica figura formata da più voci uguali e allo stesso tempo distinte. Tuttavia, a questo primo procedimento di appropriazione della voce dell'Altro, segue anche il procedimento di disappropriazione, senza il quale l'esercizio della responsabilità non potrebbe essere completo. Il paratesto che chiude la poesia indica esplicitamente tutti gli autori del testo. In più, ogniqualvolta Rivera Garza legge o presenta questa poesia specifica che pensa a questo testo come a qualcosa che non le appartiene. L'intertestualità è utilizzata in primo luogo come strategia per dar conto della responsabilità etica del linguaggio e della scrittura nei confronti del "dolore". In secondo luogo, l'intertestualità è anche una strategia politica, che mette in discussione il concetto classico di *authorship*. Un modo concreto per rendere quel "we" prima persona plurale di Virginia Woolf, che Susan Sontag cita all'inizio del suo saggio. *Desapropiarse* della propria produzione letteraria è una delle strategie che può riportare il testo poetico alla sua funzione sociale, civile e soprattutto politica. Il dolore della violenza che Rivera Garza riesce a mostrare solo ricorrendo al linguaggio poetico fa da contrappunto ai testi prettamente cronachistici che fanno parte della raccolta. Il secondo testo che si prende qui in considerazione è, infatti, una vera e propria cronaca. Fa parte

della terza sezione di *Dolerse* e si intitola “La guerra que perdimos”¹⁰⁰. La cronaca si costruisce quasi come una autobiografia, che ha al suo interno tutte le caratteristiche che Linda Egan elenca. Già il titolo della cronaca mette in evidenza il referente documentale al quale si riferirà, ossia la guerra tra Esercito e narcotrafficienti, che la cittadinanza ha inesorabilmente perso. Il patto extra-testuale tra lettore e autore si stabilisce fin dall’inizio. In seconda battuta, interviene il tono romanzesco dell’*incipit* che comincia in *medias res* e che ha il compito sia di mantenere la costruzione autobiografica, sia di catturare l’attenzione del lettore:

Como con cierta frecuencia en una taquería semiambulante que se llama “El Chapo” – sus tacos de cazón a plancha no tiene rival alguno alrededor [...] Lo de las sirenas policiacas (bueno sería que fueran de las otras) es cosa de diario. Cuando se callan, que no es muy seguido, es que logro escuchar el sonido del mar: hosco, constante, ruido sucio¹⁰¹.

L’uso della prima persona singolare aiuta a creare tanto il tono soggettivo che distingue la cronaca dal saggio, come il tono intimo che cattura l’attenzione del lettore. La cronaca narra la vicenda di un’intervista che Ismael Zambada García, capo del cartello di Sinaloa, concede al famoso giornalista Julio Scherer García nel 2010. L’evento è stato al tempo abbastanza controverso, per il fatto che Zambada abbia voluto dare dettagli della sua vita privata, quasi a crearsi l’immagine di uomo normale. La cronaca di Rivera Garza dà un’interpretazione critica delle parole usate da Zambada, che descrivono un senso del valore della vita quasi inesistente, una visione della società degna del più antico *machismo* e una incredibile coscienza di quanto il narcotraffico sia ancorato ai settori dello Stato e sia fondamentalmente una realtà indistruttibile. Gli stessi espedienti formali che abbiamo appena descritto sono presenti anche nella cronaca che fa da complemento alla poesia che apre *Dolerse*. Si tratta di una cronaca intitolata “Luz María Dávila” e racconta l’incontro tra l’autrice e la madre coraggio che ha affrontato il Presidente Felipe Calderón. Il tono soggettivo e l’uso dei tropi si interseca con l’interpretazione storica di avvenimenti traumatici che danno vita a testi di grande valore etnografico, ma che sono anche veicolo di esercizio della responsabilità dell’autore il quale rappresenta non solo se stesso, ma anche tutte quelle identità a cui dà voce nei suoi scritti:

¹⁰⁰ Ibid., pp. 89-97.

¹⁰¹ Ibid., p. 89.

A veces la voz se le quiebra mientras habla pero no tarda en recomponerse. Una lágrima o dos. Nada que no pueda limpiar con una servilleta o un rato de silencio. Los ojos, hacia abajo. La inmovilidad. Luego, en el momento menos pensado, otra vez el centro de todo, su mirada. Esta cosa abierta. Esta forma de palpar¹⁰².

In questo modo, il genere della cronaca è in grado di creare quei testi aperti, sempre passibili di discussione, di cui discute Ignacio Corona. La relazione tra cronaca e narrazione, soprattutto per quanto riguarda temi come la violenza estrema, si è mostrata anche in un altro proficuo e interessante incontro con un genere che ha conosciuto una evoluzione particolarmente interessante in Messico: il genere poliziesco, di cui ci occupiamo nelle pagine successive.

3.2 Il genere *noir* tra cronaca e narrazione

Quando ci si avvicina a un genere come il poliziesco, il critico si trova spesso davanti al dilemma di dover o non dover affrontare la questione della legittimità di un genere che da sempre è stato considerato come paraletteratura. In questo studio, si sceglie deliberatamente di non affrontare in modo dettagliato questa questione per due ragioni. In primo luogo, perché tale discussione non è strettamente pertinente ai fini di questa analisi. In secondo luogo, perché gli studi critici relativi all'America Latina hanno già riscattato abbondantemente il genere poliziesco dalla sua considerazione di mera letteratura di intrattenimento¹⁰³. Avvicinandoci allo studio dei rapporti tra cronaca e narrazione nel

¹⁰² Ibid., p. 110.

¹⁰³ Per uno studio dettagliato sulla discussione che si è venuta producendo a proposito della ricezione del romanzo poliziesco in America Latina, si rimanda alla esauriente antologia curata da Ezequiel De Rosso, *Retóricas del crimen* (Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2011), nella quale si raccolgono tutti i contributi di quanti si sono interessati al genere poliziesco nel continente. De Rosso traccia una storia critica del genere, analizzando le varie posizioni di critici e scrittori, a volte anche contrastanti. Partendo dal presupposto che il genere poliziesco si sviluppa in America Latina tra gli anni '30 e '40, De Rosso distingue due momenti della teoria sul poliziesco. Il primo momento individua tutte quelle produzioni, tanto letterarie quanto critiche, pubblicate tra gli anni '40 e '50. Autori come Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, María Elvira Bermúdez, Alejo Carpentier o Julio Cortázar producono testi critici che si preoccupano per lo più di fissare la formula del genere poliziesco e di riabilitarlo nel sistema dei generi letterari. La lettura di De Rosso appare particolarmente interessante poiché coglie anche gli importanti vincoli tra la letteratura poliziesca e l'Avanguardia. Borges e Villaurrutia, per esempio, già negli anni '30 guardano al poliziesco come a un genere in grado di combattere le iniquità della società del tempo, considerandolo come un genere classico per eccellenza. Tuttavia, solo un decennio più tardi quando gli stessi autori si trovano davanti a un tipo di scrittura ormai molto frequentata, possono costruire un modello formale.

romanzo poliziesco messicano, dunque, diamo per scontato che stiamo avendo a che fare con un genere a tutti gli effetti riabilitato nel panorama della letteratura. Nei paragrafi successivi, si procede a un breve *excursus* sulla nascita e sullo sviluppo del genere poliziesco, per poi isolare le caratteristiche del genere *noir*. Proprio in questa vertente del genere, infatti, si sono sviluppate maggiormente le relazioni con la cronaca. Lo studio si concentra su quella che è stata soprattutto la funzione sociale e politica del genere. Dopo aver fatto cenni indispensabili alla produzione poliziesca ispano-americana degli anni '40 e all'influsso del poliziesco statunitense, si analizza la svolta che la letteratura poliziesca messicana ha conosciuto all'indomani del '68, fino ad arrivare alla produzione contemporanea di Cristina Rivera Garza.

3.2.1 Il noir e l'America Latina

El género policial, como todos géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.

Jorge Luis Borges

Benché esistano vari studi che tentano di individuare gli antecedenti più remoti del poliziesco, risalendo addirittura alla *Bibbia* o a *Le mille e una notte*, a sancire la nascita del genere classico è lo scrittore statunitense Edgar Allan Poe. D'altronde, è bene ricordare che il primo corpo di polizia nasce a Londra per opera di Sir Robert Peel nel 1829¹⁰⁴ e circa vent'anni dopo, nel 1841, Poe pubblica sulla rivista *Graham* il racconto *The murders in the Rue Morgue*, ponendo le basi per uno sviluppo generico tutt'ora florido. Nel prologo all'antologia *Los mejores cuentos policiales*, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares¹⁰⁵ affermano che l'inizio del genere poliziesco classico si deve non solo al già citato *The*

Il secondo momento della discussione teorica viene invece stabilito durante gli anni '70. È in questi anni, infatti, che scrittori e critici cominciano a domandarsi quali siano e se vi siano delle possibilità per un poliziesco prettamente latinoamericano, che si possa sviluppare in quanto resistenza alla formula classica teorizzata nei decenni precedenti. Di questo insieme di testi fanno parte chiaramente le produzioni critiche di Leonardo Padura Fuentes, Mempo Giardinelli, Carlos Monsiváis o Paco Ignacio Taibo II.

¹⁰⁴ Si veda il "Prólogo" di Vicente Francisco Torres [ed.], *El cuento policial mexicano*, México, Editorial Diógenes, 1982, pp. 5-17, p. 5 (Da ora in avanti citato come *El cuento*).

¹⁰⁵ Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, *Los mejores cuentos policiales*, Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1983 [1943].

murders in the rue Morgue, ma anche a *The purloined letter* o *The mystery of Mary Roget*, attraverso cui Poe costruisce la convenzione del detective intelligente che risolve casi estremamente complessi, grazie alla sua capacità induttiva. I critici argentini sostengono che tutti gli autori che si cimentano con questo genere altro non vogliono se non mantenere l'ordine della struttura classica. Una struttura che possa, in un certo qual modo, dare una visione utopica di una società in cui l'ordine borghese viene sempre e comunque ripristinato. Come sostiene Francisco Torres, il romanzo poliziesco nasce in risposta alle esigenze intellettuali ereditate dal Secolo dei Lumi, insieme a una serie di temi cari agli scrittori romantici, come l'interesse per il mistero e per quei soggetti che vivono al di fuori della legge¹⁰⁶. Certamente, già il controverso e ironico saggio *On Murder as a Fine Art* di Thomas De Quincey¹⁰⁷ coglie in modo pertinente queste sopraggiunte necessità intellettuali. Egli considera che non si può fare a meno di ammirare l'assassino per la sua intelligenza, nonostante i suoi terribili gesti. De Quincey, con il suo *humour* tipicamente *British*, coglie il legame tra l'efferatezza del crimine e il conseguente *glamour* della sua rappresentazione. In ogni caso, la tradizione impostata da Edgar Allan Poe e dal suo Auguste Dupin genera due tipologie di risposte tra l'Europa e gli Stati Uniti. In Europa, Sherlock Holmes o Hercule Poirot sono i protagonisti del cosiddetto romanzo d'enigma, caratterizzato dalla formula del *whodunit*. In queste narrazioni, si ritrova il detective *amateur*, incredibilmente perspicace che lavora accanto al corpo di polizia e, attraverso la pura capacità induttiva, è in grado di svelare il colpevole dei crimini più inspiegabili. La narrazione si costruisce come una sorta di gioco rigoroso, in cui l'onniscienza svolge un ruolo fondamentale, insieme a un generale senso di giustizia e di sicurezza che si traduce nella costante dell'*happy ending*. La risoluzione dell'enigma è caratterizzata sempre dalla scoperta dell'assassino e dalla sua conseguente punizione, che ripristina essenzialmente l'ordine borghese. Questa vertente del genere poliziesco fa il suo ingresso in America Latina tramite l'Argentina che, verso la fine del XIX secolo, comincia a pubblicare le traduzioni dei racconti di Edgar Alla Poe e degli autori europei. Ancora oggi, infatti, gli studi critici e le produzioni letterarie degli scrittori e degli studiosi argentini rappresentano un punto di partenza imprescindibile per lo studio del genere in tutto il continente¹⁰⁸. La seconda variante del genere poliziesco, diretta riscrittura e rielaborazione del romanzo

¹⁰⁶ Ibid., p. 16.

¹⁰⁷ Thomas De Quincey, *On murder as a fine art*, London, Philip Allan & Co., 1925 [1827].

¹⁰⁸ Per uno studio approfondito sulla tradizione del genere poliziesco in Argentina si rimanda al fondamentale studio di Jorgue Lafforgue e Jorge B. Rivera, *Asesinos de Papel*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996.

d'enigma, si sviluppa invece negli Stati Uniti. Si tratta del cosiddetto *hard boiled* o romanzo *noir*, che avrà una influenza maggiore nell'evoluzione del genere contemporaneo in Messico. Salvador Vázquez de Parga¹⁰⁹ ricorda che il romanzo *noir* nasce dalla serie *Black Mask*, il famoso *pulp magazine* inaugurato nel 1920 negli Stati Uniti da H. L. Mencken e George Jean Nathan. In seguito, il termine "noir" viene canonizzato in Francia, quando nel 1945 Marcel Duhamel crea la famosa *Série Noire*. A individuare gli stretti legami tra il *noir* nordamericano e il poliziesco latinoamericano è stato il pionieristico e fondamentale studio di Mempo Giardinelli, *El género negro*¹¹⁰, pubblicato per la prima volta nel 1984 e recentemente rieditato. Secondo le classiche definizioni del genere, l'*hard boiled* è un tipo di letteratura poliziesca che si origina negli Stati Uniti degli anni '20 e che rompe con la tradizione del romanzo d'enigma¹¹¹. Mempo Giardinelli la definisce una letteratura d'emergenza, nata in un contesto e in uno spazio specifico e che risponde a una precisa tradizione, ossia quella che predilige la dimensione sociale della letteratura¹¹². Una letteratura d'urgenza che nasce nel periodo della "Grande Depressione", un'epoca di forte corruzione e di libertinaggio. Si tratta di una letteratura "a los márgenes", come la definisce William Nicholson¹¹³, per la quale è davvero complicato poter dare una definizione unanime e definitiva. Lee Horsley legge la nascita del romanzo *noir* negli Stati Uniti come risposta a una crisi culturale profonda. Una letteratura che è in grado di rappresentare l'alienazione dell'individuo e la sua psiche frammentata, insieme alla frustrazione per le promesse mancate del *sogno americano*. Il *noir* è:

[...] the "voice of violation", acting to expose the inadequacy of conventional cultural, political and also narrative models. It expresses fear and anxieties but also has the potential for critique, for undermining complacency and illusions (the false promises of the American dream; the hypocrisy of the British establishment)¹¹⁴.

Dal punto di vista testuale dunque, siamo di fronte a una narrazione frustrata, violentata, stuprata appunto. Vázquez de Parga sostiene che questa nuova tipologia di romanzo si concentra maggiormente sulle motivazioni che causano il crimine, piuttosto che

¹⁰⁹ Salvador Vázquez de Parga, *Los mitos de la novela criminal*, Planeta, Barcelona, 1981.

¹¹⁰ Mempo Giardinelli, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia latinoamericana*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013 (1984).

¹¹¹ Si veda Javier Coma, *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980.

¹¹² Mempo Giardinelli, *Op. cit.*, p. 17.

¹¹³ William J. Nichols, "A los márgenes: hacia una definición de "negra", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, No. 231, Abril-Junio 2010, pp. 295-303.

¹¹⁴ Lee Horsley, *The Noir Thrillers*, New York, Palgrave, 2001, p. 12.

sulle modalità enigmatiche attraverso cui è stato perpetrato. La tematica criminologica è fondamentale in queste nuove narrazioni, in cui il puro enigma lascia il posto al cosiddetto realismo critico. Il romanzo che inaugura il genere, *Red Harvest* di Dashiell Hammett pubblicato in volume unico nel 1929¹¹⁵, è estremamente rappresentativo. L'enigma dell'assassinio fa comunque parte della trama. Esso apre il romanzo, ma viene risolto in poche pagine ed è solo il pretesto per far scattare la trama vera e propria, che trascina il lettore in uno spaccato della società mafiosa e corrotta degli Stati Uniti degli anni '20. La narrazione di Hammett è molto più ancorata alla vita sociale e politica del paese e si caratterizza per la brutalità del realismo, insieme alla durezza del testo e dei personaggi. L'opera di Dashiell Hammett ha il merito di portare il crimine nelle strade e nei sobborghi, allontanandolo dalla mera rappresentazione borghese. In questo passaggio, anche il detective o l'assassino subiscono una trasformazione sostanziale. Il detective non può più essere l'*amateur* integro di spirito che tenta di fare giustizia attivando la sua astuzia induttiva, ma spesso è una figura oscura che opera ai margini della legge con mezzi non del tutto leciti. Il detective privato Philip Marlowe, nato dalla penna di Raymond Chandler nel romanzo *The Big Sleep*¹¹⁶, ne è un valido esempio. Scontroso, dipendente dal fumo, assiduo frequentatore dei bassifondi, amante delle donne, ma con un retrogusto misogino spesso evidentissimo, Marlowe è il detective che incarna tutte le contraddizioni dell'America tra le due Guerre. Un personaggio ambiguo, che genera simpatia tanto quanto repulsione. La lucida analisi di Giardinelli mette in evidenza il forte vincolo esistente tra l'*hard boiled* del XX secolo e la tradizione del romanzo del *Far West*, che già nel XIX secolo mette in scena l'inequivocabile contraddizione di un'America fondata tanto sul Puritanesimo anglosassone quanto sullo sterminio degli indigeni¹¹⁷. Nel XX secolo il *noir* si trasforma nel genere più adatto a rendere quel senso di insicurezza, scaturito dalle grandi concentrazioni urbane, dalla nascita della stampa sensazionalista e dal corpo di polizia. Giardinelli sostiene che il *noir* nasce appunto come una corrente naturale, interna alla tradizione realista americana. Si tratta di un genere che trova i suoi antecedenti anche in William Faulkner e in Ernest Hemingway oltre che in Dashiell Hammett e Raymond Chandler, senza contare la perenne influenza del gotico. La caratteristica fondamentale del genere *noir* consiste, in ogni caso, nel suo forte vincolo con la società, che viene declinato

¹¹⁵ Dashiell Hammett, *Red Harvest*, New York, Alfred A. Knopf, 1929. Si ricorda che *Red Harvest* si compone di quattro episodi, pubblicati tra il 1927 e il 1928 nella rivista *Black Mask*.

¹¹⁶ Raymond Chandler, *The Big Sleep*, New York, Alfred A. Knopf, 1939.

¹¹⁷ Mempo Giardinelli, *Op. cit.*, p. 30.

in diversi modi. Giardinelli opera una interessante classificazione delle forme in cui l'*hard boiled* si è strutturato fino ai nostri giorni. Il critico argentino individua tre forme classiche del genere *noir*: a) il romanzo d'azione che vede il detective come protagonista; b) il romanzo che predilige il punto di vista del criminale; c) il romanzo che predilige il punto di vista della vittima. Queste tre forme sono alla base dello sviluppo di altre varianti: a) il romanzo del detective; b) il romanzo che predilige il punto di vista della "Giustizia"; c) il romanzo psicologico, in cui appaiono i punti di vista del criminale o della vittima; d) Il romanzo di spionaggio; e) il romanzo di critica sociale; f) il romanzo dell'innocente, erroneamente accusato di un crimine; g) Il romanzo d'inseguimento; h) il *thriller*¹¹⁸. Con il lavoro di Hammett, cominciato nel 1924, il valore puramente enigmatico del romanzo poliziesco lascia il posto alla critica della contemporaneità. Giardinelli sostiene che:

Con este género se instala también una posibilidad estética diferente, en la que la realidad ni está por debajo ni supera a la ficción. Por eso esta narrativa resulta tan cuestionadora como subversiva: porque tiene que ver con el tiempo en que vivimos y con este mundo en el que uno sabe que sale a la calle pero no sabe si regresará ni en qué estado¹¹⁹.

Certo il *noir* non è stato avulso da critiche fondamentali, che hanno attaccato soprattutto la sua semplicità etica atta a confermare lo *status quo*, piuttosto che a sovvertirlo. Una delle polemiche nei confronti di questa evoluzione del poliziesco è venuta proprio dai padri fondatori del genere in America Latina. Basta pensare, infatti, alla vena polemica con cui Borges e Bioy Casares, nel prologo di *Los mejores cuentos policiales*, si riferiscono alla nascita dell'*hard boiled*, considerandolo una variante tendente alla deriva erotica e gratuitamente sanguinaria¹²⁰. Chiaramente l'intento di Borges non è quello di screditare il *noir* in generale, di cui è stato peraltro un grande lettore, quanto affermare la sua propensione per la variante intellettualistica, piuttosto che per quella sociologica. Già lo stile di Borges, infatti, si costituisce come una innovazione quasi parodica del genere classico. Nei racconti più distintivi del genere, come *La muerte y la brújula* e *El jardín de los senderos que se bifurcan*, l'enigma poliziesco racchiude tutta una serie di riflessioni sulla condizione umana, sulla conoscenza e sui limiti della ricerca della verità. Tuttavia, come sostiene Giardinelli, la violenza non è una invenzione della letteratura, così come la

¹¹⁸ Ibid., p. 60.

¹¹⁹ Ibid., p. 78.

¹²⁰ Si veda Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, "Prólogo", in *Los mejores cuentos policiales*, Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1983 [1943], pp. 8-9.

violenza che la letteratura racconta non è inventata, né esagerata, né falsa, dal momento che: “Vivimos en el mismo mundo que describía Malcolm Lowry en *Bajo el Volcán*, que es el mismo que narraron Dostoievski o Juan Rulfo¹²¹”.

L'*hard boiled* statunitense ha un impatto fondamentale nello sviluppo del *género negro* in America Latina. Da questo punto di vista, si può concordare con Giardinelli quando sostiene che mancano ancora seri studi critici che trattino delle mutue influenze delle due letterature. Il valore estetico dei racconti e dei romanzi *noir* non è oggi messo in discussione tanto negli Stati Uniti, come in America Latina. Basta pensare che negli anni '70 Rodolfo Walsh traduce il racconto *Viento Rojo* di Raymond Chandler, per la collana *Serie Negra* della casa editrice Tiempo Contemporáneo e diretta da Ricardo Piglia. Molti altri autori affermano lo stretto vincolo della narrativa poliziesca latinoamericana con la narrativa statunitense, come gli argentini Rodolfo Walsh o Juan Martini, i cileni Poli Délano e Ramón Díaz Eterovic o i messicani Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez, Paco Ignacio Taibo II e molti altri. Tuttavia, i critici che hanno accusato la narrativa poliziesca latinoamericana di essere pura imitazione di modelli stranieri non sono mancati. Tra di essi va ricordato Carlos Monsiváis, che nel 1973 pubblica un articolo molto provocatorio in cui quale sostiene che, in un continente in cui non si ha possibilità di confidare nella giustizia, un genere poliziesco davvero autoctono sia impossibile¹²². Insieme a Giardinelli, invece, si ritiene che la narrativa poliziesca latinoamericana si sia costruita con un'anima propria che vede coincidenze, ma anche fondamentali differenze rispetto ai modelli stranieri. Il critico argentino isola una serie di aspetti che individuano la peculiarità della narrativa *noir* in America Latina. Il primo punto d'incontro e di divergenza tra il modello nordamericano e quello latinoamericano è costituito dal tema del “denaro”. Nella narrativa nordamericana la lotta per il denaro è centrale in quasi tutti i romanzi e i racconti *noir*. Diversamente, in America Latina, il punto focale della narrazione è piuttosto rappresentato dalle forti divergenze sociali che la mancanza o il possesso del denaro producono, come mostrano i romanzi di Paco Ignacio Taibo II. Il secondo aspetto, centrale nel romanzo nordamericano e strettamente legato al tema del denaro, è quello della corruzione che è presente anche nella narrativa latinoamericana. L'altra sostanziale differenza è rappresentata dal tema dell'individualismo, meno esacerbato in America Latina. L'eroe nordamericano è sostanzialmente solo, per cui la ribellione al sistema è individuale. Il soggetto

¹²¹ Mempo Giardinelli, *Op. cit.*, p. 86.

¹²² Si veda Carlos Monsiváis, “Ustedes que jamás han sido asesinados”, *Revista de la Universidad de México*, No 7, Marzo, 1973, pp. 1-11.

nordamericano vive al limite della legge, ma sempre dentro il sistema e sostanzialmente pensa che una situazione possa essere migliorata, mentre al contrario:

El escritor latinoamericano también exige mejores condiciones de vida, pero el dinero en sus obras es sólo un medio, no un fin ni una razón. La corrupción no es una desviación; son causas profundas que corregir. El poder no es una flexibilidad; es un objetivo a alcanzar para cambiar las cosas. La política no es un servicio ni una carga pública; es una pasión hija de la desesperación. Y la literatura, claro, no sólo es evasión y entretenimiento. Puede ser también – y en muchos casos lo ha sido – un arma ideológica¹²³.

Il male e la violenza in America Latina non sono percepiti solo come aspetti naturali dell'esperienza umana, ma anche nella loro dimensione congiunturale. Essi vanno sempre e comunque discussi, sviscerati e compresi. Giardinelli conclude il suo studio sostenendo che probabilmente la *literatura negra* è l'unica letteratura poliziesca possibile in America Latina. L'unica che possa essere espressione dell'odio e della frustrazione verso gli organi di polizia, verso la corruzione della politica e verso le derive violente causate dalla sua geopolitica. Un'opera d'arte come *El túnel* di Ernesto Sábato¹²⁴, autore che paradossalmente ha sempre espresso il suo biasimo nei confronti del genere poliziesco, mostra come la letteratura *noir* in America Latina non solo mette in discussione, ma sia in grado anche di sovvertire lo *status quo* e attraverso una qualità estetica notevole. L'ultimo capitolo di *El género negro* offre un breviario pressoché esaustivo degli autori latinoamericani che si dedicano al *género negro*. Certamente, lo studio di Giardinelli è ancora oggi imprescindibile e ha il merito di aver aperto un dibattito fondamentale sull'importanza che questo genere ha avuto e ha tuttora in America Latina. Tuttavia, una discussione di tipo prettamente tematico, come quella che offre Mempo Giardinelli, deve essere integrata con uno studio che evidenzi quali sono state le scelte espressive e stilistiche con cui il *noir* si è sviluppato in America Latina. Nel paragrafo seguente, si tenta di evidenziare le caratteristiche del genere in Messico che, insieme all'Argentina, è il paese che ha conosciuto una delle più grandi produzioni di letteratura *negra*, elaborando discorsi molto innovativi.

¹²³ Mempo Giardinelli, *Op. cit.*, p. 225.

¹²⁴ Ernesto Sábato, *El túnel*, Barcelona, Seix Barral, 1986 [1948].

3.2.2 Il Messico e la sua formula poliziesca

Anche in Messico, così come nella maggior parte dell'America Latina, il genere poliziesco comincia a radicarsi verso la fine degli anni '20 grazie alle traduzioni dei testi europei e ai racconti che provengono dall'Argentina¹²⁵. Tuttavia, il genere si radica negli anni '40, quando autori sempre più influenti cominciano a dedicarvisi. Nello specifico, in Messico il genere poliziesco, fin dalle sue prime apparizioni, si caratterizza per la sua propensione ad affrontare temi di carattere sociale¹²⁶. Tra i primi teorici del genere vi sono penne di spicco come Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia e María Elvira Bermúdez. Nel 1945, Alfonso Reyes scrive "Sobre la novela policial"¹²⁷, uno dei primi saggi in difesa del genere poliziesco, a quel tempo ancora disprezzato all'interno della letteratura canonica. In esso asserisce che il poliziesco è il genere classico per eccellenza, poiché aspira a una perfezione formale quasi aristotelica. Xavier Villaurrutia dedica un prologo a *La obligación de asesinar* (1946), la prima raccolta di racconti di Antonio Helú, l'iniziatore del genere in Messico. In esso articola considerazioni simili a quelle formulate da Alfonso Reyes, sostenendo che il vantaggio del genere poliziesco è quello di avere delle regole definite e una serie di lettori fedeli, animati tanto dal piacere, quanto dall'interesse risvegliato dall'enigma. Scrive il poeta:

La misión del novelista policiaco es intrigar al lector, despertando su curiosidad hasta el punto de enfermarlo, creándole una especie de intoxicación anhelante en que el lector pugna por mantenerse lúcido a fin de adivinar o resolver por su cuenta

¹²⁵ Per quanto riguarda le origini del racconto poliziesco in Messico, si segnala un interessante saggio di Enrique Flores: "Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México" in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13-38 (da ora in avanti citato come *Bang! Bang!*). Flores sostiene che la tradizione del racconto poliziesco in Messico si deve anche alle famose "cause celebri" del XVIII e XIX secolo. Egli riprende le convinzioni di Antonio Gramsci riguardo alla nascita della narrativa poliziesca come un'espressione letteraria che si costituisce negli interstizi marginali della società, di cui sono emblema proprio le cause celebri. Si tratta di narrazioni strettamente vincolate all'immagine del patibolo e della punizione. Flores si concentra su una di queste cause celebri: l'*Asesinato de don Joaquín Dongo* del 1979, editata poi da Carlos María de Bustamante nel 1985. Flores mette in evidenza il carattere propagandistico, ma anche drammaticamente oscuro, di questa narrazione che è anche espressione di un vero e proprio stile letterario inedito. Alcune di queste cause celebri messicane sono state raccolte nel 1870 da Manuel Payno e da Vicente Riva Palacio nel famoso testo *El libro rojo*, México, Editorial del Valle, 1977 [1980].

¹²⁶ Si veda Giovanni Gentile G. Marchetti, "Una questione di genere. Novela negra e società nella narrativa messicana degli ultimi quarant'anni. Dal *Complot mongol* al *realismo sucio*", *Nuova Rivista Letteraria*, No. 1, 2010, pp. 91-95.

¹²⁷ Alfonso Reyes, "Sobre la novela policial", in James Willis Robb [ed.] *Prosa y poesía*, México, Rei, 1987, pp. 148-153.

la solución del misterio. [...] Una vez dominados los medios de expresión, un cuento policíaco puede ser – como en el caso de Chesterton una exposición teológica, o – como en el caso de Jorge Luís Borges – un poema o un problema metafísico¹²⁸.

María Elvira Bermúdez, raccoglie la visione di entrambi gli scrittori nel prologo alla prima antologia di racconti polizieschi messicani, pubblicata nel 1955: *Los mejores cuentos policiales mexicanos*¹²⁹. Qui sostiene che il genere poliziesco è molto di più che un semplice esercizio formale. È lei la prima teorica che tenta di operare una classificazione del genere poliziesco, tenendo conto anche delle caratteristiche tipicamente messicane. Secondo l'autrice, esistono quattro varianti del genere poliziesco: a) il poliziesco classico, in cui il protagonista è il detective e l'enigma si fonda sulla scoperta dell'assassino; b) il racconto criminologico, nel quale si narra la vicenda del crimine dal punto di vista dell'assassino; c) il racconto del mistero; d) il racconto del terrore, con caratteristiche che si ispirano al romanzo gotico¹³⁰. Una classificazione che l'autrice considera in modo molto rigido. Diversamente, Vicente Francisco Torres rileva come le difficoltà relative a una classificazione condivisa del genere provengano da una serie di criteri di classificazione che si sono venuti costruendo attorno all'etimologia stessa della parola "policial/policiaco" o "detectivesco" e si esplicitano nelle seguenti caratteristiche: a) non si può parlare di poliziesco classico se nella narrazione non interviene il corpo di polizia; b) perché un racconto sia *detectivesco* non è necessario che vi sia un detective, ma che sia presente la "detection"; c) quando in un'opera appaiono assassini, essa si classifica come criminologica; d) la dimensione erotica ed estremamente violenta non fa parte del poliziesco classico; e) il romanzo poliziesco diventa "nero" quando si riempie di violenza oltre a fungere da denuncia sociale e politica. Assunti questi criteri, Torres conclude che alla luce degli ultimi sviluppi si deve oggi accettare che le narrazioni criminologiche, *detectivescas* e *negras* possono essere raggruppate all'interno del genere poliziesco in generale¹³¹. Tra tutte le classificazioni della produzione poliziesca messicana che sono

¹²⁸ Xavier Villaurrutia, "Prólogo a un libro de cuentos policiales", in Ezequiel De Rosso, *Op. cit.*, pp. 73-77, p. 74.

¹²⁹ María Elvira Bermúdez [ed.], *Los mejores cuentos mexicanos*, México, Libro Mex, 1955.

¹³⁰ Si veda l'intervista rilasciata da María Elvira Bermúdez a Vicente Francisco Torres nel 1980 e contenuta in Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial Mexicana*, México, Sello Bermejo, 2003, pp. 102-107 (Da ora in avanti citato come *Muertos*).

¹³¹ Si veda Vicente Francisco Torres, "Prólogo", in Id. *El cuento*, cit., p. 6.

state proposte sino a oggi, quella operata da Francisca Noguero Jimémez¹³² è la più esaustiva. Essa, infatti, mette in evidenza le due anime del poliziesco: quella che tende al realismo critico direttamente influenzata dall'*hard boiled* nordamericano e quella metafisica, che deriva invece dalla tradizione impostata da Jorge Luís Borges. Il ciclo poliziesco di Cristina Rivera Garza rappresenta un punto di svolta fondamentale nella narrativa poliziesca del XXI secolo poiché, raccogliendo la tradizione di entrambe le tendenze, si posiziona esattamente a cavallo tra le due, inserendo nella narrazione tanti elementi atti a sovvertire ogni codice che è ormai diventato convenzione, come si mostra nei paragrafi seguenti.

3.2.2.1 I precursori del genere e la svolta *negra*

Una delle opere maestre del genere poliziesco in Messico è senza dubbio *Ensayo de un crimen* di Rodolfo Usigli, uno tra i più importanti drammaturghi del XX secolo¹³³. Il romanzo si pubblica nel 1944, proprio mentre in Argentina Jorge Luis Borges pubblica *Ficciones*, opera che definisce uno dei filoni attraverso cui il genere poliziesco viene interpretato in America Latina. Si tratta di un romanzo certamente *sui generis*, la cui definizione genera svariate polemiche all'interno delle varie teorie classificatorie del genere. María Elvira Bermúdez, per esempio, considera *Ensayo de un crimen* un romanzo criminologico e non prettamente poliziesco, dal momento che è narrato dal punto di vista del criminale¹³⁴. Torres lo considera pure un romanzo criminologico, ma all'interno comunque del genere poliziesco¹³⁵. D'accordo con la definizione di Torres, l'opera di Usigli appartiene alla variante criminologica, poiché analizza, appunto, la psiche di un aspirante omicida, Roberto de la Cruz. La caratteristica interessante del romanzo, rimasto dimenticato per molto tempo, consiste nel carattere parodico con cui viene sviluppata la trama poliziesca e nel fatto che esso descriva uno spaccato della vita sociale messicana tra

¹³² Francisca Noguero Jimémez, "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana", in José Carlos González Boixo [ed.], *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp.169-200.

¹³³ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, México, Debolsillo, 2014 [1944].

¹³⁴ Si veda María Elvira Bermúdez, "Prólogo", in Id., *Cuento policiaco mexicano*, México, Premia, 1987, pp. 7-22.

¹³⁵ Si veda Vicente Francisco Torres, *Muertos*, cit.

gli anni '30 e '40. Una sferzante visione critica della classe borghese nata dalla Rivoluzione, che amministra in modo pressoché dubbio un periodo storico complicato, in cui il Messico ha a che fare con la crisi petrolifera e gli effetti della Seconda Guerra Mondiale. Si tratta di un'opera che, pionieristicamente, legge in modo sottilmente critico il periodo postrivoluzionario. Lo stile impeccabile di Usigli gli permette di costruire allusioni sottili, ma forti allo stesso tempo. Roberto de la Cruz, un borghese con una situazione economica distinta (i suoi nonni hanno ospitato gli imperatori Carlotta e Massimiliano) e dipendente dal gioco d'azzardo, è ossessionato da riflessioni di carattere estetico, che si tramutano nel desiderio di organizzare l'omicidio perfetto. Curiosamente, la sua furia omicida si risveglia sempre quando ascolta le note del walzer *El príncipe rojo* del compositore francese Émile Waldteufel, che risuonano da un carillon regalatogli da bambino. Roberto de la Cruz si muove tra gli spazi aristocratico-borghesi di Città del Messico, come l'Hotel Reforma, il Lady Baltimore o il Café París (il luogo di ritrovo dei *Contemporáneos*), ma anche nei luoghi meno ricchi e più pittoreschi, come il Club de Los Locos, il bar *gay* di Plaza Garibaldi. La Rivoluzione viene menzionata direttamente solo una volta nel romanzo, ma il periodo di violenza che essa ha significato è il motivo del disturbo mentale di Roberto de la Cruz. Un disturbo mentale maestralmente descritto come se fosse una pura aspirazione estetica:

Apretaba suavemente entre sus dos manos el paquete que contenía la caja de música, y *El príncipe rojo* resonaba en sordina en su cabeza, con una distancia de años y años y años [...] Recordó una calle de su provincia [...] y recordó que tenía ocho o nueve años solamente, y recordó que lo llevaba de la mano hacia el parque un militar [...] No sabía bien por qué iba con aquel hombre; pero recordó que su padre era amigo de ellos, y pensó que quizás su padre había pedido a aquel militar que cuidara de su hijo [...] – Mira, muchacho, para que te diviertas un poco. Oyó la detonación de nuevo – nuevamente vio caer la figura negra de un viejo en la otra acera [...] En la esquina un cilindro callejero empezó a tocar, discordantemente, con un ritmo angustioso por lento, y cambiada, la música de un vals. Sí. Precisamente la música de *El príncipe rojo*¹³⁶.

Roberto de la Cruz, come tutta la società borghese perversa e futile che egli rappresenta, non è che il frutto della Rivoluzione. Dal punto di vista testuale, il romanzo si divide in tre parti, tre saggi per commettere un crimine perfetto. In essi, un narratore onnisciente in terza persona che corrisponde al protagonista, tenta di organizzare nel dettaglio tre omicidi ai danni dei malcapitati: Patricia Terrazas, una borghese bisessuale in avanti con gli anni

¹³⁶ Ibid., p. 19

che prova un'attrazione sessuale anche per il protagonista; il conte Swatzemberg, un vecchio omosessuale, ricco ereditiere, crudele e avaro; Carlota de Cervantes, la ragazza che il De la Cruz sceglie di sposare, nonostante sia in realtà innamorato della madre. Nel frattempo, l'ex ispettore di polizia Herrera, che fa parte emblematicamente dello stesso giro del gioco d'azzardo di Roberto de la Cruz, indaga sugli accaduti e scopre, di volta in volta, il vero colpevole dei misfatti. Anche Herrera è un personaggio abbastanza ambiguo. È uscito dal corpo di polizia per diventare un grande detective, ma nello stesso tempo dichiara di comprendere le motivazioni di De la Cruz. Tutti gli sforzi del protagonista per organizzare il crimine perfetto vengono costantemente frustrati dalla mala sorte. Nei primi due casi, infatti, c'è sempre qualcuno che arriva prima di lui e che uccide le sue vittime. Solo nell'ultimo caso, Roberto de la Cruz riesce effettivamente a uccidere la vittima designata, con una lametta da rasoio. Tuttavia, anche in questo caso la sorte gli è avversa, poiché pensando di avventarsi su un'altra donna (Lavinia, una ragazza di cui ha deciso di diventare il protettore), uccide la propria moglie. Dopo l'omicidio, Roberto de la Cruz scopre che Carlota de Cervantes lo tradiva da sempre e il suo omicidio passa alla storia come il più insulso e banale degli omicidi commessi in Messico, quello a sfondo passionale. Il vero colpevole degli omicidi di Patricia Terrazas e del conte è invece Luisito, un giovane arrivista, bisessuale e amante di entrambi che uccide i due malcapitati allo scopo di derubarli. Entrambi i colpevoli finiscono nel Manicomio Generale La Castañeda, rappresentando uno lo specchio dell'atro: Luisito si finge pazzo per non finire in prigione e Roberto de la Cruz viene dichiarato infermo di mente per aver avuto un *raptus* di gelosia, nonostante gli sforzi per spiegare agli organi di polizia la premeditazione minuziosa di tutte le sue azioni. L'ultimo capitolo si chiude con un dialogo magistralmente costruito tra Roberto de la Cruz e l'ex ispettore Herrera. I due personaggi sono paradossalmente legati dallo stesso destino: il fallimento personale, che si ripercuote però su tutta la società. Roberto de la Cruz non viene punito secondo la legge e fallisce nel suo disegno di diventare il criminale perfetto. L'ex ispettore Herrera, nonostante abbia compreso le macchinazioni terribili di De la Cruz e i moventi di Luisito, si rifiuta di applicare la legge, poiché rivede nel fallimento di De la Cruz il proprio fallimento. Il risultato è una serie di crimini che nonostante vengano chiariti, restano impuni. È la prima volta che appare questo tipo di finale, che in seguito diventa quasi il *leitmotiv* della letteratura *negra* messicana. Come indica la lucida analisi di Vicente Francisco Torres:

Gracias a la impecable prosa de Usigli, a lo insólito de sus planteamientos y al inteligentísimo diseño estructural, *Ensayo de un crimen* goza de gran prestigio. Su lectura produce un extraño efecto porque si bien los escenarios son las colonias Roma y Condesa, los hoteles Regis, Reforma y del Prado y la voz omnisciente del narrador cita a Paul Valéry, Chesterton y André Gide, los personajes y las acciones son verdaderamente sórdidos: unos son homosexuales chantajistas, otra es una lesbiana loca que se enorgullece de su trato con reyes y Roberto, el personaje principal, es un aspirante asesino. Si a esto agregamos las visitas del conde a tugurios de mala muerte y la permanencia de Roberto en la Penitenciaría, henchido de mentiras y sintiéndose un gran criminal, tendremos unas aristocráticas entrañas consumidas por las más innobles infecciones¹³⁷.

Oltre alla dimensione narrativa, la costruzione testuale di *Ensayo de un crimen* contiene anche una struttura squisitamente metanarrativa. Come ha ben evidenziato Laura Navarrete Maya¹³⁸, il romanzo si costruisce anche attraverso un principio ludico, che si verbalizza nel motivo del gioco d'azzardo. Tutte le vicende, infatti, sono costruite attorno all'azione del caso, che rende Roberto de la Cruz tanto fortunato nel gioco d'azzardo, quanto sfortunato nella sua aspirazione di diventare un criminale perfetto. Proprio l'azzardo, il caso, che caratterizza il gioco del *poker* a cui si dedica Roberto, costituisce il filo conduttore del gioco tra lettore-autore-intrigo. Questa funzione ludica è sia il filo conduttore della trama, che la base della struttura narrativa¹³⁹.

Un altro degli autori fondamentali che operano negli anni '40 è Antonio Helú, generalmente riconosciuto come il vero iniziatore del genere poliziesco in Messico. L'autore comincia a dedicarsi al genere già negli anni '20, ma è nel '46 che fonda la prima rivista di racconti polizieschi del Paese, *Selecciones Policiacas y de Misterio*, nella quale collaborano autori di grande rilievo come Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez e Pepe Martínez. Sempre nel 1946, pubblica *La obligación de asesinar*, che contiene il prologo del poeta Xavier Villaurrutia¹⁴⁰. L'opera consiste in un romanzo breve e in una serie di racconti polizieschi. Tra tutti gli esponenti del genere, generalmente si considera che Helú sia stato lo scrittore che definisce le prime caratteristiche specifiche del genere messicano¹⁴¹: a) gli organi di polizia e la burocrazia che entrano a far parte della trama; b) trame che tendono all'assurdo; c) una ragione ormai insufficiente per risolvere gli enigmi;

¹³⁷ Vicente Francisco Torres, *Muertos*, cit., p. 33.

¹³⁸ Laura Navarrete Maya, "Ensayo de un crimen de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica", in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang!*, pp. 55-66.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁰ Antonio Helú, *La obligación de asesinar: novelas y cuentos policiacos*, México, Editorial Porrúa, 1998 [1946].

¹⁴¹ Vicente Francisco Torres ricorda che nonostante la sua opera di riferimento viene pubblicata nel 1946, Helú scrive racconti polizieschi a partire dal 1929 (si veda *Muertos*, cit., p. 44).

d) l'uso del linguaggio popolare; e) il contesto nazionale ben specificato con personaggi facilmente riconoscibili¹⁴². Il detective nato dalla sua penna è, infatti, l'ambiguo Máximo Roldán, che contiene già nel nome le caratteristiche della sua personalità. Il cognome è, infatti, l'acronimo di *ladrón* e il personaggio si caratterizza per essere una rivisitazione parodica dei detective europei e nordamericani, come Arsenio Lupin. Fin dalle sue prime espressioni letterarie, dunque, il genere del poliziesco in Messico viene reinterpretato e connotato perché possa descrivere il contesto sociale attuale e denunciarlo. Ilán Stavans, uno dei maggiori teorici del genere poliziesco in Messico, nel suo studio emblematicamente intitolato *Antihéroes*, sostiene che questo tipo di narrativa si caratterizza fin dal principio come parodia del genere classico¹⁴³. Basandosi sulla lettura di Emir Rodríguez Monegal¹⁴⁴, di cui si è discusso nel primo capitolo, Stavans sostiene che la letteratura poliziesca messicana risponde a quella che è la struttura portante di tutta la letteratura latinoamericana, la parodia appunto. Tra le altre opere più influenti della prima metà del XX secolo, va sicuramente menzionato il romanzo di María Elvira Bermúdez, *Diferente razones tiene la muerte* (1953)¹⁴⁵. Esso cerca di rimanere fedele allo schema classico, rispettando le rigide convinzioni generiche dell'autrice. Si svolge in una proprietà nel quartiere di Coyoacán, dove si riuniscono varie coppie per passare un fine settimana. Tuttavia, durante la piccola vacanza, hanno luogo diversi omicidi che involucrano vari sospettati. Si caratterizza per essere il classico romanzo "de cuarto cerrado" alla Sherlock Holmes, in cui il detective Armando H. Zozaya riesce a svelare l'arcano¹⁴⁶.

In ogni caso, come per gli altri generi descritti, anche per il genere poliziesco lo spartiacque determinante per lo sviluppo contemporaneo è rappresentato dalle drammatiche vicende del 1968 e dai suoi effetti sulla società civile. Come sostiene Ilán Stavans, il 1968 mette in evidenza la falla creata dal dittatoriale governo del PRI, al potere dal 1929. Proprio dall'evento drammatico della strage di Tlatelolco, sorgono nuovi generi come la nuova cronaca o un rivisitato romanzo testimoniale. Essi nascono e partono dalla problematizzazione della strage di Tlatelolco¹⁴⁷. Per ciò che riguarda il genere poliziesco,

¹⁴² Si veda Francisca Noguerol Jiménez, "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana", in José Carlos González Boixo [ed.], *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp.169-200.

¹⁴³ Ilán Stavans, *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993 (Da ora in avanti citato come *Antihéroes*).

¹⁴⁴ Emir Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", cit.

¹⁴⁵ María Elvira Bermúdez, *Detente sombra*, México, UAM, 1984 [1953]

¹⁴⁶ Si veda Vicente Francisco Torres, *Muertos*, cit., p. 50.

¹⁴⁷ Si veda Ilán Stavans, *Antihéroes*, p. 19.

nel 1969 Rafael Bernal pubblica il romanzo generalmente considerato come la gioia della letteratura *noir* messicana: *El complot mongol*¹⁴⁸. Esso canonizza in Messico la tradizione dell'*hard boiled* nordamericano. Lo pseudo-detective Filiberto García, nato dalla penna di Bernal, incarna tutte le caratteristiche demistificatorie dell'antieroe teorizzato da Stavans: un sicario veterano della Rivoluzione, che si rivende ora come sicario al soldo dei Servizi e della politica messicana. Uomo dalla moralità dubbia, mercenario venduto al miglior offerente, Filiberto García è un “fabricante en serie de pinche muertos”¹⁴⁹. È bene notare come Bernal riconosca l'eredità del genere lasciata da Usigli, aprendo il romanzo con la scena di Filiberto che si rade davanti allo specchio, esattamente come Roberto de la Cruz in *Ensayo de un crimen*. In più, Filiberto fuma Lucky Strike, come Roberto de la Cruz. Secondo l'analisi di Vicente Francisco Torres, *El complot mongol* è certamente un romanzo poliziesco, ma è anche molte altre cose. In primo luogo, è un romanzo di spionaggio, poiché la trama porta Filiberto sulle tracce di un presunto complotto ordito dai cinesi del *barrio chino* della Colonia Guerrero, per uccidere il presidente degli Stati Uniti Kennedy in visita a Città del Messico; in secondo luogo, si configura anche come un romanzo politico, perché denuncia la deriva grottesca della politica postrivoluzionaria, dal momento che Filiberto scopre che i rumori attorno al complotto cinese sono stati creati *ad hoc* dal Licenciado Del Valle per poter diventare Presidente del Messico (un chiaro riferimento alle vicende della strage di Tlatelolco). A questo riguarda, in un interessante studio sulla rappresentazione dell'assassinio nel racconto messicano, Fernando Fabio Sánchez sostiene che esso delinea e distrugge, allo stesso tempo, i margini dell'identità nazionale. L'assassinio è un'arte post-nazionale nel Messico postrivoluzionario¹⁵⁰; in terzo luogo, *El complot mongol* finisce per essere anche un romanzo romantico, poiché alla fine Filiberto è l'unico che veglia sul cadavere di Martita, la ragazza cinese di cui è innamorato e alla quale non può nemmeno offrire una bara. Dal punto di vista della costruzione narrativa, il romanzo è pieno di dialoghi molto concitati e presenta un uso maestrale della *suspense*. Le poche parti diegetiche si costruiscono attraverso bruschi passaggi tra il punto di vista del narratore extradiegetico in terza persona e quello del narratore omodiegetico (Filiberto) in prima persona, in uno spazio temporale che passa sempre repentinamente dal presente alla vita passata di Filiberto. Ancora una volta, ci ritroviamo di fronte alla

¹⁴⁸ Rafael Bernal, *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 2011 [1969].

¹⁴⁹ Ibid., p. 55

¹⁵⁰ Fernando Fabio Sánchez, *Artful Assassins: Murder as Art in Modern Mexico*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2010 .

solitudine di un uomo reduce della violenza della Rivoluzione, cinicamente disadattato nel nuovo mondo che essa ha prodotto. Si protegge dalla sua stessa frustrazione ricorrendo a un continuo *humour negro*:

¡Y el pinche Del Valle! Cuando ya se me estaba haciendo. ¡Y luego nunca se me ha hecho con una china! Y luego que me trae medio jodido, no como las otras. Capaz y todas las chinas son así. O capaz que ando fuera de mi manada. ¡El gringo, el ruso, y Martita! Todos de otra manada. Muy profesionales, de mucha Mongolia Exterior y de a mucha intriga internacional. Y yo que no soy más que industrial, fabricante de muertos piches¹⁵¹.

Il romanzo di Bernal è la prima opera messicana ad allontanarsi completamente dalla tradizione del romanzo d'enigma. Esso entra nella dimensione violenta dell'*hard boiled*, utilizzando un linguaggio scurrile e scene di violenza sanguinaria. Esso definisce le caratteristiche proprie della *novela negra* messicana, che deve necessariamente violentare le regole del genere, esattamente come le istituzioni violentano i diritti dei cittadini¹⁵².

Secondo quanto sostiene Vicente Francisco Torres:

La novela negra ha sido una ficción en torno al crimen y no siempre sobre un crimen, porque en múltiples ocasiones esta narrativa atiende al acto delictivo más como una posibilidad o como una atmósfera que como un hecho consumado¹⁵³.

La dimensione parodica e a tratti burlesca dei detective del decennio precedente ha lasciato il posto all'amarezza e alla rabbia, scaturita dagli eventi del 1968. Nel caso di Bernal, nonostante la durezza e la pionieristica *suciedad* dei temi trattati, il romanzo è anche una lezione di stile in cui il realismo esacerbato è ben bilanciato dall'uso magistrale del punto di vista e della voce narrante, insieme alla critica sociale e politica che risalta dalla costruzione psicologica dei personaggi.

Lo stretto intreccio che Bernal crea tra il genere poliziesco e la critica sociale e politica viene ulteriormente sviluppato nell'opera di Paco Ignacio Taibo II e nel suo famoso detective capitolino Héctor Belascoarán Shayne. Nel 1976 Taibo II pubblica *Días de combate*¹⁵⁴, il primo della serie di undici romanzi che compongono la saga *Belascoarán Shayne*. Secondo quanto si legge in *Días de combate*, Héctor è un ingegnere elettronico, dipendente della General Electric, che improvvisamente molla tutto e cambia vita. Decide

¹⁵¹ Rafael Bernal, *Op. cit.*, p. 111.

¹⁵² Si veda Ilán Stavans, *Antihéroes*, cit., p. 63.

¹⁵³ Vicente Francisco Torres, *Muertos*, cit., p. 20.

¹⁵⁴ Paco Ignacio Taibo II, *Días de combate*, México, Grijalbo, 1976.

di diventare un detective privato leggendo sui quotidiani la vicenda di un sedicente *killer* che strangola a sangue freddo le proprie vittime e che si firma “cervro”, con un errore di ortografia. In realtà, la vicenda dello strangolatore è solo il pretesto che porta Héctor a fare ciò che avrebbe voluto fare da molto tempo, ossia cambiare vita e dare un taglio alla noia che attanaglia i suoi giorni. L’aspirazione di Shayne, dunque, si costituisce più come una sfida personale che come una reale necessità di giustizia. Il suo gesto è frutto di una necessaria fuoriuscita dal sistema borghese capitolino in cui è stato inserito in qualità di ingegnere. In ogni caso, Shayne fa bene il suo lavoro. In un primo momento, la sua azione culmina con il terzo romanzo della saga, *No habrá final feliz* (1981)¹⁵⁵, preceduto da *Cosa fácil* (1977)¹⁵⁶. L’ultimo romanzo di Taibo II è ampiamente riconosciuto come uno dei migliori romanzi polizieschi messicani. Esso si costruisce attorno a una vicenda di cronaca accaduta dieci anni prima la pubblicazione del romanzo: la famosa vicenda dell’*Halconazo*. Come menziona la cronaca, il 10 giugno 1971, giorno della festività del Corpus Christi, gli studenti della Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) stanno manifestando pacificamente in solidarietà con gli studenti di Nuevo León. Un gruppo paramilitare, gli *Halcones* per l’appunto, s’infiltra tra i manifestanti e, senza che la polizia fosse al corrente dell’operazione, compie l’ennesima mattanza lasciando sulla strada almeno 30 morti. Una vicenda estremamente tragica per la memoria messicana che qualche anno prima ha vissuto la brutalità della repressione nella strage di Tlatelolco. Il romanzo comincia con il ritrovamento di un cadavere vestito da centurione romano nel bagno dell’ufficio di Belascoarán Shayne. A questa vicenda si susseguono una serie di eventi vertiginosi che portano il detective nel mirino degli *Halcones*. Essi credono a un certo punto che Shayne sia stato assoldato per indagare nella vicenda. Il detective purtroppo si rende conto che, nonostante gli sforzi per fare giustizia, non può uscire vivo dalla successione di eventi nel quale si è imbattuto. Nonostante riesca a uccidere un *Halcón* e a ferirne un altro nel conflitto a fuoco che chiude il romanzo, il suo cadavere bagnato dalla pioggia chiude uno dei romanzi polizieschi messicani più esaltanti. Il finale esilarante e profondamente drammatico è l’emblema del Messico contemporaneo, nel quale l’eroe muore dopo un’estenuante lotta contro il sistema marcio e corrotto e, nonostante tutto, per quelli che restano nulla è cambiato. Questo romanzo chiude in modo felice la saga, anche se qualche anno dopo Taibo II resuscita il suo detective e scrive altri

¹⁵⁵ Paco Ignacio Taibo II, *No habrá final feliz*, México, Lásser Press Mexicana, 1981.

¹⁵⁶ Paco Ignacio Taibo II, *Cosa fácil*, México, Grijalbo, 1977.

sette romanzi, insieme a quello scritto a quattro mani con il subcomandante Marcos, *Muertos incómodos* (2005). Secondo l'analisi di Vicente Francisco Torres, già nel primo romanzo di Taibo II appaiono le quattro caratteristiche del suo nuovo modo di affrontare il genere: a) la capitale disegnata come un labirinto di asfalto e polvere nella quale imperversano il senso di insicurezza e la violenza estrema; b) la preoccupazione per i problemi sociali che attanagliano il paese (la corruzione, gli scioperi degli operai, la repressione); c) il linguaggio osceno e popolare; d) la volontà di incorporare nel romanzo poliziesco gli spazi più sordidi della città¹⁵⁷. È chiaro che Taibo II raccoglie l'eredità lasciata da Rafael Bernal e la rende sistematica caratteristica di un poliziesco tipicamente latinoamericano. L'autore teorizza, infatti, le particolarità del nuovo genere in "La «otra» novela policiaca", un articolo pubblicato nel 1987. In esso, Taibo II sottolinea l'importanza dello *shift* della produzione poliziesca successiva al '68 e stabilisce la caratteristica emergente del poliziesco che, attraverso il ricorso al realismo critico¹⁵⁸ e alla denuncia politica e sociale, si lega direttamente al filone dell'*hard boiled* nordamericano¹⁵⁹. L'innovazione di questa descrizione risiede nel tentativo di far rientrare in essa anche la produzione poliziesca peninsulare, come quella di Manuel Vázquez Montalbán. L'autore teorizza una nuova tendenza della letteratura poliziesca di *habla hispana*, che una decina di anni più tardi Leonardo Padura Fuentes denomina *neopolicial iberoamericano*¹⁶⁰. Secondo l'analisi di Francisca Noguero Jimémez, il *neopolicial* impostato da Ignacio Paco Taibo II risponde alle seguenti caratteristiche: a) l'enigma viene sempre più relegato a una posizione secondaria, rispetto alla descrizione delle dinamiche sociali in una società insicura e violenta; b) l'estrema sfiducia nel sistema della legge e i conflitti sociali come moventi dei crimini più efferati¹⁶¹; c) il punto di vista privilegiato

¹⁵⁷ Si veda Vicente Francisco Torres, *Muertos*, cit., p. 80.

¹⁵⁸ Alberto Vital, nel saggio "Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno" (in *Bang! Bang!*, cit., pp. 133-152), considera che il realismo di Paco Ignacio Taibo II si possa definire piuttosto un realismo anarchista. Esso tenta di mettere in discussione tanto il realismo socialista, che vede la letteratura assoggettata all'esaltazione del socialismo (tendenza già revisionata da José Revueltas, che formula invece il concetto di realismo tragico), quanto il realismo magico, pur mantenendo intatta una certa dimensione autoreferenziale. Vital sostiene che "nuestro autor intenta una síntesis entre, por una parte, el efecto de lo real y la conservación de la fe en un vínculo más o menos inmediato entre el lenguaje y el mundo, y, por otra, la presencia de recursos que, provenientes de innovaciones literarias, así como del cine, la televisión y la "subliteratura", relativizan y mediatizan ese efecto y esa fe y de ese modo, puesto que vivimos en una época escéptica y mediática, les permiten subsistir" (p. 146).

¹⁵⁹ Paco Ignacio Taibo II, "La «otra» novela policiaca", *Los Cuadernos del Norte*, n° 8.41, 1987, pp. 36-41.

¹⁶⁰ Leonardo Padura Fuentes, *Modernidad, Postmodernidad y novela policial*, La Habana, Editorial Unión, 2000.

¹⁶¹ Si pensi al romanzo di Fernando Del Paso, *Linda 67. Historia de un crimen*, México, Plaza & Janés, 1995. Il protagonista del romanzo è un ragazzo della classe medio-alta, colto e cosmopolita, che assassina la ricca moglie per mantenere la sua posizione privilegiata nella società statunitense (per uno studio approfondito del

degli altri protagonisti della trama poliziesca, come la vittima o il criminale; d) l'impronta del giornalismo nella rappresentazione della realtà, di cui si occupano nello specifico i paragrafi seguenti¹⁶². In più, vanno menzionate le nuove caratteristiche del genere neopoliziesco che si sono prodotte durante il *cambio de siglo*, come lo spostamento degli scenari dal centro alla periferia nord, con romanzi che tentano di denunciare e comprendere la violenza generata dalla cosiddetta *narcocultura*¹⁶³; l'influenza degli altri mezzi di comunicazione come il cinema o la televisione e il comic; così come le forme di ibridazione con altri generi come il gotico, la fantascienza e il *cyberpunk*. Tra le diverse correnti che hanno preso forma dalla tradizione impostata da Taibo II vanno certamente menzionati gli autori *norteños*, che si sono andati moltiplicando sempre di più a partire dagli anni '90¹⁶⁴. Tra i più influenti, Miguel Rodríguez Lozano¹⁶⁵ ricorda Gabriel Trujillo (Baja California) con il suo detective Miguel Ángel Morgado¹⁶⁶; Eduardo Antonio Parra (Nuevo León) con il suo *Nostalgia de la sombra* (2002)¹⁶⁷, ambientato in una Monterrey in cui si muove Ramiro Mendoza Elizondo, un ex giornalista che, frustrato per il suo lavoro insoddisfacente un giorno, dopo aver compiuto un omicidio per caso, si trasforma in un sicario a pagamento senza alcuna apparente ragione; Francisco Amparán (Coahuila) con il suo Francisco Reyes Ibáñez¹⁶⁸. In definitiva, a partire dalla fine dagli anni '80, il genere del poliziesco non ha più smesso di essere praticato in tutto il Paese, caratterizzandosi sempre più come un genere estremamente eterogeneo, in grado di assorbire ed evolvere altri generi e altre tradizioni delle lettere messicane¹⁶⁹.

romanzo di Fernando del Paso si rimanda al saggio di Elizabeth Corral Peña, "Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso", in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang!*, cit., pp. 115-131).

¹⁶² Si veda Francisca Noguero Jiméñez, *Op. cit.*, pp. 179-183.

¹⁶³ Si pensi ai romanzi di Élmer Mendoza, *Un asesino solitario*, México, Tusquets, 1999; e Guillermo Munro, *No me da miedo morir*, Hermosillo, edición del autor, 2003.

¹⁶⁴ Per uno studio approfondito della letteratura poliziesca nel nord del Messico si rimanda al seguente studio: Juan Carlos Rámirez-Pimienta y Salvador C. Fernández [eds.], *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, Plaza y Valdés, México, 2007.

¹⁶⁵ Miguel Rodríguez Lozano, "La narrativa policiaca en el norte de México (Trujillo, Amparán, Parra)", in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang!*, cit., pp. 153-181.

¹⁶⁶ Nel 2002 Gabriel Trujillo riunisce tutte le opere in cui appare il detective Morgado in un unico volume: *El festín de los cuervos. La sagra fronteriza de Migue Ángel Morgado*, México, Norma Ediciones, 2002.

¹⁶⁷ Eduardo Antonio Parra, *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2002.

¹⁶⁸ Francisco José Amparán, *Algunos crímenes norteños*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1992.

¹⁶⁹ Si veda Migue G. Rodríguez Lozano, "Huellas del relato policial en México", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, 2007, pp. 59-77.

3.2.2.2 La variante metafisica

A menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe.

Ricardo Piglia

Oltre alla variante *negra* del romanzo poliziesco, un'altra anima comincia a radicarsi nella letteratura della seconda metà del XX secolo: quella metafisica, derivata dalla tradizione impostata da Jorge Luis Borges. Secondo quanto suggerisce lo studio di Francisca Noguero Jimémez, la categoria del poliziesco metafisico è una tendenza narrativa instaurata già da Edgar Allan Poe con il racconto *The Purloined Letter*. Nel mondo ispano-americano la tendenza è stata poi recuperata da Jorge Luis Borges, grazie al quale ha conosciuto una grande fortuna nel genere poliziesco dell'ultimo periodo. In Messico, la formula di Jorge Luis Borges è stata sicuramente ripresa e sviluppata da María Elvira Bermúdez, nella cui proposta sono sempre presenti tanto la dimensione intellettuale del poliziesco quanto le preoccupazioni per il contesto sociale nel quale opera. Nel prologo a *El cuento policial mexicano*, la scrittrice dichiara:

[...] escritores y críticos “revolucionarios” que pugnan por la “toma de la realidad cotidiana”, por la “abolición del enigma” y por la “demostración de que es imposible impartir justicia en México” [...] destruyen la esencia misma del género policiaco¹⁷⁰.

Durante gli anni '70, questa particolare variante del genere poliziesco è stata studiata soprattutto in relazione al Postmodernismo. Nel 1972, tanto Michael Holquist¹⁷¹, quanto William Spanos¹⁷², vincolano la nuova tendenza metafisica della letteratura poliziesca alle esigenze della condizione postmoderna. Se per Holquist la ricerca della verità nel poliziesco ha sostituito la dimensione mitica della narrativa modernista, per

¹⁷⁰ María Elvira Bermúdez, “Prólogo”, in *El cuento*, cit., p. 16.

¹⁷¹ Michael Holquist, “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction”, *New Literary History*, No. 3, 1972, pp. 135-156.

¹⁷² William Spanos, “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, *Boundary*, Vol 2, N 1, 1972, pp. 147-168.

Spanos essa è l'archetipo dell'immaginazione postmoderna. Spanos ritiene che questa tendenza sia il frutto di un dialogo ontologico che la letteratura intraprende con il mondo, producendo una "anti-literature of absurd"¹⁷³. Nel suo saggio egli vincola il poliziesco metafisico alla denominazione *antidetective fiction*, che nell'ambiente latinoamericano ha molto successo. Questo tipo di variante della letteratura poliziesca normalmente racchiude una serie di testi in cui l'indagine non arriva, o arriva in parte, alla risoluzione finale, frustrando la necessità di ristabilire l'ordine borghese, prerogativa invece del poliziesco classico¹⁷⁴. Successivamente, Amelia Simpson, in *Detective fiction from Latin America*¹⁷⁵, riprende le posizioni di Holquist e di Spanos, allontanandosi però dalla dimensione ontologica, prettamente postmoderna, e puntando sul valore parodico che questo tipo di interpretazione del poliziesco assume in America Latina. La lettura di Simpson viene poi ripresa e ulteriormente sviluppata da Ilán Stavans, il quale affronta la questione riferendosi prettamente al contesto messicano, nel già citato *Antihéroes. México y su novela policial*. A ragione, Stavans considera che in Messico le varianti generiche che si sviluppano di più sono quelle del romanzo di spionaggio e quelle del *realismo sucio*, come abbiamo ampiamente descritto nel paragrafo precedente. Nonostante tutto, anche in Messico vi sono state produzioni poliziesche che si sono più o meno allontanate dal realismo del *neopolicial* e della tendenza *noir*. Noguero Jiméñez, per riferirsi a queste forme del poliziesco utilizza la felice immagine del "simulacro"¹⁷⁶. In effetti, in tutti i casi in cui il poliziesco è usato in Messico come una variante metafisica, esso diventa un pretesto, un involucro che in realtà contiene sempre altra materia. Per definire questo genere di produzione letteraria, Noguero Jiméñez si serve della classificazione proposta da Stefano Tani nel saggio *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*¹⁷⁷. Sebbene anche Tani leghi la produzione poliziesca al Postmodernismo, in effetti, la classificazione proposta individua in modo esaustivo alcuni aspetti che hanno caratterizzato l'evoluzione della formula *detectivesca* in America Latina. Secondo lo studioso italiano, la produzione poliziesca successiva alla Seconda Guerra Mondiale in America si è definitivamente separata da quella britannica,

¹⁷³ Ibid., p. 156.

¹⁷⁴ A questo riguardo si veda anche Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney [eds.], *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

¹⁷⁵ Amelia Simpson, *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Dickinson University Press, 1990.

¹⁷⁶ Francisca Noguero Jiméñez, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷⁷ Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Southern Illinois University Press, 1984.

trasformandosi piuttosto in una *antidetektiv novel*, in cui “conventions are paradoxically functional in the disintegration of the genre”¹⁷⁸. Egli distingue tre varianti della *antidetektiv novel*: a) la variante innovativa, che si basa sulla risoluzione parziale della vicenda in cui le convenzioni del genere sono “twisted, but not subverted”¹⁷⁹; b) la variante decostruttiva, che legge il crimine come una dimensione oscura che tende a sovvertire la realtà. Di questa variante, Tani sottolinea la tendenza alla “nonsolution”¹⁸⁰ del caso e di rimando della rappresentazione della realtà; 3) la variante metanarrativa, in cui l’indagine poliziesca diventa una metafora della riflessione sul processo stesso di scrittura e di interpretazione del testo¹⁸¹. Per quanto riguarda la prima variante, Noguero Jiméñez sostiene, insieme a Simpson, che essa è avulsa da preoccupazioni di tipo metafisico¹⁸² e che si può ricondurre a un uso parodico del modello poliziesco classico. In questo gruppo la critica messicana fa rientrare alcuni testi che propongono indistintamente una lettura parodica di personaggi e stili tanto della formula poliziesca classica, quanto dell’*hard boiled* nordamericano. Nella seconda categoria, rientrano quei romanzi che indagano sul *caos* e sulla realtà ominosa che ci circonda. Opere in cui non si scopre mai la verità per il suo carattere inaccessibile. Tra le opere che appartengono a questa categoria, Noguero Jiméñez ricorda il romanzo *La milagrosa* di Carmen Boullosa¹⁸³, fortemente ambiguo in cui non solo non si scopre la verità, ma non si conosce mai davvero ciò che è successo. Insieme al romanzo di Boullosa va ricordato anche e soprattutto *En busca de Klingsor* di Jorge Volpi¹⁸⁴. L’autore del *crack* ha definito il suo romanzo come una forma di poliziesco analitico in cui la formula della *detection* è utilizzata come metafora della ricerca scientifica e di rimando della ricerca letteraria. Il romanzo, infatti, è ambientato in una Germania del secondo Dopoguerra in cui un fisico statunitense deve indagare sulle vicende che hanno portato alla catastrofe nucleare di Hiroshima e Nagasaki. Il fisico/spia/detective Francis Bacon deve scoprire l’identità di un certo *Klingsor*, figura oscura molto vicina al Führer che si incaricava di coordinare le operazioni più delicate e terribili. Si tratta di un

¹⁷⁸ Ibid., p. 43.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Stefano Tani, *Op. cit.*, p. 113.

¹⁸¹ Vogliamo precisare che la classificazione proposta da Stefano Tani non impedisce chiaramente che in un testo possano essere presenti più varianti allo stesso tempo.

¹⁸² Francisca Noguero Jiméñez, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸³ Carmen Boullosa, *La milagrosa*, México, Era, 1993.

¹⁸⁴ Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, México, Alfaguara, 2011 [1999].

personaggio di cui non si scopre mai né l'identità, né la verità delle sue azioni e di cui si mette costantemente in dubbio anche la sua effettiva esistenza¹⁸⁵.

D'accordo con Noguero Jiméñez, la variante che sembra essersi sviluppata di più in Messico e aver prodotto una serie di opere significative è la variante metanarrativa. Nella classificazione della critica messicana, a questa categoria corrispondono forme di poliziesco essenzialmente ludiche, come quella del racconto di José Emilio Pacheco "Tenga para que se entretenga", contenuto nella raccolta *El principio del placer*¹⁸⁶. In esso Pacheco fa convivere la formula poliziesca e la formula della letteratura fantastica. A questa classificazione, appartiene anche il romanzo *El miedo a los animales* di Enrique Serna¹⁸⁷. Si è già conosciuto questo autore nel suo importante lavoro sul romanzo storico. Tuttavia, Serna pubblica il romanzo poliziesco qualche anno prima di dedicarsi al romanzo storico, dimostrandosi un autore fondamentale anche nell'uso di questa formula letteraria. Di fatti, *El miedo a los animales* si presenta come una *novela negra*, in cui il realismo e la violenza si mescolano con diverse sfumature satiriche e a tratti sarcastiche. La struttura del romanzo non si allontana dalla formula poliziesca classica del *noir*. Il romanzo narra delle vicissitudini di un ex giornalista di cronaca nera, Evaristo Reyes, con ambizioni letterarie sistematicamente frustrate (una costante nei personaggi di Serna), che lavora al soldo di Jesús Maytorena, uno degli ufficiali della polizia giudiziaria più corrotti e violenti del Paese, dipendente dalla cocaina e omosessuale solo quando nessuno lo vede. In costante crisi esistenziale per aver venduto la sua anima al diavolo, Evaristo decide di ribellarsi al sistema, nel quale peraltro ha scelto di entrare, quando Maytorena gli ordina di indagare su Roberto Lima, giornalista della sezione culturale del periodico *El Matutino*. Sulle pagine del periodico pare che Lima abbia insultato pesantemente il Presidente della Repubblica. *El Matutino* è un giornale abbastanza secondario di cui quasi nessuno si cura, per cui Roberto Lima si serve della clandestinità nella quale versa la sezione culturale del

¹⁸⁵ Nina Pluta fa rientrare il romanzo di Volpi nella categoria del genere pseudocriminale, in cui inserisce altri romanzi del *cambio de siglo* come *La otra cara de Rock Hudson* (1997) di Guillermo Fadanelli o *Anphitryon* (2000) di Ignacio Padilla. Si tratta di romanzi che, sebbene seguano lo schema poliziesco e l'investigazione, finiscono per violentarne sistematicamente gli scopi e le regole. (Nina Pluta, "El género pseudocriminal. Inspiraciones policíacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo", in José Carlos González Boixo, *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 201-228).

¹⁸⁶ José Emilio Pacheco, "Tenga para que se entretenga", in Id., *El principio del placer*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

¹⁸⁷ Enrique Serna, *El miedo a los animales*, México, Punto de Lectura, 2012 [1995] (da ora in avanti citato come *El miedo*).

periodico per scagliare critiche e insulti alle cariche dello Stato, nascondendole all'interno dei propri articoli. Il tono sarcastico, si impone dunque già dall'inizio del romanzo:

A primera vista se trataba de algo inofensivo: una crítica de artes plásticas publicada en la sección cultural del periódico *El Matutino*. El redactor elogiaba con mesura el trabajo de un joven pintor oaxaqueño que había expuesto su obra en una galería de la Zona Rosa [...] La nota seguía en el mismo tono hasta el cuarto párrafo, donde un exabrupto insólito cortaba la secuencia natural de las frases...y aunque la serena limpidez de la serie "Blanco sobre azul" constituye un acierto, preferimos las pinturas de corte expresionista como Chingue a su madre Jiménez del Solar, donde se advierte un mayor dominio de las texturas cromáticas, Muera Jiménez, Traidor a México, y una influencia bien asimilada de la escuela flamenca...¹⁸⁸.

Roberto Lima finisce tuttavia per guadagnarsi la stima e l'invidia di Evaristo Reyes, che invece non ha saputo dare una svolta alla sua vita e si è venduto al miglior offerente. Così, invece di denunciare Lima, lo avvisa del pericolo che corre. Nonostante tutto, Lima viene assassinato ed Evaristo Reyes, per una serie di coincidenze sfortunate, finisce in carcere con l'accusa di aver caricato la mano, al contrario degli ordini di Maytorena, e di averlo ucciso. Proprio dalla prigione, Evaristo riesce a coronare il suo sogno di scrittore con un romanzo che narra delle vicende da lui vissute. Il colpevole è svelato soltanto nelle ultime pagine del romanzo, quando egli si reca direttamente a trovare Reyes in carcere. Il colpevole altri non è se non Rubén, un collega di Roberto Lima frustrato e invidioso del suo successo letterario, buggerato doppiamente dal fatto che il romanzo di Evaristo ha vinto l'ennesimo premio che doveva spettare invece a lui. Dal punto di vista formale, il romanzo è narrato da un narratore extradiegetico in terza persona e da un narratore omodiegetico sempre in terza persona, che corrisponde alla voce di Evaristo Reyes. L'ambientazione è quella di Città del Messico, facilmente riconoscibile dai luoghi descritti e dai nomi dei personaggi reali appartenenti al mondo della letteratura come Octavio Paz, Carlos Monsiváis e via dicendo. Oltre al primo livello di lettura, che corrisponde alla trama poliziesca, vi è un secondo livello di lettura, nella quale l'autore gioca con tutta una serie di riferimenti e di vicende che fungono da critica e da autocritica del ruolo degli intellettuali all'interno della società. Benché qui la trama metanarrativa sia presente, essa funziona soltanto a livello tematico e non intacca la struttura formale del romanzo. Diversamente, avviene per altre opere che invece fanno della trama metanarrativa la struttura stessa del romanzo, aprendo la strada per un nuovo modo di intendere non solo la formula del

¹⁸⁸ Enrique Serna, *El miedo*, cit., p. 12.

poliziesco metafisico, ma anche la tradizione realista del romanzo *noir*. Tra di essi rientrano certamente 2666 di Roberto Bolaño¹⁸⁹, *La muerte me da* e *La frontera más distante* di Cristina Rivera Garza, di cui si parlerà in modo approfondito nei paragrafi seguenti. L'opera di Rivera Garza, così come quella di Bolaño, apre la strada per un approccio innovativo alla letteratura poliziesca. Essi non rinunciano a entrambi i suoi postulati: il vincolo con la realtà di cronaca da un lato e il vincolo con l'enigma, ma anche con la dimensione metafisica del testo dall'altro. Un vincolo che viene sempre problematizzato, mai risolto e in cui il lettore cerca di districarsi fungendo talvolta da vittima, talvolta da carnefice, talvolta anche da colpevole.

3.2.3 La cronaca nel genere poliziesco

Lo stretto vincolo tra cronaca e romanzo poliziesco è presente in Messico fin dalle prime manifestazioni del genere. Tuttavia, è grazie allo sviluppo del *neopolicial* che esso diventa strutturale. In una intervista rilasciata a Vicente Francisco Torres, Paco Ignacio Taibo II dichiara:

La novela policiaca que estamos haciendo, junto con los cronistas y la novela política, son las puntas de una nueva relación masiva entre lectores y público. Es el renacer de una relación masiva que en los últimos años había estado perdida porque se dio una novela minoritaria, muy experimental¹⁹⁰.

Nella loro funzione sociale, Paco Ignacio Taibo II lega indissolubilmente i generi della cronaca, del poliziesco e del romanzo politico. Come sostenuto da Mempo Giardinelli, anche in Messico la vertente *negra* della letteratura poliziesca sembra l'unica possibile. Nel momento in cui si fa riferimento all'interazione tra cronaca e narrazione nel romanzo poliziesco, si pensa subito all'influenza delle notizie di cronaca nera nello sviluppo di alcune trame. Poco si è studiata, invece, l'influenza che ha esercitato la cronaca in quanto genere. Questa parte del capitolo, si dedica proprio a definire alcuni dei tratti fondamentali

¹⁸⁹ Si fa rientrare l'opera del cileno Roberto Bolaño all'interno del discorso sulla narrativa messicana, per il suo stretto vincolo con il Messico. Bolaño, infatti, si trasferisce in Messico con la famiglia nel '68 all'età di quindici anni e qui comincia la sua attività letteraria. Del suo *Los detectives salvajes* si dice che sia uno dei migliori romanzi polizieschi messicani di tutti i tempi.

¹⁹⁰ Si veda Vicente Francisco Torres, *Muertos*, cit., p. 111.

di questa interazione dal punto di vista non solo tematico, ma anche formale. Quando si parla di interazione tra i due generi in oggetto, dunque, si legge la cronaca sia come un insieme di eventi che caratterizzano l'attualità del contesto messicano, sia come un genere *tout court*. Se è vero che la cronaca contemporanea attinge alla letteratura per adornare la narrazione e per attirare il lettore, è vero anche il contrario, ossia che la letteratura talvolta attinge alla cronaca come insieme di notizie e come genere codificato, appropriandosi delle sue leggi di scrittura e mescolandole con le proprie. In Messico, il genere poliziesco ha spesso attinto ai fatti di cronaca in generale e alla cronaca come genere: pensiamo al romanzo *Charras* di Hernán Lara Zavala¹⁹¹, che attraverso l'uso della trama poliziesca narra l'assassinio di uno dei leader del Movimento studentesco dello Yucatan, Efraín Calderón Lara *alias* Charras, avvenuto nel 1974. Lara Zavala inserisce nella trama criminologica articoli di giornali, note del tempo e interviste, appropriandosi dunque dei codici propri del giornalismo e della cronaca. Costruisce un testo di difficile definizione, che si muove tra il vero e proprio *romanzo-reportage* e il genere *noir*, attraverso il quale l'autore esplora le motivazioni occulte del crimine. Un altro esempio di questo modo di narrare, che va dalla trama poliziesca alla cronaca passando per il *testimonio*, è il romanzo *Morena en rojo* di Myriam Laurini¹⁹² che denuncia il traffico di bambini impiegati per la prostituzione.

A questi esempi degli anni '90, va sicuramente aggiunto e discusso il pionieristico e quasi isolato caso del romanzo *Las muertas* di Jorge Ibarguengoitia¹⁹³. Nella stesura di questo romanzo, l'autore messicano si ispira a una vicenda di cronaca nera degli anni '60, che a suo tempo desta grande scalpore nell'opinione pubblica. Essa vede implicate le sorelle María de Jesús e Delfina González Valenzuela, denominate "las Poquianchis" (le prostitute). Le due donne si dedicano a gestire diversi bordelli nei quali costringono a lavorare numerose donne, che vengono sottratte con l'inganno alle proprie famiglie con la promessa di un lavoro come ragazze alla pari e poi avviate alla prostituzione. Il caso può essere scoperto grazie alla denuncia di una delle ragazze che riesce a fuggire. In seguito alle indagini, gli organi di polizia scoprono dettagli agghiaccianti. Nel bordello principale, La Barca de Oro (Guanajuato), viene rinvenuta una fossa clandestina contenente ottanta cadaveri di donne, undici cadaveri di clienti facoltosi e diversi feti. Si potrebbe, forse,

¹⁹¹ Hernán Lara Zavala, *Charras*, México, Alfaguara, 1990.

¹⁹² Myriam Laurini, *Morena en rojo*, México, Joaquín Mortiz, 1994. L'autrice è nata in Argentina. Tuttavia, dopo l'esilio del 1977 a causa della dittatura militare, vive in Messico dal 1980.

¹⁹³ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, México, Gandhi, 2005 [1977] (da ora in avanti citato come *Las muertas*).

considerarla una prima versione “amatoriale” delle innumerevoli fosse comuni che oggi giorno trasformano il territorio del Messico in un cimitero a cielo aperto. Ibargiuengoitia, con l’umorismo che gli è proprio, rielabora il terribile caso in un testo estremamente intelligente, nel quale è in grado di mescolare la trama poliziesca alla forma della cronaca e, nello specifico, dell’inchiesta giornalistica. Il romanzo si apre con una nota dell’autore in posizione di epigrafe nella quale avverte che alcuni degli avvenimenti narrati corrispondono a fatti realmente accaduti, mentre i personaggi sono tutti immaginari. Si stabilisce così, fin dall’inizio, il contratto di lettura tra l’autore e il lettore che si basa sulla verosimiglianza. Tuttavia, si vedrà attraverso quali espedienti l’autore messicano rende alcuni dei personaggi facilmente assimilabili a quelli reali.

Nel romanzo, Arcángela e Serafina Baladro (che nella vita reale corrispondono alle “Poquianchis”) gestiscono tre bordelli, grazie all’aiuto del Capitano Bedoya (capo della polizia senza scrupoli e personaggio inventato), la Calavera (l’aiutante delle donne che ha qui un nome indicativo, dal momento che significa “teschio”, e che corrisponde per contro al personaggio reale di “la Santa”), l’Escalera (l’autista delle donne, personaggio inventato e secondario) e Ticho (il corrispettivo maschile della Calavera, anch’egli inventato). Le donne sono supportate anche dall’aiuto di vari politici ed esponenti del corpo di polizia. Dopo aver scoperto che i loro bordelli sono stati chiusi poiché soggetti a una nuova “Ley de Moralización del Plan de Abajo”, che dichiara illegale la loro impresa, le due donne convinte dal capitano Bedoya decidono di andare a vivere in uno di questi bordelli. Vi entrano però illegalmente e si portano dietro una ventina di donne. Qui restano rinchiusi per tredici mesi, nei quali sono costrette a vendere alcune delle donne che lavorano per loro e a seppellire alcune di quelle che muoiono nel cortile del bordello. Alla fine, vengono arrestate dalla polizia grazie all’ossessione di una delle sorelle, Serafina, per il panettiere Simón Corona, che tempo addietro ha collaborato a coprire il cadavere di una donna. Dopo aver rischiato di essere ucciso in una rappresaglia dell’ex compagna, Corona decide di collaborare con la giustizia e di raccontare la sua esperienza, grazie alla quale Serafina e Arcángela possono essere fermate.

Il romanzo si apre proprio con la scena dell’attentato alla panetteria di Simón, e avanza a ritroso nel tempo. *L’incipit* e tutto il primo capitolo mettono subito il lettore davanti a una trama poliziesca travestita da farsa teatrale:

Es posible imaginarlos: los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante, a su lado está el Valiente Nicolás leyendo *Islas Marías*, en el asiento trasero, la mujer mira por la ventanilla y el capitán Bedoya ya dormita cabeceando. [...] En el coche van de un lado a otro del pueblo y de panadería en panadería sin encontrar la que buscan hasta la tercera. [...] Lo que ocurre después es confuso [...] Ella [...] Dispara apuntando en alto [...] La gasolina enciende con explosión sorda¹⁹⁴.

La narrazione comincia con un narratore extradiegetico in terza persona, che colloca la scena nel presente. Indicativamente, il Valiente Nicolás sta leggendo *Islas Marías*, un romanzo/copione di Martín Luis Guzmán destinato al cinema. Il riferimento intertestuale è indicativo, poiché Ibarrautilizza spesso una narrazione concitata, degna più di un dramma teatrale che di un romanzo, come mostra già il ritmo dell'*incipit*. Nella seconda parte del primo capitolo, la narrazione comincia a procedere a ritroso, mentre Simón racconta alla polizia i suoi trascorsi con la signora Serafina. Qui comincia la trama poliziesca, costruita sempre come se si trattasse di un copione teatrale:

El agente entró en el cuarto donde estaba Simón corona vendado y reclinado en la cama y le hizo las preguntas.

¿Qué cómo ocurrió el suceso?

Respuesta: Que él estaba sentado detrás del mostrador esperando que la señorita Aldaco hiciera las cuentas [...].

¿Qué si sospechaba de persona o personas que fueron los autores del asalto?

R.: Que no sospechaba, sino que tenía la seguridad [...] de que la responsable había sido la señora Serafina Baladro, que tenía su domicilio en – aquí entra una dirección en la ciudad de Pedrones, Estado del plan de Abajo.[...] Pasaron quince días. Los habitantes del Salto de la Tuxpana empezaban a olvidarse de la balacera cuando el agente recibió el siguiente telegrama:

“Examine de nuevo al declarante y averigüe si en compañía de la acusada Serafina Baladro llevó a cabo en 1960 una inhumación clandestina”¹⁹⁵.

Mentre la narrazione procede, l'autore messicano passa dalla formula poliziesca alla formula cronachistica, costruendo la storia attraverso le testimonianze e i punti di vista dei vari imputati e dei vari testimoni. Si passa dunque dalla narrazione extradiegetica in terza persona, alla narrazione omodiegetica in prima persona:

Dice la señora Eulalia Baladro de Pinto:

Los periódicos dijeron que el negocio de mis hermanas lo heredaron de mi padre, que mi padre fue famoso en Guatáparo por sus costumbres disolutas, y que murió

¹⁹⁴ Ibid., pp. 9-12.

¹⁹⁵ Ibid., pp. 12-13.

de un balazo que le dieron los federales. Pura mentira. Mi padre fue un hombre honrado¹⁹⁶.

Nel corso del romanzo, l'autore fa diversi riferimenti all'atteggiamento della stampa, rendendo il lettore cosciente del carattere parodico della narrazione, che tenta di seguire lo scalpore sensazionalista che il caso ha creato al tempo. La notizia, infatti, viene pubblicata per la prima volta dal quotidiano *Alarma!*, uno dei famosi giornali *snuff* che fonda il suo successo sulla rappresentazione morbosa del crimine e delle stragi, accompagnati da eloquenti immagini. Quando nel paese si diffonde la notizia dell'entità e della gravità del crimine, essa si trasforma in un caso nazionale. Il ricorso alla tecnica cronachistica funziona dunque come detonatore parodico. Ibargiüngoitia usa la struttura del *reportage* lungo tutta la narrazione. Si allontana però dal tono sensazionalista. Solo in un caso l'autore messicano immagina la terribile morte di una delle donne (Blanca), in seguito a un aborto clandestino, cosa che le Poquianchis erano solite fare nella realtà. Solo verso la fine del romanzo, l'autore chiarisce il senso della costruzione cronachistica con un giro ironico:

La primera noticia del caso de las hermanas Baladro apareció en la página 8 del Sol de Abajo, en una sección fija intitulada "Noticias de Concepción de Ruiz". Cuando se supo que los tres cadáveres encontrados eran de mujeres jóvenes y que el lugar donde se hallaron había sido burdel, la noticia pasó a la primera plana de todos los periódicos del país [...] Concepción de Ruiz se llenó de periodistas, fotógrafos y curiosos. Al hacer la reconstrucción de los hechos, el juez Peralta contó 119 personas que no tenían por qué estar presentes [...] Los periodistas y el público en general hubieran querido encontrar más cadáveres¹⁹⁷.

Ibargiüngoitia amalgama, dunque, due forme discorsive differenti. Quella dell'inchiesta giornalistica, una forma referenziale che si manifesta attraverso gli interrogatori e le testimonianze che mescolano realtà e invenzione, e quella del racconto poliziesco, che funge solo da contenitore, da simulacro appunto. Lo scontro tra la forma del testo e la forma del contenuto contribuisce a creare lo sfasamento del lettore che, a un certo punto, si perde tra le varie voci in prima e in terza persona e non comprende più cosa è verosimile e cosa no. Mentre la forma del testo è, infatti, estremamente complessa, poiché condensa in poche pagine un miscuglio di analesi e prolessi, di istanze narrative differenti e di diversi livelli discorsivi (referenziale e fittizio), la forma del contenuto è piana e semplice, costruita attraverso gli idioletti dei personaggi. Solo nella penultima pagina del romanzo,

¹⁹⁶ Ibid., p. 39

¹⁹⁷ Ibid., p. 143.

appare l'indizio che da un lato chiude la parodizzazione della formula giornalistica e, dall'altro, conferisce al testo il suo definitivo valore referenziale. Si tratta della famosa fotografia pubblicata anche dal quotidiano *Alarma!*, nella quale appaiono le protagoniste della storia. La foto del romanzo (fig. 1) si presenta come un'immagine specchiata rispetto all'originale (fig. 2). In più, i volti delle donne nell'immagine del romanzo sono stati resi irriconoscibili. Al posto dei tratti fisiognomici vi sono dei numeri, che corrispondono alla legenda dei personaggi inventati posta subito sotto. Secondo l'analisi di Persephone Braham, il romanzo funziona come una decostruzione tanto della formula poliziesca, quanto della formula cronachistica, allo scopo di dimostrare la fallacia del sistema giurisprudenziale messicano, che secondo l'autore ha fallito miseramente¹⁹⁸. Proprio gli espedienti tipici della cronaca, ossia la testimonianza e la confessione, che si vincolano qui anche al discorso della legge, sono utilizzati in modo ribaltato, specchiato, esattamente come la fotografia. Essi diventano il simbolo dell'inconcludenza e della disumanizzazione di un sistema che si trasforma in farsa. Con un colpo da maestro, Ibarguengoitia chiude la narrazione con il processo farsa, nel quale il giudice Peralta concede un indennizzo ingente alla signorina Blanca N., morta di stenti dopo l'aborto clandestino, del quale non potrà mai giovare. Un circolo che coincide perfettamente con l'*incipit* del romanzo, in cui il Valiente Nicolás legge il copione dell'opera *Islas Marías* di Martín Luis Guzmán. Un altro dei casi più interessanti d'interazione tra il genere della cronaca e il genere poliziesco è rappresentato dal rapporto tra l'inchiesta *Huesos en el desierto* di Sergio González Rodríguez¹⁹⁹ e *La parte de los crímenes*, il quarto capitolo del conclamato romanzo di Roberto Bolaño *2666*²⁰⁰.

¹⁹⁸ Si veda Persephone Braham, "La fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna", in Juan Carlos Ramírez-Pimienta e Salvador C. Fernández [eds], *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2007, pp. 77-92.

¹⁹⁹ Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2006 [2002].

²⁰⁰ Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.



5: La foto

- 1: Arcángela Baladro
- 2: La Calavera
- 3: Serafina Baladro
- 4: Blanca (murió el 17 de julio)

150



- 5: Evelia (murió el 14 de septiembre)
- 6: Feliza (id.)
- 7: Rosa (murió el 15 de enero)
- 8: Marta (no cupo por el excusado)
- 9: Aurora Bautista (fue indemnizada)
- 10 y 11: las dos mujeres que mató Teófilo Pinto.

151

Fig. 1. Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, pp. 150-151



Fig. 2. Foto original, publicata sul periodico *Alarma!*

3.2.3.1 *Huesos en el desierto e 2666*

¿Es la nota roja una gran novela colectiva, con episodios culminantes como hitos de la pequeña historia?

Carlos Monsiváis

Il libro-inchiesta del giornalista e scrittore messicano Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, e il quarto capitolo di *2666* di Roberto Bolaño, *La parte de los crímenes*, sono legati da una stretta relazione. Un'interazione di tipo intertestuale che va dall'aspetto tematico all'aspetto più prettamente formale. Dal punto di vista tematico, i due testi trattano uno dei crimini più efferati della storia del Messico contemporaneo: la serie di femminicidi avvenuti a Ciudad Juárez tra il 1993 e il 2002. Come specifica Dunia Gras Miravet²⁰¹, i due autori cominciano a lavorare sul caso dei femminicidi molti anni prima della pubblicazione delle proprie opere. González Rodríguez vi si dedica fin dal 1993, pubblicando una lunga serie di articoli nel quotidiano *Reforma*. Bolaño, invece, programma di scrivere un romanzo ispirato al caso dei femminicidi di Ciudad Juárez già nel 1999. Nel suo saggio *Entre paréntesis*, pubblicato postumo, Roberto Bolaño dichiara:

Hace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información cada vez más detallada además sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez y decidieron, al parecer de común acuerdo, centralizar o pasarle esta carga a Sergio González Rodríguez, que es narrador ensayista y periodista y quién sabe cuántas cosas más y que según mis amigos era la persona que más sabía de este caso un caso único en los anales del crimen latinoamericano, más de trescientas mujeres violadas y asesinadas en un periodo de tiempo extremadamente corto desde 1993 a 2002, hasta en una ciudad en la frontera con Estados Unidos de apenas un millón de habitantes²⁰².

I due autori si incontrano nel 2000, grazie ad amici in comune come Juan Villoro, e cominciano a collaborare fino ad arrivare alla stesura delle rispettive opere²⁰³. Dal punto di vista tematico dunque, il rapporto tra i due autori è preesistente alle opere d'arte, mentre

²⁰¹ Dunia Gras Miravet, "2666 personajes en busca de un destino", in Augusta López Bernasocchi e José Manuel López de Abiada [eds.], *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, pp. 107-125.

²⁰² Roberto Bolaño, *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2005.

²⁰³ *Ibid.*, p. 108.

dal punto di vista formale è *Huesos en el desierto* a essere inglobata in *2666*. Il risultato di questo rapporto è un dialogismo intertestuale profondo e complesso.

Nello specifico, *Huesos en el desierto* esce nel 2002, due anni prima della pubblicazione postuma di *2666*. La relazione preesistente tra i due autori viene esplicitata da Sergio González Rodríguez nel paratesto, quando cita espressamente Roberto Bolaño nei ringraziamenti. L'opera dello scrittore messicano si pubblica indicativamente nella sezione "crónica" della casa editrice Anagrama. Il testo, infatti, contiene tutte le caratteristiche formali della cronaca: a) il referente ben documentabile, che viene presentato nel paratesto (la prefazione, i riferimenti bibliografici e le note finali); b) il tono emotivo; c) il punto di vista dell'autore ben identificabile; d) l'inserimento narrativizzato di dialoghi e testimonianze. La relazione tra cronaca e letteratura è dunque chiara fin dall'inizio. La prefazione di *Huesos en el desierto* si apre, infatti, nel seguente modo:

Al inicio del Siglo XXI en México, por cada nueve hombres víctimas de homicidio doloso se mata a una mujer; en Ciudad Juárez, Chihuahua, en la frontera norte con Estados Unidos, la proporción aumenta a cuatro asesinadas²⁰⁴.

L'autore rende evidente il referente reale fin dall'inizio. Il successivo primo capitolo assume invece un tono prettamente emotivo, accentuato dalla costruzione che allude al primo versetto della Genesi: "Hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites"²⁰⁵. È interessante che, a proposito del rapporto che si stabilisce tra l'inchiesta e la sua dimensione letteraria, l'autore dedichi una parte del prologo alla terza edizione, pubblicato nel 2005 (un anno dopo l'uscita di *2666*). In esso lo scrittore messicano precisa che la narrazione è la forza propulsiva primordiale del testo e che essa è prima di tutto un metodo. Un metodo espressivo che si lega alla dimensione giuridica. Citando il giurista spagnolo José Calvo²⁰⁶, González Rodríguez vincola l'argomentazione alla dimensione del ragionamento logico e a quella complementare della struttura narrativa. Se non c'è una struttura narrativa, non c'è neanche ragionamento logico. Posta questa premessa, interviene la dimensione letteraria di *Huesos en el desierto* che si esprime, invece, nella rappresentazione della tragicità della realtà:

²⁰⁴ Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁶ José Calvo, *Derecho y narracion : materiales para una teoria y critica narrativista del derecho*, Barcelona, Ariel, 1996.

Allí estaría también el sentido literario que persigue *Huesos en el desierto*. Cada parte descrita se vierte en la totalidad, y la crónica se alterna con el ensayo. A su vez, el testimonio de las víctimas o sobre ellas fundamenta el análisis y la intuición, o el dato busca transformarse en un detalle reflexivo hacia un entendimiento de la literatura en la que lo real es trágico. [...] la literatura debe persistir en su caligrafía de los sueños y los deseos que pugna por contrarrestar la fatalidad, al sólo narrarla²⁰⁷.

La cronaca di González Rodríguez ha, dunque, la duplice funzione della cronaca teorizzata da Linda Egan. Da un lato vi è la funzione rappresentativa, attraverso la quale si vuole trasmettere un messaggio referenziale preciso, dall'altro lato vi è la funzione estetica, che si serve del linguaggio letterario per catturare l'attenzione del lettore. Nello stesso tempo, interviene una cosciente funzione sociale del linguaggio letterario, come dichiara lo stesso autore. Il *flanêur* abita la cultura, la interpreta e la trasporta nella sua dimensione emotiva, la quale funge da filtro alla pura e semplice rappresentazione mimetica:

Aquella fiscal [Suly Ponce] es una pieza más de la maquinaria burocrática de un país en plena descomposición – entre marzo y julio de 2002, habría dos relevos en la FEIHM [Fiscalía Especial para la Investigación de Homicidios de Mujeres]: Liliana Herrera y Ángela Talvera.

No pasa nada, dirá ella. Nada, repetirán los que vengan.

Nada.

Como el silencio del desierto.

Nada.

Como los huesos de las víctimas dispersos en la noche²⁰⁸.

González Rodríguez usa questi due livelli di scrittura in modo contiguo, lasciandoli sempre ben visibili. Attraverso l'uso simultaneo del codice giornalistico e letterario, l'obiettivo di *Huesos en el desierto* è dunque quello di creare un'opera critica che sia in grado di leggere il fenomeno dei femminicidi di Ciudad Juárez, allargandone le implicazioni sociologiche, morali ed etiche su scala mondiale. Laddove gli espedienti formali dell'inchiesta giornalistica sono in grado di perseguire non la verità, sempre relativa, ma la precisione, come sostiene l'autore nella postfazione alla terza edizione, il potere immaginifico della metafora permette di lasciare sempre uno spazio aperto al "deseo"²⁰⁹ che lotta contro la fatalità dell'"olvido"²¹⁰. Nell'ultima pagina di *Huesos en el desierto* si legge:

²⁰⁷ Sergio González Rodríguez, *Op. cit.*, p. VI.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 231.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. VI.

²¹⁰ *Ibid.*, p. II.

El país alberga ya un gran osario infame, que fosforece bajo la complacencia de las autoridades. Estos crímenes tienen efecto a lo largo y a lo ancho del mundo. Así, recordar se volvió para mí un mandato. Algo bastante difícil de cumplir. Porque llevamos dentro nuestro propio demonio y hacemos de este mundo nuestro propio infierno [...] Por lo mismo, recuerda, me dije. Ya eres parte de los muertos y de las muertas. Te inclinas ante ellos y ellas²¹¹.

Questa chiosa si può probabilmente legare all'epigrafe di Charles Baudelaire che apre 2666: "Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento."²¹². Essa contiene già tutte le parole chiave sulla quale si costruirà l'universo di 2666: l'orrore, il deserto, la noia. Il deserto è la metafora perfetta del luogo sterminato, isolato e maledetto in cui la noia giustifica la barbarie e l'orrore che da essa deriva. Cogliendo e condividendo il punto di vista del giornalista messicano, Bolaño lega l'orrore dei femminicidi di Ciudad Juárez alla Germania nazista, ampliando non solo la percezione dell'orrore, ma anche la responsabilità di chi legge nei suoi confronti. Lo scrittore cileno traccia una storia della genealogia del male che supera il contesto latinoamericano e diventa universale. Il titolo, infatti, contiene il numero che nell'*Apocalisse* di Giovanni si attribuisce al demonio: "666". Nella sua funzione di soglia²¹³, il titolo apre una zona vacillante che si proietta anche a livello semantico e dirige il comportamento del lettore nei confronti di tutta l'opera.

Dal punto di vista strutturale, l'opera di Bolaño si divide in cinque parti collegate tra loro, ma che possono tranquillamente funzionare a loro volta come un universo a se stante. Tanto più che la decisione di pubblicare le cinque parti in un unico romanzo è stata una scelta editoriale postuma. Dare una visione coerente ed esaustiva della trama del romanzo costituisce sempre un compito arduo, per il carattere di resistenza con cui è costruito questo romanzo-mondo. Tuttavia, è possibile considerare che il tema centrale dell'opera è costituito dalla ricerca, che si sviluppa in modalità differenti nelle cinque parti. Essa porta tutti i protagonisti (i critici letterari di *La parte de los críticos* alla ricerca del misterioso scrittore tedesco Benno von Archimboldi; il professore di filosofia Óscar Amalfitano di origine cilena di *La parte de Amalfitano*, che accetta un posto all'università di Santa Teresa dove finirà per diventare pazzo; il giornalista afroamericano Fate, di *La parte di Fate*, che viene inviato a Santa Teresa per indagare su un incontro clandestino di boxe e finisce per indagare sugli omicidi seriali; Lotte, la sorella di Benno von Archimboldi in *La parte de Archimboldi*, che è la madre di Klaus Haas, il principale

²¹¹ Ibid., p. 286.

²¹² Roberto Bolaño, 2666, cit., p. 9.

²¹³ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 4.

indiziato dei femminicidi di Santa Teresa) a confluire in un unico spazio, quello di Santa Teresa, e in un unico tempo, la metà degli anni '90. I quattro capitoli di *2666*, per quanto autonomi, sembrano essere costruiti attorno a *La parte de los crímenes*. Essi convergono e si disintegrano nelle sabbie mobili dell'orrore prodotto dai femminicidi di Santa Teresa. Diversamente dalle scelte fatte nelle sue opere precedenti²¹⁴, Bolaño sceglie qui di cambiare il nome del luogo di riferimento, creando un particolare parallelismo tra l'irrealtà del nome e l'ambientazione perfettamente riconoscibile.

Per la sua importanza nel panorama della letteratura del Novecento, l'opera di Bolaño è stata profusamente studiata e sviscerata. In questo contesto, ci interessa analizzare il modo in cui lo scrittore cileno esprime e rende stilisticamente il rapporto intertestuale con l'opera di González Rodríguez, al fine di isolare quegli espedienti che legano la cronaca al genere poliziesco. Come sostenuto precedentemente, la relazione intertestuale che si stabilisce tra le due opere non è solo di tipo tematico, ma anche di tipo formale. In *La parte de los crímenes*, Bolaño fa essenzialmente la stessa scelta di Ibarguengoitia, ossia quella di amalgamare e vincolare due generi differenti, la cronaca e il poliziesco. Come evidenziato dallo studio di Gras Miravet, *La parte de los crímenes* intrattiene diverse relazioni con tutto il testo di González Rodríguez, ma soprattutto con il capitolo "La vida inconclusa", nel quale il giornalista messicano fornisce il terribile elenco dei corpi di donne assassinate ritrovati a Ciudad Juárez, tra il 1993 e il 2002. Si tratta di un lunghissimo elenco a ritroso nel tempo, in cui González Rodríguez indica di volta in volta la data del ritrovamento del cadavere, il nome della donna quando conosciuto, le cause della morte e il presunto colpevole se esistente:

15/12/93, Yolanda Tapia, domicilio de la calle 57 n° 540, herida punzocortante en cráneo, madero en la vagina, se dijo que la asesinó su hijo Jesús Roberto Gil Tapia.
15/11/93 Esmeralda Leyva Rodríguez, 13 años, atrás de la escuela Hermanos Escobar hacia la Teófilo Borunda, raptada al salir de la Escuela Secundaria Técnica 27, violada, vía anal y vaginal²¹⁵.

La parte de los crímenes, dal canto suo, si presenta formalmente quasi come un ampliamento di questo capitolo. Bolaño utilizza i particolari reali dell'elenco aggiungendovene altri inventati, in modo da comporre una storia romanzata dei femminicidi. Tutti i nomi delle donne non corrispondono a quelli riportati nell'inchiesta di

²¹⁴ Dunia Gras Miravet, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁵ Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 272.

González Rodríguez, mentre le descrizioni del ritrovamento dei cadaveri e delle cause della morte corrispondono al vero. *L'incipit*, per esempio, inventa e romanza le caratteristiche del primo cadavere ufficialmente trovato nel gennaio 1993, di cui González Rodríguez fornisce solo il nome:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. [...]No, señor, dijo una de las mujeres. Nunca la habíamos visto. Esta criatura no es de aquí.²¹⁶.

La prima donna morta di cui l'autore cileno racconta, sebbene non corrisponda in alcun modo alla descrizione che troviamo in *Huesos en el desierto*, costituisce un sunto delle descrizioni dei cadaveri successivi, sui quali ci informa González Rodríguez. Nelle prime righe si sa che il corpo in questione è un corpo di donna, ritrovato all'esterno e gettato come un sacco di spazzatura. Un dettaglio salta agli occhi più degli altri: la gonna di una taglia in più, che non si addice proprio a una donna. Questo particolare resta in bilico per diverse righe, fino a quando verso la fine del capoverso la donna interrogata dalla polizia ci informa che il corpo appartiene a una bambina. Il particolare della gonna di una taglia più lunga assume, dunque, tutto il suo macabro significato e da questo momento in poi comincia il vortice che porta il lettore a scontrarsi con l'inferno di Santa Teresa. Qualche riga dopo, la voce del narratore extradiegetico precisa che la bambina non ha che tredici anni ed è stata ripetutamente violentata per via anale e vaginale. Sebbene la storia di Elizabeth Castro sia inventata, essa racchiude le caratteristiche del lungo elenco di *Huesos en el desierto*. Lungo tutto il romanzo, si viene così costruendo un complesso rapporto tra il referente reale e il referente letterario. Nella prima parte di *La parte de los crímenes*, vi sono solo alcuni indizi che riportano direttamente al referente reale. Si sa che in un paese della frontiera nord del Messico, Santa Teresa, si perpetrano omicidi seriali efferati nei confronti di donne e bambine di ogni estrazione sociale. Lungo tutta la prima parte del capitolo, Bolaño gioca perversamente con questi dettagli reali e inventati, al fine di dare un volto, un'identità, alle vittime dimenticate e irriconoscibili. Le umanizza. Diversamente, i volti bianchi delle donne uccise dalle Poquianchis, nella fotografia del romanzo *Las muertas* di Ibarguengoitia, mirano a rilevare proprio il carattere disumanizzante

²¹⁶ Roberto Bolaño, 2666, cit., p. 443.

dell'inconsistenza delle Istituzioni. Il riferimento agli avvenimenti reali resta un'allusione fino al momento in cui Bolaño inserisce nella narrazione il personaggio di Sergio González, un giornalista di Città del Messico che lavora per il quotidiano *La Razón*. Come è facile intuire, il personaggio è il corrispettivo del giornalista Sergio González Rodríguez che lavora per il quotidiano *Reforma*. L'inserimento di questo personaggio assume qui un significato molto più complesso del semplice omaggio²¹⁷. In questo caso, Bolaño sta anche indicando il referente documentabile che costituisce l'ipotesi di *La parte de los crímenes*. Arrivato a questo punto della storia, il lettore viene investito dalla violenza attraverso cui il mondo fittizio creato dall'autore si scontra con il mondo reale. Il riferimento alla funzione della cronaca, in particolare della cronaca nera, è fondamentale nel libro di Bolaño:

A veces, pensaba [Sergio González], ser periodista cultural, en México, era lo mismo que ser periodista de policiales. Y ser periodista de nota roja era lo mismo que trabajar en la sección de cultura, aunque para los periodistas de policiales todos los periodistas culturales eran putos (periodistas «pulturales», los llamaban), y para los periodistas culturales todos los de la nota roja eran perdedores natos²¹⁸.

Il ruolo della cronaca nera, insieme a quello della letteratura (cultura) è quello di dire, di “scrivere” crimini normalmente “non-scrivibili”. La struttura della cronaca di González Rodríguez, che Bolaño riprende nella interminabile descrizione dei 109 cadaveri di donne, è qui una chiave di scrittura e di interpretazione che si espande poi alla dimensione metanarrativa del testo. Come sottolinea Cathy Fourez, la cronaca nera funge da barometro tanto ottimista quanto pessimista della società²¹⁹. Bolaño usa questo barometro dal punto di vista tematico e strutturale. I dati fittizi sono estremamente verosimili, quelli reali sono orrendamente impossibili, come viene descritto nella *Parte de Fate*:

Cuando su jefe de sección se puso al teléfono Fate le explicó lo que estaba sucediendo en Santa Teresa. Fue una explicación sucinta de su reportaje. [...] –Oscar –le dijo el jefe de sección–, estás allí para cubrir un jodido combate de box. –Esto es superior –dijo Fate–, la pelea es una anécdota, lo que te estoy proponiendo es muchas cosas más. –¿Qué me estás proponiendo? –Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo –dijo Fate–, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder.²²⁰

²¹⁷ Ricordiamo che l'autore era solito omaggiare amici e autori citandoli direttamente nelle sue opere.

²¹⁸ Ibid, p. 581.

²¹⁹ Cathy Fourez, “Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666”, *Debate Feminista*, Vol. 33, 2006, pp. 21-45.

²²⁰ Ibid., p. 372-373.

Già in questo caso, si stabilisce il contatto tra la funzione della cronaca e quella del romanzo poliziesco. Tra la descrizione di un ritrovamento e l'altro, Bolaño inserisce la trama poliziesca, nella quale vari esponenti del corpo di polizia si susseguono nelle indagini senza raggiungere mai una soluzione. Un succedersi di ricatti, omicidi e falsi indiziati che costruiscono un mondo quasi surreale. Assieme alla vertente *antidetektivesca*, Bolaño non rinuncia neanche all'enigma, che sposta però nella dimensione dell'indicibile e dell'ominoso, quella del male assoluto al quale rimanda il titolo dell'intero romanzo. Una data futura nella quale si proietta all'infinito la possibilità della perseveranza del male. In definitiva, la struttura formale di *La parte de los crímenes* si costituisce anche come un'amplificazione, secondo la categorizzazione di Gérard Genette²²¹, del capitolo "La vida inconclusa di *Huesos en el desierto*. All'interno di questo rapporto intertestuale, se il giornalismo in senso stretto fornisce i dettagli precisi dei fatti di cui si è a conoscenza, la cronaca allarga i dettagli non-scrivibili, li abita e li interpreta, mentre il *noir* li mina, li forza e li sposta dalla realtà alla finzione. Una finzione in cui la minaccia al lettore è costantemente rappresentata dalla presenza bieca e ossessiva del referente extra-testuale. Come manifesta il dialogo tra Fate e il suo redattore, la responsabilità nei confronti del corpo violentato si esercita a partire dalla disobbedienza civile, giornalistica e di conseguenza anche letteraria, come scrive González Rodríguez nella postfazione alla terza edizione, nella quale cita espressamente 2666²²². L'amalgama generico con cui Bolaño costruisce la sua narrazione, attraverso il ricorso all'intertestualità, allarga definitivamente i significati del testo e chiude il cerchio cominciato dalla narrazione di González Rodríguez. L'interazione tra *lo real literario* di Sergio González Rodríguez e *lo literario real* di Roberto Bolaño restituisce un mondo iperrealista, che si sposta continuamente tra la pura realtà e la pura finzione. Nel mezzo di questa tensione irrisolvibile c'è solo l'abisso. L'abisso infinito e desertico che caratterizza la condizione umana, l'abisso del male assoluto, l'abisso di 2666.

²²¹ Gérard Genette, *Palimpsesti*, cit., p. 319.

²²² Sergio González Rodríguez, *Op. cit.*, p. XXVIII.

3.2.4 Il noir di Cristina Rivera Garza

Nel corso del primo capitolo, si sono fornite alcune informazioni a riguardo del modo in cui Cristina Rivera Garza usa e interpreta la formula del genere poliziesco in *La muerte me da*, il suo primo romanzo *noir*. Si è analizzato il modo in cui opera l'intertestualità interna e qual è la sua funzione. In questo capitolo, si affronta in modo sistematico l'analisi di tutte le opere che compongono il ciclo poliziesco di Rivera Garza, per concentrarsi sul modo in cui l'autrice dissemina tracce di realtà all'interno di opere formalmente molto complesse. Dopo la pubblicazione di *Nadie me verá llorar* e prima di pubblicare *La muerte me da*, Cristina Rivera Garza scrive due romanzi e una raccolta di racconti in cui è sempre presente la *detection*. Si ricorda, per esempio, la ricerca del manoscritto perduto di Amparo Dávila in *La cresta de Ilión*, o la ricerca dell'identità dello sconosciuto che viene dal deserto, di cui una fotografa immortala per sbaglio una mano in *Lo anterior*. La ricerca investigativa, che si lega all'enigma della propria e dell'altrui identità, è una costante della narrativa di Rivera Garza. L'autrice va sviluppando il tema della *detection* fino ad approdare alla formula del *noir*. Anche il poliziesco, dunque, come qualunque genere con cui Rivera Garza si confronta, subisce diverse manipolazioni. In generale, la proposta dell'autrice apre una via sicuramente innovativa nel panorama messicano del XXI secolo. Secondo quanto ritiene Ilán Stavans, a partire dalla proposta del *neopolicial* in Messico le correnti che si sviluppano di più sono il romanzo di spionaggio (si pensi a *La cabeza de la hidra* di Carlos Fuentes²²³) e il *realismo sucio*, cui massimo esponente è sicuramente Guillermo Fadanelli con *La otra cara de Rock Hudson*²²⁴. Questa tendenza al poliziesco duro si è andata ancor più rinforzando nella narrativa del nord del Messico, che a partire dagli anni '80 ha conosciuto una profusa produzione, volta per lo più a discutere gli effetti della cosiddetta *narcocultura*²²⁵. Rosa Pellicer, dal canto suo, sottolinea come negli anni '90 ci sia stato un ritorno alla formula classica della *detective*

²²³ Carlos Fuentes, *La cabeza de la hidra*, México, Joaquín Mortiz, 1981 [1978].

²²⁴ Guillermo Fadanelli, *La otra cara de Rock Hudson*, Barcelona, Anagrama, 2004.

²²⁵ Juan Carlos Ramírez-Pimienta e Salvador Fernández (*Op. cit.*, p. 14) considerano il poliziesco come un prodotto culturale legato allo sviluppo di un altro prodotto culturale del luogo: il *narcocorrido*, ossia la canzone popolare che tende a esaltare la figura del narcotrafficante. Al contrario, la narrativa narco-poliziesca ha un atteggiamento decostruttivo.

fiction, soprattutto per ciò che concerne la variante metafinzionale del genere²²⁶, che rielabora la tendenza postmoderna della auto-riflessività dell'opera d'arte. Pellicer analizza in modo particolare tutte quelle narrazioni che si concentrano sul livello metafinzionale del testo, esprimendolo attraverso il tema della "busca del manuscrito"²²⁷. La tradizione di Borges è sicuramente evidente, eppure in queste nuove narrazioni la ricerca non ha più solo un carattere filologico, ma anche poliziesco. Essa si lega indissolubilmente al crimine²²⁸. Per ciò che concerne questa particolare produzione degli anni '90, che si estende anche agli anni Zero, Ezequiel De Rosso ritiene che possa essere ricondotta a un movimento centrifugo:

[...] los motivos y las estrategias del policial (el cuarto cerrado, el enigma de un crimen, el detective) migran "hacia afuera", hacia otras matrices, produciendo textos inestables, de los que la matriz genérica no alcanza a dar cuenta y, sin embargo, aun así es reconocible en la mezcla que es el texto resultante. Se trata, pues, de una *dispersión* de las formas del género, que tal vez esté participando en la emergencia de nuevos géneros que todavía no logran la estabilidad de un architexto reconocible²²⁹.

Il poliziesco di Rivera Garza rientra sicuramente in questa tendenza dispersiva teorizzata da De Rosso, nella quale vari modi letterari contribuiscono a creare nuove proposte di difficile definizione. L'approccio di Rivera Garza si discosta dalle varie costanti generiche del poliziesco, pur utilizzandone le leggi formali. Nella maggior parte dei casi, si è studiata la produzione poliziesca di Rivera Garza facendo riferimento alla sua dimensione metanarrativa, come si è fatto nel primo capitolo di questo studio. Vi è però un'altra questione, meno evidente ma fondamentale, che riguarda il modo in cui l'autrice messicana gestisce il rapporto con la cronaca, con il referente reale. Il poliziesco di Rivera Garza ha una costante tematica: la violenza estrema nei confronti del corpo. In questa trattazione del tema del corpo sofferente, il ciclo poliziesco dell'autrice si lega alle opere saggistiche e cronachistiche, di cui si è discusso nei paragrafi precedenti. La domanda che Rivera Garza si pone è in che modo portare questa dimensione reale in un luogo fittizio come quello letterario, mantenendo a volte visibile tanto il livello referenziale, quanto quello finzionale.

²²⁶ Si veda Rosa Pellicer, "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, 2007, pp. 19-35.

²²⁷ *Ibid.*, p. 20.

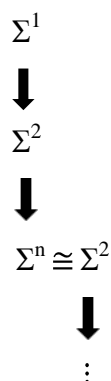
²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Ezequiel De Rosso, "En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial", *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/De%20Rosso-%20Ezequiel.pdf/view?searchterm=None>, 2012, pp. 1-8, p. 7.

Una delle risposte a questa domanda sembra essere il ricorso all'elemento fantastico, costante nella maggior parte delle trame poliziesche. La proposta di Rivera Garza tende a condensare tanto la preoccupazione realista, quanto quella prettamente finzionale e metanarrativa, seguendo il modello impostato da Roberto Bolaño. Se da un lato Rivera Garza sceglie la variante *negra* del romanzo poliziesco, la cui caratteristica di fondo è il *realismo critico*, che si esprime nella durezza delle immagini di violenza e nei dialoghi, dall'altro lato l'inserimento dell'elemento fantastico nella trama poliziesca ha il compito tanto di mettere in discussione questa esacerbata tendenza realista, quanto di confermarne l'importanza.

Il vincolo tra il poliziesco e il fantastico non è certamente un'invenzione dell'autrice messicana. Esso nasce, forse, con il genere stesso. Probabilmente non è un caso che Edgar Allan Poe sia considerato non solo l'inventore del genere poliziesco, ma anche del genere fantastico, pure nato in risposta alla filosofia dei Lumi e alle esigenze romantiche. Lungo la storia dei generi letterari, il poliziesco e il fantastico hanno sempre condiviso diverse caratteristiche, non solo a livello semantico, ma anche a quello della costruzione del testo. Per molto tempo, infatti, entrambi i generi hanno subito la relegazione nella definizione di paraletteratura, e non costituisce un caso neanche il fatto che molti grandi maestri del genere poliziesco si siano dedicati al genere fantastico e viceversa. Edgar Allan Poe porta con sé non solo il titolo d'inventore del racconto poliziesco moderno, ma anche d'inventore del *thriller* psicologico. Le trame dei suoi racconti, infatti, contengono sempre una certa inquietudine per la dimensione oscura dell'uomo, per le sue pulsioni più profonde e ominose. Per questo, l'elemento fantastico è quello che più di tutti riesce a verbalizzare la paura dell'uomo di fronte alla dimensione oscura dell'esistenza. Secondo quanto asserisce Roger Caillois, il fantastico rispetto al meraviglioso rivela uno strappo, un'invasione insolita e quasi insopportabile nel mondo reale. Con il fantastico nasce questo nuovo smarrimento, una forma di panico prima sconosciuta. Sebbene Poe non abbia mai unito espressamente il fantastico e il poliziesco, la sua opera ha aperto la strada per le geniali interpretazioni di Jorge Luis Borges o di Julio Cortázar. Allo stesso tempo, possiamo notare come i due generi abbiano avuto uno sviluppo complementare sia a livello semantico, che a livello sintattico. A livello semantico entrambi i generi si configurano come una ricerca, caratterizzata dal tentativo di risolvere un enigma. Per quanto riguarda il livello sintattico, se si fa riferimento al modello

elementare del racconto fantastico suggerito da Rosalba Campra²³⁰, è possibile rendersi conto di quanto esso sia applicabile anche al racconto poliziesco classico:



Tanto il racconto fantastico quanto il racconto poliziesco manifestano la stessa articolazione. In primo luogo, vi è la presentazione di due ordini non conciliabili: una situazione di equilibrio (Σ^1) e la successiva situazione di rottura, che rappresenta la trasgressione dei limiti (Σ^2). In terza battuta, vi è invece una ricostruzione dell'equilibrio né necessaria né completa (Σ^n). Quest'ultimo valore è quello che distingue il racconto classico da quello contemporaneo. Il racconto fantastico normalmente ripristina una situazione di equilibrio nella quale i protagonisti risultano profondamente cambiati, nel racconto poliziesco classico, si ristabilisce il perfetto equilibrio borghese. Nel racconto contemporaneo, sia poliziesco che fantastico, non si ripristina alcun ordine. Nella storia della letteratura, sia il fantastico che il poliziesco hanno cambiato le proprie caratteristiche e le proprie funzioni, mantenendosi spesso complementari e funzionali uno rispetto all'altro. Questo tipo di evoluzione ha interessato a maggior ragione l'America Latina, nella cui letteratura tanto il fantastico quanto il poliziesco hanno assunto caratteristiche esclusive. Ricordiamo che uno dei casi caratteristici di ibridazione tra poliziesco e fantastico è proprio quello di Jorge Luis Borges. Come lo scrittore argentino scrive nel racconto *Abencaján el Bocarí, muertos en su laberinto*: “El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino: la solución, del juego de manos”²³¹. Ernesto Sábato in *Uno y el universo* coglie in modo pertinente la forza di questo tipo d'ibridazione che caratterizza il poliziesco-problema di Borges: “A Borges le gusta confundir al lector: uno

²³⁰ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, in David Roas [ed.], *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 153-191, p. 181.

²³¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, p. 605.

cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basíledes”²³².

Nella narrativa di Rivera Garza, l’interazione tra il fantastico e il poliziesco non è solo legata alle esigenze della trama, ma è anche strutturale. Essa è volta a sviluppare una vera e propria proposta teorica per la rappresentazione della realtà, quella della violenza estrema nei confronti del corpo. Il fantastico e il poliziesco sono due produzioni complementari nella narrativa di Rivera Garza: mentre il modo fantastico gioca su ciò che non si può vedere o comprendere e, proprio per il suo carattere di straniamento, mina la costruzione mimetica della realtà, il *noir* ha a che fare con cadaveri visibili e riconoscibili nella vita reale. Con il ricorso allo straniamento dell’elemento fantastico, la naturalizzazione del crimine è minata alla radice e le responsabilità del singolo nei suoi confronti sono molto più evidenti.

3.2.4.1 Per una *necroscrittura* fanta-poliziesca del dolore

La produzione *detectivesca* di Cristina Rivera Garza è fondamentale nel suo percorso letterario se consideriamo che copre un periodo di tempo di circa sei anni: il 2007 è l’anno di pubblicazione di *La muerte me da*; un anno dopo si pubblica la serie di racconti intitolati *La frontera más distante*, in cui compaiono quattro racconti polizieschi. Il 2013, invece, vede la pubblicazione del romanzo breve *El mal de la taiga*. Le manipolazioni generiche che Rivera Garza opera producono testi ibridi, in cui la relazione con il realismo critico, tipico della letteratura *noir*, è sempre rivista, messa in discussione, superata e spesso sovvertita. Nello specifico, la relazione tra la dimensione letteraria e la realtà si esprime attraverso la rappresentazione del dolore, del corpo sofferente, che è uno dei temi costanti nella produzione dell’autrice. La violenza sul corpo è, in più, sempre legata metanarrativamente alla scrittura, al modo in cui essa viene rappresentata attraverso il linguaggio. Secondo Rivera Garza, il linguaggio del dolore, del soggetto tragico, è ciò che lega la realtà alla letterarietà:

²³² Citato in Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera [eds.], *Op. cit.*, p. 135.

El dolor no sólo destroza sino que también produce realidad: de ahí que sus lenguajes sociales sean sobre todo lenguajes de la política: lenguajes en que los cuerpos descifran sus relaciones de poder con otros cuerpos. Es con frecuencia a través de la religión y la reproducción social que el lenguaje del dolor se convierte en un productor de significado y de legitimidad²³³.

Una posizione che non si discosta dalle considerazioni di Sergio González Rodríguez, che vede proprio nella rappresentazione della tragicità del reale il legame tra letteratura e realtà. Sebbene *La muerte me da* non faccia alcuna allusione esplicita all'extratesto e non costruisca relazioni intertestuali con opere riconducibili al genere della cronaca, vi sono diversi elementi che discutono apertamente il valore referenziale della narrazione poliziesca. Come sostiene Glen Close²³⁴, *La muerte me da* non si relaziona direttamente alla *escalation* di violenza che il Messico ha conosciuto nel *sexenio* del Presidente Felipe Calderón. Tuttavia, l'anno di pubblicazione del romanzo (2007) coincide con l'*escalation* della ricezione di questa violenza estrema nella società civile. Legare l'immagine del corpo sofferente alla sua scrittura è, dunque, un atto di estrema responsabilità dello scrittore. Questo tipo di responsabilità è verbalizzata in *La muerte me da* dal personaggio della Informante, la testimone, che si chiama emblematicamente Cristina Rivera Garza ed è una docente universitaria di letterature comparate. Si tratta di un gesto certamente di complicità, che rasenta l'autofinzione e che incarna la volontà di legare la scrittura del dolore alla responsabilità testimoniale del singolo:

*Sí, escribo. También. También por placer, como el correr. Para llegar a algún lado. Utilitariamente. Para llegar al fin de la página, quiero decir. No para hacer ejercicio. Si me entiende: cosa de vida o muerte*²³⁵.

Le tracce auto-finzionali sono qui visibili, poiché la concezione della scrittura come una "cosa de vita o muerte" viene argomentata dalla scrittrice in una delle sue interviste. Sebbene Sergio González Rodríguez abbia definito *La muerte me da* un "thriller teorético"²³⁶, per il suo concentrarsi sulla dimensione teorica del testo senza alludere all'azione e alla realtà, i corpi mutilati degli uomini castrati sono sulla pagina di un libro, che è anche un contesto. La pagina, infatti, non solo si riferisce alla realtà ma è in grado di

²³³ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., p. 38.

²³⁴ Glen S. Close, "Anti-novela negra: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico", *MLN*, Vol. 129, Num. 2, March 2014, pp. 391-411.

²³⁵ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 20.

²³⁶ Sergio González Rodríguez, "Escalera al cielo / Novela para armar", *El Ángel de Reforma*, 11 de noviembre 2007, consultato in El fondo de Cultura Económica http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=11306.

crearne una. In una delle prime scene del romanzo, quando Cristina (la Informante) trova il primo cadavere, si legge:

Los ojos abiertos, desmesuradamente. El llanto. Pocas veces el llanto. Esa invocación. Ese crudo rezo. Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho²³⁷.

Le frasi spezzate, in un andamento di prosa poetica, quasi costruiscono e ricompongono sulla pagina i pezzi di un corpo smembrato, che una volta costituivano un uomo. Queste parole creano, appunto, una realtà, un punto d'ebollizione che in un movimento centrifugo si va aprendo verso l'enigma. Siamo davanti al corpo che soffre, al corpo che è *una* pelle, ma che è anche *la* pelle: probabilmente la pelle di Cristina Rivera Garza scrittrice e narratrice. Il ruolo che ricopre la Informante è quello di una *flâneuse* tragica e dolorante, che ha l'abitudine di correre tra le strade di una città indefinita. Cristina Rivera Garza diventa testimone del cimitero che è lo spazio in cui vive: “¿Es una ciudad un cementerio?²³⁸” si chiede costantemente la Informante in un chiaro riferimento a 2666 di Roberto Bolaño. In un recente studio sul romanzo *La morte del padre* di Karl Ove Knausgård Rivera Garza scrive:

Esta concepción de la escritura, y el arte en general, incorpora de manera central la capacidad del escritor-observador para desdoblarse y convertirse así en testigo de los hechos: esa mirada que, originada desde otro, nos ve, transformándonos tal vez en otros a su vez. Una cápsula de espejos²³⁹.

L'immagine dello scrittore-osservatore, che si sdoppia e diventa testimone della realtà percepita attraverso l'altro, è concretamente il modo etnografico di fare arte che la scrittrice messicana propone. Esso prevede che lo scrittore sia un osservatore attraverso l'altro, che si trasformi in qualcun'altro come in una infinita capsula di specchi. Osservare significa non soltanto vedere, ma anche guardare dentro. Significa anche con-dolersi attraverso quel pianto (“Pocas veces el llanto”) della Informante, davanti al corpo mutilato

²³⁷ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 16.

²³⁸ *Ibid.*, p. 17.

²³⁹ Cristina Rivera Garza, “El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción”, *Revista de la universidad de México*, No. 114, Agosto 2013, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=21&art=665&sec=Art%C3%ADculos#subir>.

di un qualcuno indefinito che nel Messico contemporaneo può essere chiunque. Tuttavia, il dolore non è solo uno stato, ma anche un'azione concreta, che deve esprimersi attraverso l'arte. Rivera Garza ricorre, emblematicamente, all'immagine delle prefiche nella tragedia greca:

XV
LOS ORÍGENES DEL ARTE DRAMÁTICO

Dice Ismaíl Kadaré [...] que las plañideras son «el primer proyecto del coro antiguo». A su cargo está el expresar por todos un dolor que no es propio. Plañir no significa lo mismo que llorar. El que plañe finge. El que plañe actúa²⁴⁰.

Questa visione del dolore come esperienza e come *performance* è magistralmente costruita dall'autrice attraverso la citazione del lavoro dell'artista serba Marina Abramović. In uno dei messaggi lasciati sotto la porta della Informante, il/la *serial killer* dichiara di chiamarsi Joachima Ambramovic. La figura della *performer* paradossalmente incarna l'immagine della prefica contemporanea. Le sue *performance* estreme vengono elencate dalla Detective nel capitolo 32. In esse, l'artista serba rappresenta il dolore e la violenza attraverso il proprio corpo. Se la descrizione dei cadaveri mutilati non è strettamente referenziale, il corpo sofferente della *performer* è invece estremamente reale. Nella scena del ritrovamento del quarto cadavere castrato si può leggere:

A inicios de marzo, en un día de nítida luz, apareció el cuarto hombre. Desmembrado. Sin genitales. Cubierto de sangre. Lo encontraron unos cuantos jóvenes que habían ido a acampar a las afueras de la ciudad, en las orillas de un lago. [...]
Cuando se aproximaron y lo vieron, dos de ellos vomitaron.
Otros dos tardaron todavía treinta o cuarenta y cinco segundos más en poner las piezas juntas y formar, con eso que estaba diseminado sobre el suelo, el cuerpo de un hombre. El rompecabezas de un cuerpo²⁴¹.

Questa scena può essere letta in parallelo alla descrizione della *performance* di Marina Abramović:

Una mujer se sienta en el centro de una habitación y, mientras arranca la carne cruda de los huesos de res, mientras llora y canta, mientras resiste los deseos de vomitar, ve en los proyectores las imágenes de un cuerpo que se incorpora desde

²⁴⁰ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 334.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

detrás de un vehículo y, alzando la mano derecha, apunta hacia la noche. El olor del hombre muerto alrededor. El primer aroma de cadáver²⁴².

La descrizione delle *performance* di Abramović è in grado di restituire l'immagine della brutalità dell'assassinio, attraverso un atto nel presente. Insieme a questo, vi è la necessità dell'azione dello spettatore, ossia dei ragazzi che ricompongono il corpo smembrato. Rivera Garza sposta materialmente l'attenzione del lettore sul valore della funzione referenziale e insieme evocativo dell'arte. In più di un'occasione Rivera Garza ha ribadito che se non pensasse che la scrittura è contesto, che essa è realtà ed è nello stesso tempo una linea di fuga, allora non produrrebbe affatto letteratura. In un'intervista rilasciata a Jorge Luis Herrera, la scrittrice messicana dichiara:

Escribir es una sospecha de realidad que, en el mejor de los casos, desembocará en varias lecturas y múltiples sospechas en los lectores. En ese sentido el escritor está abriendo espacios para crear más oscuridad. En el mundo hay un exceso de luz, un exceso de claridad, un exceso de comunicación, un exceso de mensajes recibidos. No escribo para contar historias, ni para comunicarme ni para convencer a mis lectores de que lo que digo es lo correcto. [...] Escribir no es cuestión de pasar un mensaje ni de aclarar asuntos. La escritura en todo caso, es un proceso de producción de lo real²⁴³.

Rivera Garza considera il testo letterario come un oggetto, come un luogo, ma anche come un'esperienza. Esso è, dunque, una forma di produzione della realtà stessa²⁴⁴. Posta questa premessa, Rivera Garza utilizza le convenzioni del genere *noir* per discutere apertamente il modo in cui la realtà possa essere inserita nella fisicità della pagina, nell'inchiostro della lettera stampata, che è essa stessa un corpo. Il livello metanarrativo del romanzo, che si costruisce sul rapporto intertestuale con l'opera di Alejandra Pizarnik, assume un significato fondamentale nei confronti della costruzione di questa "realtà". Mentre le citazioni dal diario della Pizarnik vogliono mettere in rilievo la volontà della poetessa di cercare nella prosa un luogo sicuro, che la liberi dal limite della poesia, Rivera Garza vuole sottolineare il contrario: la volontà di liberare la prosa (anche poliziesca) dalla sua dimensione puramente denotativa, rappresentativa, per scoprire nella prosa poetica una

²⁴² Ibid., p. 110.

²⁴³ Jorge Luis Herrera, "Entrevista con Cristina Rivera Garza. El amor es una reflexión, un volver atrás", *Revista el Buho* 60, pp. 48-50, p. 48.

²⁴⁴ Cristina Rivera Garza, "Saber demasiado", in Oswaldo Estrada [ed.], *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, 2010, pp. 17-19.

alterità connotativa complementare. Di questa caratteristica del linguaggio sembra essere estremamente cosciente anche la Detective:

La Detective tiene que ver los datos como una unidad completa para poder identificar el contraste, la similtud. Un patrón de conducta. Necesita saber no quiere saber sabrá. Los descuartizará otra vez. Los mostrará, ufana, sobre la mesa limpia de una página. Se coronará de muertos, eso piensa. Uno, Dos, Tres, Cuatro. La sonrisa oblicua en su rostro. Esa tristeza. La Detective tiene que exprimir esas muertes para encontrar un lazo que las vincula a su verdugo. Eso es lo que la avergüenza: tener que matar las muertes que examina. Hacerlo con exactitud, con esa saña²⁴⁵:

	UNO	DOS	TRES	CUATRO
EDAD	28	32	35	27
ESTADO CIVIL	Soltero	Soltero	Divorciado	Casado
OCUPACIÓN	Periodista	Bibliotecario	Traductor	Maestro
NACIONALIDAD	Local	Local	Extranjero	Local
ESTATURA	1.72	1.64	1.74	1.69
TEZ	Morena	Blanca	Morena	Morena
OJOS	Cafés	Negros	Cafés	Cafés

La muerte me da è senza dubbio un romanzo *noir*. In esso è presente la descrizione della violenza esacerbata, *callejera*, inumana, inspiegabile, del Messico contemporaneo, che si esprime nella brutale descrizione dei corpi smembrati. È presente anche la dimensione criminologica, poiché l'autrice costruisce la psicologia del/della *serial killer*, che comunica attraverso messaggi anonimi con la Informante. C'è, tuttavia, anche il tentativo di allontanarsi dalla fattualità mimetico-realistica della tradizione *negra*, inserendo il livello di lettura metanarrativo e la trama fantastica che, come precisato nel primo capitolo, ha il compito di sovvertire la tendenza naturalizzante dei segni della cultura. Se il "realismo critico" del *noir* vuole rendere evidenti gli effetti delle storture della società, il realismo metanarrativo e fanta-poliziesco di Rivera Garza punta a rilevare anche i processi che hanno portato a tale stortura. Come sottolinea Emily Hind in una delle sue imprescindibili

²⁴⁵ Cristina Rivera Garza, *La muerte*, cit., p. 105-106.

letture dell'opera di Rivera Garza²⁴⁶, il realismo dell'autrice è spostato dalla dimensione denotativa a quella connotativa del linguaggio poetico. A questo riguardo, Hind cita la proposta teorica della poetessa statunitense Lyn Hejinian, che ha esercitato tanta influenza nella scrittura di Cristina Rivera Garza. Hejinian ritiene che la difficoltà di lettura della poesia sperimentale sia in grado di liberare il testo dalle limitazioni dell'Io poetico, creando di fatto una realtà a se stante²⁴⁷. Questo tipo di realismo permette di trattare l'oggetto della narrazione non più come un semplice "object of knowledge"²⁴⁸ ma come un soggetto vivo. Il punto della riflessione in *La muerte me da* è, dunque, ancora la responsabilità di chi scrive nei confronti del soggetto, della vittima. Nei confronti del suo dolore. In un'intervista citata nello studio di Glen S. Close²⁴⁹, Cristina Rivera Garza dichiara che le sue preoccupazioni interessano il modo in cui il dolore e la violenza sul corpo possano essere rappresentate denotativamente e connotativamente in una opera letteraria. Fino a che punto, quando si rappresenta un atto di violenza, si è anche complici di tale atto? Nel momento in cui si apre e si smembra il corpo della vittima spostandola dalla realtà alla finzione, si sta materialmente uccidendo la vittima una seconda volta? Si sta continuando il lavoro del *serial killer* che è ossessionato dal desiderio di guardare "dentro"? Come è possibile distanziarsi dal *glamour*, anche e soprattutto erotico, che l'assassinio produce? Rivera Garza risolve questa questione proponendo un doppio livello di lettura, uno testuale e l'altro metatestuale. Il romanzo è costruito, infatti, sul parallelismo tra la violenza dello smembramento del corpo e la violenza dello smembramento del testo, causato dal processo di lettura e d'interpretazione. I due livelli di lettura, apparentemente inconciliabili, trovano un punto di incontro nell'inserimento del personaggio di Grildrig. Il ruolo dell'intertesto fantastico, proveniente da *Gulliver's travels*, è quello di irrompere nella realtà normalizzata tanto della brutale vicenda seriale, quanto della dimensione metanarrativa del testo. Come sottolinea Hind, l'inserimento dei neologismi lillipuziani crea un testo leggibile solo a se stesso, che non può essere letto né compreso da un soggetto esterno al sistema. La tautologia perfetta è dunque l'illeggibile²⁵⁰. Attraverso questa contiguità di immagini e di livelli di lettura, *La muerte me da* offre al lettore la

²⁴⁶ Emily Hind, "Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*", in Oswaldo Estrada [ed.], *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, 2010, pp. 313-338 (Da ora in avanti citato come "Lo anterior").

²⁴⁷ Lyn Hejinian, *The language of inquiry*, Berkley/Los Angeles, California University Press, 2000.

²⁴⁸ Ibid., p. 333.

²⁴⁹ Glen S. Close, *Contemporary Hispanic crime fiction. A transatlantic discourse on urban violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

²⁵⁰ Emily Hind, "Lo anterior", cit., p. 333.

possibilità di riflettere sulla brutalità della violenza perpetrata sul corpo, trasformandolo in un soggetto vivo sulla pagina. Allo stesso tempo, lo invita a riflettere sulla violenza delle proprie scelte interpretative.

Le stesse preoccupazioni interessano anche i quattro racconti polizieschi contenuti nella raccolta *La frontera más distante*. Pubblicata nel 2008, essa raccoglie undici racconti fortemente trans-generici nei quali l'autrice discute il ruolo e la figura della frontiera, tanto reale quanto metaforica, nella costruzione della propria identità. La frontiera ha un ruolo fondamentale nel percorso di vita della scrittrice non solo per i suoi natali, ma anche per la sua attività di docente e ricercatrice, che l'ha portata a spostarsi in continuazione tra il Messico e gli Stati Uniti. Dal 2008 Rivera Garza vive a San Diego, una delle città di frontiera al confine con Tijuana più problematiche e interessanti degli Stati Uniti. Nonostante l'immagine della frontiera sia una costante nella narrativa di Rivera Garza (basti pensare all'ubicazione del manicomio La Granja del Buen Descanso in *La cresta de Illión*, posizionato al confine tra un' indefinita Città del Nord e una Città del Sud), è solo in questa raccolta di racconti che l'immagine della frontiera viene tematizzata direttamente e indirettamente in modo estremamente visibile. Secondo lo studio di Marie-José Hanai²⁵¹, la scrittura che ritroviamo in *La frontera más distante* è una scrittura errante, nella quale l'autrice invita a oltrepassare i limiti spaziali, linguistici e identitari. Nei paragrafi precedenti, dedicati allo sviluppo del genere della cronaca, si è avuto modo di analizzare il racconto *Autoetnografía con otro*, nel quale attraverso la strategia dell'intertestualità esterna, l'autrice messicana discute la costruzione della propria identità (di scienziata, di genere) nel rapporto con l'altro. I quattro racconti che appartengono al genere poliziesco contengono le stesse costanti che si sono evidenziato nell'analisi di *La muerte me da*: a) la presenza di un elemento o di un'atmosfera fantastica che pervade alcune parti della narrazione; b) la mancata risoluzione del caso da parte della detective; c) la dimensione metanarrativa che riflette sul valore della scrittura e sulla sua funzione; d) la riflessione sulla violenza perpetrata sul corpo umano violentato e mutilato; e) una particolare elaborazione della riflessione sulla rappresentazione della realtà di cronaca, ossia del presente. Quest'ultimo punto è molto più evidente in questa raccolta di racconti, dal momento che due di essi sono costruiti a partire da due specifici episodi di cronaca. Si

²⁵¹ Marie-José Hanai, "Imaginar y franquear las fronteras en *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza", *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, Mars, 2012, http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Hanai.html#_ftn2.

vedrà in che modo Rivera Garza elabora e discute l'elemento referenziale in ognuno di questi racconti. I personaggi che compaiono nei racconti sono gli stessi di *La muerte me da* e rispondono alle convenzioni del genere classico. La detective è infatti un'esponente del corpo di polizia e fa parte del Departamento de Investigación de Homicidios, ossia di una Istituzione statale riconosciuta. Ha le stesse caratteristiche del romanzo precedente: è una donna dalle abitudini contraddittorie. Non fuma, ma a volte abusa dell'alcool. Ha un passato che la perseguita, attraverso i continui incubi dell'omicidio di un uomo durante il servizio; una donna con l'ossessione per la ricerca della verità, ma più per se stessa che per amore di giustizia; una lavoratrice che pensa anche al denaro con cui dovrà sopravvivere e per il quale accetta i casi che le vengono proposti; una donna che quasi genera nel lettore un senso di irritazione per la sua impossibilità di comprendere gli eventi che le girano intorno. In definitiva, una detective perdente. Accanto a lei c'è il giovane assistente di polizia che le fa da spalla (Valerio in *La muerte me da*). È presente in tutti i racconti, ma non viene mai chiamato per nome.

Il primo racconto espressamente poliziesco della raccolta si intitola *Simple placer. Puro placer*²⁵². In esso la detective deve scoprire l'assassino di un uomo con un anello di giada, trovato decapitato al bordo di una strada verso l'aeroporto di una città non precisata. La Detective si imbatte nel corpo mentre si dirige all'aeroporto in taxi, per un viaggio che non ha nessuna voglia di fare:

-Pero si es un cuerpo – exclamó él. La voz en súbito estado de alarma.

-Un cuerpo desnudo – susurró ella-. Un cuerpo sin cabeza²⁵³.

Come si può notare, la frase del taxista è la stessa che pronuncia la Informante di *La muerte me da*, aprendo il romanzo. La detective fa fermare il taxista sulla scena del crimine e, mentre gira attorno al corpo nudo e decapitato, nota sulla mano sinistra un anello di giada con due serpenti intrecciati. Non potendo perdere il volo, è costretta a riprendere la strada verso l'aeroporto. Curiosamente, al suo ritorno si rende conto che al Departamento de Investigación de Homicidios nessuno ha saputo della questione e nessuno se ne è occupato, neanche la stampa. Solo il taxista e una donna misteriosa, che porta lo stesso anello del decapitato e che commissiona il caso alla detective, sono a conoscenza dell'accaduto. Nessuno sa nulla, tutto è oblio e indifferenza. Comincia a questo punto un

²⁵² Cristina Rivera Garza, *Simple placer. Puro placer*, in Id., *La frontera más distante*, cit., pp. 115-131.

²⁵³ Ibid., p. 116.

gioco tra sogno e realtà in cui il lettore non sa mai con certezza se ciò che è accaduto è successo realmente, oppure è solo una costruzione della mente della detective. Tra una scena e l'altra si ripetono frasi ambigue che provengono dalla mente della detective e che contribuiscono a creare questa confusione di fondo:

Hay una ciudad dentro de una cabeza. [...]
Hay una película dentro de una cabeza. [...]
Hay un avión que vuela dentro de una cabeza. [...]
Hay un cuerpo dentro de una cabeza. Una mano de alabastro. Un anillo [...]
Hay placer, puro placer, simple placer, dentro de una cabeza²⁵⁴.

L'autrice costruisce la vicenda attraverso una serie di immagini per cui il corpo torturato e decapitato dell'uomo si identifica con quello della detective, che sente la voce del proprio corpo, attraverso l'immagine mutilata del corpo dell'altro. Il gioco tra immaginazione e realtà è costante e ossessivo. Le ambientazioni sono sempre indefinite, ma estremamente reali. In linea con il titolo della raccolta di racconti, il riferimento alle esecuzioni del sistema di violenza del narcotraffico, prevalente nella zona *fronteriza* del Messico, viene ad un certo punto evidenziato esplicitamente, insieme alla discussione sul problema dell'impunità e della mancanza di responsabilità del soggetto, che normalizza la realtà che lo circonda:

Había ido a la Lejana Ciudad Oriental para continuar con la investigación del tráfico de estupefacientes. Días antes, por un golpe de suerte, habían dado con un nombre que de inmediato, les pareció de importancia en el caso. [...] – El carpetazo al asunto vino desde arriba – le susurró el Asistente mientras caminaban a su auto. Y se lo había repetido después, ya en la mesa del restaurante donde habían elegido comer ese día. – Falta de indicios – continuó –. Ya sabes. Una ejecución más. Una de tantas.
Un hueso de pollo saliendo de su boca. Los dedos llenos de grasa. Las palabras rápidas²⁵⁵.

Nell'ultima immagine, l'assistente della detective viene associato all'assassino attraverso la metafora del cibo. Un atto di violenza, rappresentato dall'osso di pollo (un corpo) che gli fuoriesce dalla bocca e dalle mani sporche di grasso (sangue). Attraverso una immagine cannibalesca, è qui denunciata ancora una volta l'indifferenza e la normalizzazione della violenza. Nella prima parte della citazione, invece, si fa riferimento a una indefinita città orientale, che ritornerà nell'ultimo racconto poliziesco di cui si discuterà in seguito. Dopo

²⁵⁴ Ibid., pp. 117-129.

²⁵⁵ Ibid., pp. 126-127.

il suo viaggio alla città orientale, la detective si rende conto che il caso dell'uomo decapitato a cui sta lavorando è avvenuto, in realtà, da qualche altra parte: nella lontana città orientale in cui è appena stata, nella sua testa o forse da nessuna parte. Il riferimento alla distanza esotica, a un'altra ambientazione e un altro Paese, contribuisce a creare quel senso di distanza spaziale, di straniamento, con cui l'autrice costruisce il tema della frontiera in tutti i racconti di *La frontera más distante*. Questa esoticità, questa distanza spaziale delle cose è il pretesto attraverso cui la detective rinuncia al caso, perché “no podía merodear por más días la escena de la escena de un crimen cometido lejos”²⁵⁶. La stessa indifferenza che la detective ha condannato nel suo assistente è in realtà la sua stessa indifferenza, la sua stessa colpa, che si esplicita nell'immagine che chiude il racconto, quando la donna con l'anello di giada le consegna i soldi promessi:

La Detective agachó la cabeza pero elevó la mirada. Los codos sobre las rodillas, los billetes en la mano, y los pies en el agua tibia, aromática. Una imagen extraña. Una imagen fuera de lugar. La corrupción de los sentidos.

Siempre quise un anillo así. Todavía lo quiero²⁵⁷.

Nel secondo racconto poliziesco, *Estar a mano*²⁵⁸, l'autrice discute la rappresentazione del dolore e della mutilazione del corpo, anche attraverso il ritorno del livello metatestuale. In questo caso la detective, insieme al suo assistente, deve ritrovare la mano estirpata dal corpo di una donna, che le commissiona direttamente il caso. Si tratta di una ragazza misteriosa, sulla cui identità la detective si interroga continuamente e disperatamente, di cui nessuno sa nulla e che sembra venga dalla provincia. Dopo una lunga serie di ricerche e peripezie, la detective e l'assistente scoprono che a tagliare la mano della donna è stato uno *chef* che lavora in un ristorante esotico, con il quale la donna ha avuto una relazione. L'uomo le ha amputato la mano e le ha cauterizzato il polso mentre lei dormiva e sotto anestesia, ponendo poi la mano in un barattolo di formolo. Paradossalmente, la detective e l'assistente si ritrovano a dover discutere della natura del crimine in generale e della vicenda particolare, poiché in questo caso la donna ha offerto di sua spontanea volontà la mano al suo aguzzino, interpretando metaforicamente una richiesta letterale. Entra così in gioco il livello metatestuale del racconto, nel quale

²⁵⁶ Ibid., p. 129.

²⁵⁷ Ibid., pp. 130-131.

²⁵⁸ Cristina Rivera Garza, *Estar a mano*, in Id., *La frontera más distante*, cit., pp. 133-164.

L'autrice mette in evidenza, ancora una volta, la responsabilità della scrittura nei confronti della rappresentazione del dolore e del crimine:

- [...] A una mujer joven le piden una mano, literalmente. Ella la entrega. El hombre corta la mano y se la lleva. ¿Qué nos toca hacer? ¿Encontrar la mano y detener a un hombre a quien, por cierto, mira que tú misma has escrito eso, le han entregado una mano voluntariamente? ¿Dónde está el crimen en todo esto? [...]
- Supongo que un crimen [...] reside en el uso, acaso intencionalmente impreciso de la literalidad, ¿no te parece? Míralo así. Una mujer, joven y bonita si me permites añadir, entiende metafóricamente una petición que ha sido planteada, sin que ellas lo sepa así, de manera literal.
 - Pero eso es un malentendido, no un crimen [...]
 - Pero alguien aquí perdió una mano²⁵⁹.

L'uso dello *humour negro* è qui funzionale al gioco parodico con il quale si discute sulla responsabilità del soggetto nei confronti del crimine perpetrato sull'altro. In questo caso, l'implicazione delle Istituzioni, dello Stato, è resa evidente attraverso un minuzioso e complesso gioco intertestuale e intermediale di specchi, tanto esterno al sistema della letteratura, quanto interno. L'*incipit* del racconto, per esempio, descrive una terribile fotografia storica d'archivio, nella quale il governatore di una lontana provincia, con un sigaro tra le labbra, mostra la mano amputata di un *indio* all'obiettivo della macchina fotografica. Sotto la fotografia, la scritta è inequivocabile: ««Guerra contra los indios»»²⁶⁰. La foto è contenuta nel *reportage* del giornalista statunitense John Kenneth Turner, intitolato *Barbarous Mexico*²⁶¹. Si tratta di un *reportage* fondamentale che racconta le violenze perpetrate durante la dittatura di Porfirio Díaz e le vicende della Rivoluzione. Lo stile di Turner è emblematico poiché fa uso delle stesse tecniche, a metà strada tra romanzo e articolo giornalistico, tipiche di tutti i primi romanzi della Rivoluzione. Siamo qui di fronte a un uso particolare della realtà referenziale, in questo caso una fotografia d'archivio, la cui fonte viene occultata e rielaborata spostando la sua rilevanza nel tempo presente. L'immagine dell'amputazione e della mostra spettacolare degli arti amputati ritorna ossessivamente anche verso la fine del racconto, legandosi esplicitamente all'idea di una violenza ciclica senza fine:

Debían encontrar la mano, a esa conclusión había llegado la Detective, para dar por terminado un caso anodino pero engorroso. A nadie le preocupaba en realidad

²⁵⁹ Ibid., pp. 138-139.

²⁶⁰ Ibid., p. 133.

²⁶¹ John Kenneth Turner, *Barbarous Mexico*, Chicago, C. H. Kerr, 1911.

el paradero de la extremidad derecha de una mujer joven recién llegada de las provincias donde, alguna vez, un gobernador de labios carnosos había sostenido, y esto frente a un fotógrafo oficial, las manos extirpadas durante las guerras con los indios²⁶².

L'enfasi sul ruolo delle Istituzioni, ma anche della stampa ufficiale sposta l'attenzione sulla realtà violenta del Messico contemporaneo, attraverso un gioco di immagini metaforiche tanto oscure, quanto chiaramente identificabili. In questo caso, è esplicito anche il riferimento alla continua violenza subita dalle comunità indigene di tutto il Messico. È indicativo, infatti, il ritrovamento della mano fluttuante della donna di provincia. Essa viene scoperta nel frigorifero in cui lo *chef* conserva le carni esotiche. Ancora una volta, uno *humour negro* che Rivera Garza non ha mai utilizzato con tanta veemenza. In seconda battuta, vi è l'ambiguo personaggio dell'Amministratore del ristorante nel quale lavora lo *chef*, che peraltro non verrà mai trovato, confermando la tendenza di Rivera Garza a prediligere la non risoluzione del caso. Egli offre continuamente dei lauti pranzi alla detective e al suo assistente, i quali mangiano di gusto descritti in immagini ancora assimilabili al cannibalismo. Durante il primo pranzo, i tre parlano profusamente di *Cuore di tenebra* di Conrad, rendendo ancora più evidente la denuncia della violenza nei confronti degli *indios*. In più, l'uomo legge costantemente ad alta voce le poesie di Paul Celan, reputandolo il poeta che più di tutti ha saputo descrivere il dolore:

Años,
años, años, un dedo,
palpa abajo, arriba,
palpa alrededor:
suturas palpables, aquí
cicatriz de nuevo - ¿quién
las cubrió?

Un hombre joven, de largos cabellos rubios, lee en voz alta un poema²⁶³.

Dopo la citazione di ogni poesia di Celan, si ripete anche l'immagine dell'uomo biondo con i capelli lunghi che legge ad alta voce una poesia a una donna. Essi sono probabilmente lo *chef* e la donna, implicati nel caso. Celan è il poeta che con *Fuga di morte* è stato in grado di rappresentare il dolore e la tragedia dei campi di concentramento

²⁶² Ibid., p. 159.

²⁶³ Ibid., p. 146.

nazisti. Questo frammento fa parte della poesia *Stretta*, termine con il quale in musica si identifica il procedimento di accelerazione temporale nel finale di un'opera. Quasi come un ghigno all'operazione di Roberto Bolaño in *2666*, Rivera Garza crea un racconto che si muove attraverso una "stretta" temporale. Il racconto comincia, infatti, con la descrizione della fotografia reale della mano amputata sorretta da un governatore in una lontana provincia coloniale, poi si sposta nella *fiction*, nel tempo presente in cui la vicenda della donna con la mano amputata sembra non destare nessun tipo di sussulto, e poi ancora indietro nella Germania nazista, con la citazione di una delle più potenti poesie testimoniali di Celan. Siamo ancora di fronte alla tematizzazione della funzione della poesia e del suo valore connotativo, che si scontra violentemente con la denotazione dei significati letterali delle parole. Il racconto si chiude, infatti, con i versi di *Salmo* di Paul Celan, mentre la detective non resiste all'impulso di vomitare, dopo aver consegnato alla donna la mano che le appartiene.

Al contrario dei primi due racconti, il terzo e il quarto racconto di *La frontera màas distante* si riferiscono in modo più esplicito ad avvenimenti di cronaca contemporanea. Essi costruiscono una struttura formale inedita, attraverso la quale la scrittrice messicana discute, in modo differente seppur complementare, il rapporto tra letteratura e realtà. Il terzo racconto del ciclo si intitola *El perfil de él*²⁶⁴. Esso è una ricostruzione romanzata della morte di Rosario Castellanos, fondamentale poetessa messicana del Novecento. Castellanos muore nel 1974 fulminata durante il cambio di una lampadina mentre si trova a Tel Aviv, dove risiede come ambasciatrice del Messico. Si tratta di una morte prematura e inaspettata, che genera peraltro varie teorie contrastanti. Oltre alla teoria del banale incidente domestico, c'è chi pensa al suicidio e chi all'omicidio a sfondo politico. Cristina Rivera Garza riprende nel suo racconto questa vicenda, leggendo le varie teorie attraverso un lavoro intertestuale con la poesia di Rosario Castellanos e l'esperienza che la stessa Rivera Garza fa in Israele qualche anno prima della pubblicazione di *La frontera más distante*. Nel racconto, la protagonista è ancora la detective del Departamento de Investigación de Homicidios. La donna deve risolvere il caso di una misteriosa poetessa, morta fulminata da una lampadina diciassette anni prima in una oscura e lontana Ciudad-Más-Antigua. La sorella della poetessa è colei che affida il caso alla detective, poiché non crede alla versione ufficiale della morte accidentale. Come evidenza l'*incipit*, la detective è già stata tempo addietro in questa Ciudad-Más-Antigua per recuperare dei documenti

²⁶⁴ Cristina Rivera Garza, *El perfil de él*, in Id., *La frontera*, cit., pp. 165-194.

contenenti tracce di evasione fiscale al fine di incriminare un narcotrafficante. Per uno scherzo del destino, riflette la detective, quest'uomo non deve essere incriminato per delitti contro la cittadinanza, ma per delitti fiscali contro lo Stato:

– ¿Cómo Al Capone? – le mencionó la Detective cuando recibió el expediente del caso, hojeando sus páginas como al descuido [...] la sonrisa es a veces un animal triste [...] se apresta a buscar las oficinas de la imprenta donde no sabe que, en lugar de encontrar los recibos fiscales, se topará con un manuscrito sentimental: un atado de cartas que organizadas cronológicamente, constituyen el legado amoroso, casi torpe, de un asesino²⁶⁵.

Il tema dell'impunità è qui discusso con una grande forza metaforica. La vicenda della poetessa morta in circostanze poco chiare fa da specchio a quella del narcotrafficante incriminato per reati fiscali. Nella storia, come in tutti gli altri racconti polizieschi di Rivera Garza, è implicato un uomo, "El Hombre Oscuro", il cui profilo ricorre nelle foto della poetessa durante la sua vita nella Ciudad-Más-Antigua. Fondamentalmente una storia d'amore, inscrivibile, indescrivibile, come l'inconsistenza delle carte che devono incriminare un terribile narcotrafficante:

A la Detective no le sorprendió la necesidad de expresión que padecía el Hombre Oscuro puesto que estaba acostumbrada a ver cómo, una vez iniciada una investigación, surgía de aquí y allá personas con urgencias largamente guardadas por contar su verdad, su versión, sus hechos [...] ²⁶⁶.

La detective continua a fare da perno in questo mondo surreale, attraverso un approccio sempre più letterario, che passa dalla denotazione alla connotazione. Proprio in questo racconto, infatti, nella detective comincia a farsi strada la vena da scrittrice, che assimila sempre di più la sua figura a quella dell'autrice. La responsabilità del soggetto si esprime non solo con la sua azione sociale, nell'ordine della giustizia, ma anche attraverso il coraggio di narrare l'inenarrabile. La detective scrittrice, per la prima volta, ricordando anche il caso irrisolto degli uomini castrati e mentre sorride in uno specchio, con "[esa] sonrisa que es a veces un animal triste"²⁶⁷, prende la penna e su un foglio di carta scrive del dolore, del sangue, della violenza, di se stessa, del dolore del Messico, del dolore di una Ciudad-Más-Antigua, che è forse in Israele o nel mondo intero:

²⁶⁵ Ibid., p. 165-166.

²⁶⁶ Ibid., p. 183.

²⁶⁷ Ibid., p. 169.

Lo primero que vi al entrar en la Ciudad-Más-Antigua fue la sangre. Gotas de sangre cayendo, rojas, sobre un charco de sangre. El olor a cosa ácida y deshecha. El olor a muchos muertos. Temblar es apenas un verbo. [...] Ahí estaban, amontonados unos sobre otros, los cuerpos. Rojos. Todos los tonos del color rojo. Los ojos cerrados. La sensación del vómito llegó luego. Apilados unos sobre otros, los corderos parecían ser o convertirse en seres humanos. Muertos. Muchos muertos²⁶⁸.

L'immagine degli agnelli sgozzati e accatastati disegna una metafora molto forte della violenza sul corpo. A un certo punto, come in *La muerte me da*, scoprire l'enigma non è più il perno della narrazione. Essa esplode, come la lampadina che ha fulminato la poetessa, in una serie innumerevole di strade, di narrazioni dolorose. Le parole scritte dalla detective, che sono segnalate in corsivo, entrano nel racconto altre due volte e continuano a girare attorno al campo semantico del sangue, della morte, del corpo e della violenza. La detective scopre la complementarità connotativa della sua ricerca denotativa. Dolorosamente, come la poetessa che nelle sue ultime poesie scriveva della propria morte, può dare un nome alla sofferenza, può dare un nome al presente e alla Storia:

La sangre es el invierno más largo. Cosa que huele. Hace frío aquí. Sobre la nieve: hilito de. Entre la lluvia. Éste es el nombre de la ciudad: aquí. El nombre de la Historia. [...]

En una guerra es imposible no matar. Recordó la frase. Luego esperó, como hace diecisiete años, la descarga. El súbito resplandor²⁶⁹.

In questo caso, il riferimento al referente reale, ossia la vicenda della morte di Rosario Castellanos funge da pretesto, da *guiño* appunto, per poi aprire il testo a una narrazione che non cita mai direttamente la realtà, ma vi rimanda continuamente in un gioco ossessivo di metafore e ripetizioni.

Il quarto racconto del ciclo poliziesco, intitolato *El último signo*²⁷⁰, si costruisce attraverso una serie di riferimenti a un avvenimento che è nello stesso tempo passato e presente, cronaca e Storia. Come dichiara la stessa autrice in una registrazione ad alta voce del suo racconto, presso la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM):

El último signo [...] es uno de los cuentos que forman parte del libro La frontera más distante que publiqué el año pasado, en 2008. El cuento tiene su punto de origen en una noticia muy extraña que leí en el periódico; se trataba sobre el fin de

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 184/194.

²⁷⁰ Cristina Rivera Garza, *El último signo*, in *Id.*, *La frontera*, cit., pp. 195-217.

una lengua, de la lengua *nüshu*; me intrigó mucho el hecho de que una lengua pueda desaparecer, de que la última hablante de *nüshu* acababa de morir. Y basada en este tipo de vacío que la falta de un lenguaje abre en el mundo, empecé a escribir este cuento. Ya después entraron muchas otras cosas²⁷¹.

La notizia cronachistica alla quale Rivera Garza fa riferimento è la morte di Yang Huanyi, l'ultima testimone vivente della lingua *nüshu*. Si tratta di una lingua inventata dalle donne della provincia dello Hunan in Cina. Le sue origini sono a tutt'oggi difficili da definire: alcuni studiosi ritengono si tratti di una lingua antica, nata durante la dinastia Qin (221 a. C.- 207), altri invece la considerano una lingua inventata dalle donne durante la dinastia Qing (1644-1911)²⁷². Si può certamente riconoscere l'interesse dell'autrice messicana per la questione filosofica della scrittura femminile, discussa in modo esplicito e implicito in quasi tutte le opere pubblicate fino a questo momento: basti ricordare la lingua marina inventata e compresa solo dalle donne in *La cresta de Ilión*, oppure le discussioni della Periodista de La Nota Roja e della Informante (Cristina Rivera Garza) sulla scrittura femminile in *La muerte me da*. È bene però rilevare anche che questo racconto funge quasi da specchio a quello che avviene in *Autoetnografía con otro*, nel quale è una donna, l'antropologa, che non comprende il linguaggio dell'uomo primitivo che lascia entrare in casa. In *El último signo*, la detective deve risolvere il caso di una donna di origine cinese, Xian, scomparsa dentro un vortice in una giornata tempestosa, mentre è in compagnia del suo uomo. È lui, infatti, che commissiona il caso alla detective. Come dichiara Claudia Macía Rodríguez, il racconto ha conosciuto diverse ristampe e varie modifiche²⁷³. Uno dei dettagli più interessanti è costituito dall'epigrafe che apriva le prime due edizioni del racconto, pubblicate a Seul. Essa proviene da *El jardín de los senderos que se bifurcan* di Jorge Luis Borges: "El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado"²⁷⁴. Rivera Garza decide di eliminare l'epigrafe in tutte le versioni successive del racconto, fino alla sua pubblicazione in *La frontera más distante*. Nelle prime edizioni, l'autrice ha voluto mostrare il suo debito nei confronti della narrativa poliziesca classica di stampo metafisico, per poi ampliare la sua proposta attraverso tutte le strategie che abbiamo descritto in questo

²⁷¹ Cristina Rivera Garza, "En voz de Cristina Rivera Garza", *Letras mexicanas en la voz de sus autores*, UNAM, México, 2009, <http://descargacultura.unam.mx/playerList/showAlbum?playerList.id=11033>.

²⁷² Per uno studio esaustivo della storia del *nüshu*, si rimanda a uno dei pochi saggi che sono stati scritti fino a oggi su questo racconto di Cristina Rivera Garza: Claudia Macías Rodríguez, "Huellas de la escritura *nüshu* en un cuento mexicano", *Análisis*, Vol. 13, núm. 38, 2010, pp. 61-81.

²⁷³ *Ibid.*, p. 72.

²⁷⁴ *Ibidem*.

capitolo. L'eliminazione dell'epigrafe potrebbe anche leggersi come una sorta di gioco che l'autrice fa con il suo lettore competente e anche con se stessa, decidendo improvvisamente di far scomparire il riferimento letterario intertestuale, come sparisce il *nüshu*, lasciando il lettore in un labirinto di rimandi e di sentieri che si incrociano. Diversamente da tutti i testi fin qui analizzati, la relazione tra il referente reale e le possibilità del referente letterario sono qui discusse in modo esplicito. L'autrice inserisce all'interno della narrazione varie tracce referenziali: il nome dell'ultima testimone della lingua *nüshu* (Yan Huanyi), che nel racconto è una lontana zia di Xian; una fotografia con esempi di caratteri *nüshu*, insieme alla loro traduzione al cinese; il racconto della storia del *nüshu* attraverso la voce dell'uomo che commissiona il caso alla detective:

El Hombre que Temía a los Remolinos sabía que el nushu es una lengua secreta. Era. Sabría que las mujeres de la provincia de Hunan lo habían creado en el siglo III y que, desde entonces, lo transmitían de generación en generación como un escandaloso secreto femenino. Sabría todo lo que le había dicho Xian de esa escritura de mujeres: que era una forma de expresión en un medio de otra manera opresivamente masculino; que se inscribía en papel o se pintaba sobre abanicos o se bordaba en pañuelos; que componía las así llamadas Misivas del Tercer Día con que las amigas y familiares le mandaban consejos a la recién desposada. A la mujer ida. Sabría que el nushu constaba de rasgos delgados y finos —rasgos que a él le parecían encantadores—. Y sabría, por supuesto, del abismo entre la provincia de Hunan y los soldados de terracota de Xian y, por eso, no le habría creído nada. Por eso la habría dejado hablar²⁷⁵.

Insieme a questa testimonianza, ci sono anche i rapporti dell'assistente della detective, che ha studiato il caso. Il discorso sull'identità e sul modo in cui la narrazione filtra il referente reale si tematizza ulteriormente nel corso della narrazione in diversi modi. Il primo caso è costituito dall'insicurezza dell'uomo che commissiona il caso alla Detective, il quale tenta, in un crescendo di insistenza, di convincere tutti e se stesso che Xian è davvero esistita e che il giorno del mulinello lei è sparita con esso. Dall'altro c'è la testimonianza, pure insistente, di uno dei passanti che giura di non aver mai visto alcuna donna insieme all'uomo nel giorno del mulinello. L'impossibilità della rappresentazione, l'inconciliabilità dei punti di vista, trova il suo centro nella scrittura: il diario di Xian, che la detective trova nella sua stanza. In esso, due voci, due scritture, una maschile e una femminile, scrivono una storia d'amore ideale, senza che al lettore (la detective) sia dato di sapere se essa corrisponde alla realtà oppure è solo un segno, solo un desiderio:

²⁷⁵ Cristina Rivera Garza, "El último signo", cit., pp. 200-201.

Me gustaría que esta historia transcurriera en una provincia muy lejana, en una pequeña aldea cubierta de nubarrones grises y blancos. Un día húmedo. [...] Me gustaría que fueses una mujer de la China²⁷⁶.

Il riferimento alla doppia voce ha il compito di mettere in discussione la storia della lingua compresa e scritta solo dalle donne, allargando quindi le possibilità del testo e della realtà. Nel racconto sembra che Xian scompaia lasciando sulla pelle del suo uomo, attraverso un tatuaggio, l'ultimo segno della lingua *niishu*. Qualche pagina dopo, però, si scopre dalla voce dell'uomo che il tatuaggio se l'è fatto fare lui stesso, subito dopo aver commissionato il caso alla detective. Un auto-segno, un auto-tatuaggio, che gli serve per convincere tutti i suoi interlocutori e se stesso, che la storia con Xian è una vera storia d'amore. L'erotismo legato alla violenza sul corpo è un tema dominante nelle pagine del diario, ma l'alone puramente erotico perde consistenza nel contatto con la realtà testuale del racconto:

Semanas después, la mujer que limpiaba el departamento de Xian diría, en un español con acento, que ella personalmente lavaba las sábanas manchadas de sangre a mano, en el lavadero de piedra que estaba detrás de una cocina. Era una faena agotadora que le tomaba, con frecuencia, horas enteras. [...] Diría que no era sino hasta entonces que se preguntaba qué había pasado sobre ellas, sobre las sábanas [...]

Tocar tu muslo. Macerar tu muslo. Triturar tu muslo. Marcarlo como se marca la piel muerta. El calor del hierro. La fuerza del hierro. La inscripción. El grito. La súbita inhalación. La exhalación que tiembla²⁷⁷.

Come conciliare, a questo punto, i due punti di vista della citazione? Cosa succede “en realidad” sopra quelle lenzuola? La scena descritta nelle pagine del diario è solo una metafora, un erotismo estremo e cannibalesco, o è la descrizione letterale di una scena di tortura? La scomparsa di Xian assumerebbe allora un significato nuovo. L'emancipazione della donna che inventa un linguaggio da condividere con le donne e attraverso il quale le donne possono emanciparsi dalla società patriarcale, è qui portata alle estreme conseguenze nel presente, nella cronaca attuale del Messico, in cui una donna costantemente torturata e violentata decide deliberatamente di scomparire dentro a un mulinello:

²⁷⁶ Ibid., p. 205.

²⁷⁷ Ibid., pp. 205-206.

Antes, antes de todo, el Hombre Que Juraría Haber Perdido una Mujer de la China se detendría frente al remolino. Sentiría el miedo primero [...] y, luego, casi de inmediato, recordaría que, en su infancia, alguien le había dicho que ese tipo de remolinos – estrechos, súbitos, verticales – querían decir que el diablo merodeaba. Entonces lo vería todo de una vez: el diablo, el cuerpo del diablo, los brazos del cuerpo del diablo, estrechando la cintura de una mujer. Un vals. Una estridente melodía de violines. Los pies levitando²⁷⁸.

Le parole che chiudono il racconto aprono una prospettiva ancora più oscura, che confina con la superstizione e le storie popolari. Il committente del caso è forse vittima e carnefice allo stesso tempo. La scrittura ne è testimone. La scrittura a volte assolve, a volte condanna, ma la colpa, la responsabilità del singolo nei confronti del dolore non si esaurisce con essa. L'impunità dilaga e Xian forse è stata portata via dal diavolo nelle sembianze di un mulinello, o forse ha deciso deliberatamente di scomparire per sempre dentro a un vortice. In ogni caso, la domanda senza risposta della detective resta, ambigua e controversa: “¿Hasta dónde se puede llegar?”²⁷⁹.

Il romanzo breve *El mal de la taiga*, pubblicato nel 2013, chiude il percorso del ciclo poliziesco di Cristina Rivera Garza, durato quasi dieci anni. In esso, la formula del poliziesco subisce un'ultima e definitiva rielaborazione che tocca e ingloba il *thriller*, il fantastico e anche la tradizione fiabesca. *El mal de la taiga* è l'opera che più di tutte diluisce i significati in un insieme di forme scomposte, rappresentando un simulacro non solo del genere poliziesco, ma anche di se stesso. L'intertestualità si sposta qui anche nel campo dell'intermedialità. Il testo è, infatti, arricchito da una serie di disegni di Jean-Pierre Guillemot e Elvira Navares²⁸⁰ e da una *playlist* in chiosa²⁸¹. In linea con la proposta estetica e formale di Rivera Garza, *El mal de la taiga* è un romanzo frammentato, disambientato, liminale. Come suggerisce il titolo, infatti, la storia si svolge per la maggior parte nella taiga, foresta boreale caratteristica delle zone settentrionali dell'Eurasia. A differenza di tutti i romanzi che abbiamo trattato fino a questo momento, *El mal de la taiga* non costruisce nessun rapporto referenziale diretto con la realtà esterna. La problematizzazione tra realtà e narrazione è tutta interna al sistema romanzo, a un contesto immaginato, quello della taiga, sebbene realmente esistente. Tutta la narrazione si costruisce attraverso un fitto intreccio di argomenti metaforici, che discutono a livello

²⁷⁸ Ibid., p. 217.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Ricordiamo che la casa editrice Tusquets è solita usare le opere di Guillemot-Navares in diverse copertine delle sue pubblicazioni.

²⁸¹ Cristina Rivera Garza, *El mal de la taiga*, cit., p. 119.

metanarrativo il modo in cui è possibile conciliare la realtà e l'immaginazione di chi la racconta. La nostra detective ha ormai lasciato da molto tempo il suo lavoro di investigazione poliziesca, per dedicarsi alla scrittura di romanzi *noir* basati sulla propria esperienza. Tuttavia, dopo un lungo periodo, decide di accettare un nuovo caso: il caso “de los locos de la taiga”²⁸². Durante una mostra di quadri sul tema della foresta, un uomo avvicina la ormai ex detective, chiedendole di cercare e riportare indietro la propria donna scomparsa nel bosco della taiga insieme a un altro uomo. La detective si inoltra nella immensità della taiga insieme a un traduttore, il quale ha il compito di aiutarla a comprendere la lingua del bosco. Dopo aver attraversato una lunga serie di peripezie, la detective riesce a trovare “los locos de la taiga”. Tuttavia, l'ossessione della detective non è soltanto costituita dallo svelamento dell'enigma, ma anche dalla possibilità di raccontare, di testimoniare, ciò che ha recuperato durante la sua ricerca. Dal punto di vista formale, infatti, tutto il romanzo è narrato da un'istanza narrativa in prima persona, che corrisponde sempre al punto di vista della detective. Ogni capitolo comincia con la congiunzione “que”, che introduce il discorso indiretto, dando l'idea che la protagonista stia riprendendo nel presente della narrazione un discorso passato e inconcluso:

Que habían vivido ahí, me dijeron. Que esa era la casa. Y la señalaban con una especie de timidez que bien podía confundirse con el respeto o con el terror. [...] ¿Qué buscaba ahí en realidad? Eso era lo que me preguntaban sin atreverse a preguntar. Y yo, que tampoco lo sabía con exactitud, acoplaba mis pasos a los suyos²⁸³.

L'*incipit* appena citato fa pensare che la detective stia rispondendo alla domande di un interlocutore nel presente, al quale si rivolge al passato. L'andamento cronologico del tempo è minato fin dal principio, poiché il romanzo si apre con questo lungo *flashback*, in cui la detective ricorda il momento in cui è già nella taiga. Tuttavia, la presenza della congiunzione “que” al principio del paragrafo crea una complessa connessione tra il passato e il presente, aprendo immediatamente la discussione sul valore della testimonianza e della memoria. Lungo tutto il romanzo, la presenza del sintagma “en realidad” è quasi ossessiva e svolge la funzione di tematizzare il problema della complicata relazione tra la realtà, l'esperienza e la sua narrazione. In questa difficoltà, vi è l'immagine smisurata, immensa, ma anche oppressiva della taiga. Dalla bocca del committente si

²⁸² Ibid., p. 15.

²⁸³ Ibid., p. 11.

scopre che l'infinità del bosco racchiude un male oscuro: alcuni suoi abitanti sono soggetti a forti attacchi di panico, che li portano a intraprendere viaggi suicidi per uscire da un luogo che si estende sempre uguale per chilometri e chilometri. La taiga porta alla follia. Dopo qualche pagina, la protagonista ritorna alla narrazione cronologica degli eventi tipica del diario, ma anche del *dossier* poliziesco. La detective racconta il suo incontro con l'uomo che le commissiona il caso. L'aspetto curioso della faccenda è costituito dal fatto che, da varie località della taiga, continuano ad arrivare alcuni telegrammi indirizzati all'uomo. Essi sono scritti in lettere maiuscole e contengono frasi oscure e indecifrabili. Questa circostanza fa supporre all'uomo che la sua seconda moglie voglia essere ritrovata e riportata a casa. La detective, invece, ha delle opinioni differenti fin dall'inizio: "A veces hay que dejar ir a las esposas [...] sobre todo a las segundas esposas"²⁸⁴. Il romanzo si costruisce attorno a questo scontro di interpretazioni della realtà, che si consuma, come è tipico del romanzo poliziesco, nel sangue. La presenza dei telegrammi, della scrittura indecifrabile, è uno dei motivi che spinge la ex detective ad accettare il caso:

El telegrama, dirigido al hombre que me había encargado la investigación, afirmaba escueta pero sólo indirectamente que no pensaban regresar jamás: «CUANDO DECIMOS ADIÓS, ¿QUÉ ES LO QUE SALUDAMOS EN REALIDAD?».

Tomé el caso porque siempre he sentido una debilidad achacosa por formas de escritura que ya están en desuso [...]

¿Desde qué lugar tan lejano en el espacio, tan lejano en el tiempo, había partido este puñado de mayúsculas? Y, sobre todo, ¿qué habían saludado en realidad?

¿Qué cosa o cosas habían aceptado en sus vidas? Quise saber eso desde el inicio. Quise entender²⁸⁵.

Due temi sono centrali nel romanzo: a) il rapporto tra la realtà esperita e la sua narrazione; b) le forme della scrittura. Per quel che riguarda il primo punto, la detective interpreta fin dall'inizio che la donna e il suo nuovo uomo non hanno alcuna intenzione di tornare, scontrandosi in continuazione con il punto di vista dell'uomo che le commissiona il caso. Mentre egli ritiene che questa non sia altro che una storia d'amore, la detective ritiene che essa possa essere piuttosto una storia "[de] desamor"²⁸⁶. La difficoltà di conciliare questi piani interpretativi si scontra con la materialità della scrittura e delle sue forme, che è il secondo tema centrale di *El mal de la taiga*. Il fatto che la detective sia attratta da forme desuete della scrittura, pone parodicamente in scena la necessità di comprendere le nuove

²⁸⁴ Ibid., p. 19.

²⁸⁵ Ibid., p. 13.

²⁸⁶ Ibid., p. 20

forme di scrittura e di narrazione, quelle digitali, che pervadono la nostra contemporaneità. Sappiamo che Rivera Garza è attratta fin dal principio della sua carriera dalla sfida della contemporaneità digitale. A proposito di *El mal de la taiga*, qualcosa cambierebbe nella dinamica formale del testo se i messaggi contenuti nei telegrammi fossero in realtà dei *tweets*? Probabilmente sì, poiché di essi si dovrebbe considerare l'effimero presente e la loro imminente scomparsa per lasciare spazio a un sempre nuovo, gigantesco, flusso di scrittura. Il romanzo discute apertamente anche le nuove sfide della narrazione nell'era digitale. Come indica la stessa autrice in una intervista sul quotidiano *La Jornada*:

[...] en la narrativa, al menos en México, se siguen reseñando libros como si estuviéramos en el siglo XIX, como si no estuviera pasando una revolución digital bajo nuestros dedos y teclados, como si todo de lo que se tratara la literatura fuera la creación de personajes 'sicológicamente profundos'²⁸⁷.

Le implicazioni di una narrazione che deve districarsi tra le nuove tecnologie e le nuove forme di narrare pongono la detective davanti al continuo dilemma sul come poter scrivere in un modo nuovo. La detective è una di quegli scrittori “que nos portamos mal, que le entramos al toro por los cuernos”²⁸⁸. Ciò che la spinge a intraprendere le ricerche è il desiderio di capire, la necessità di conoscere il motivo per cui i “locos de la taiga” hanno deciso di intraprendere il proprio viaggio. Comprendere, tuttavia, significa prima di tutto narrare. Fare in modo che i dati coincidano e che il detective sia in grado di svelare l'enigma. Per questo motivo, la detective scrive con dovizia di dettagli il *dossier* che dovrà consegnare all'uomo che le ha commissionato il caso. Eppure, cosa succede quando si devono narrare i fallimenti? Per rispondere a questa domanda, la detective comincia a dedicarsi appunto al romanzo, alla *fiction*:

[...] me dedicué a escribir los casos en que había participado, pero los escribía de otra manera. [...] La otra manera no consistía en contar las cosas como son o como pudieron ser o haber sido sino como tiemblan todavía, ahora mismo, en la imaginación²⁸⁹.

L'ossessione della detective per il linguaggio, come si è potuto constatare nelle opere precedenti, trova qui il suo fondamento in un modo nuovo di narrare che implica decifrare

²⁸⁷ Mónica Mateos-Vega, “Cristina Rivera Garza altera la realidad y la describe de manera alucinante”, *La Jornada*, Jueves 21 de junio, 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

l'inconsistenza delle immagini dell'esperienza che tremano nella nostra immaginazione. A questo punto, entra in gioco la funzione mediatrice dell'intertesto fiabesco. I riferimenti alle fiabe sono diversi nel corso di tutto il romanzo, alcuni espliciti altri impliciti ma facilmente riconoscibili. L'aspetto interessante del discorso proposto da *El mal de la taiga* è che le versioni fiabesche citate non sono quelle del XIX secolo, bensì quelle ancora più antiche, molto più brutali e sanguinarie. Nel secondo capitolo, per esempio, la detective menziona direttamente l'intertesto con il quale si costruisce la parte delle ricerche nella taiga: la fiaba di Hänsel e Gretel. La fiaba scritta dai fratelli Grimm narra delle peripezie di due bambini abbandonati in un bosco dal padre taglialegna e dalla matrigna, che non sono più in grado di sfamarli. I bambini non si perdono mai d'animo e, nonostante finiscano tra le grinfie di una terribile strega con la casa di marzapane, riescono a tornare dal padre insieme alle ricchezze della strega uccisa. La voce narrante della detective, però, si affretta a chiarire che nelle prime versioni dei fratelli Grimm era la madre stessa che intimava al marito di abbandonare i bambini nel bosco. La fiaba sarebbe poi stata edulcorata e adattata alla classe media del XIX secolo²⁹⁰. In prima battuta, la detective assimila i due folli della taiga a Hänsel e Gretel, mentre discute con l'uomo che le commissiona il caso, introducendo il tema della colpa dell'uomo e insinuando il dubbio nel lettore. In un secondo momento, sostiene invece che i due *locos*, questa volta identificati espressamente come due bambini, si sono allontanati di propria spontanea volontà. Tutto il romanzo, infatti, si basa su questa difficoltà di interpretare la realtà: perché la donna (bambina?) è andata via? Si è spostata di sua spontanea volontà, perché si è innamorata di un altro uomo, è fuggita, è stata cacciata? Che ruolo ha svolto e svolge l'uomo che commissiona il caso? La sua posizione è positiva o negativa? Le indagini della detective tentano di fare luce su questi quesiti e, proprio qui, entra in gioco la responsabilità e la necessità della narrazione. La detective scrive in un libretto dalla copertina nera il suo rapporto con metodicità, ma accanto ai dettagli referenziali è costante anche l'altro modo di narrare, quello che individua la forma in cui la realtà trema nel presente dell'immaginazione:

En el informe que le escribiría al hombre que había tenido dos esposas le pediría que tomara en cuenta que nada de lo escrito había ocurrido tal cual. Nada de lo escrito ocurre nunca tal cual, repetía eso o algo parecido. Le pediría [...] que tomara en cuenta que había mucho tiempo entre alocución y alocución. [...] Lea como si hubiera muchos minutos, incluso algunas horas, entre las palabras pronunciadas primero y, luego, las palabras escritas. Le diría, por ejemplo, que

²⁹⁰ Ibid., p. 33.

cuando yo escribiera «Les pregunté si tenían electricidad y me respondieron mostrándome una vela encendida», debía considerar que la pregunta la había enunciado yo, en efecto, pero que antes de recibir la respuesta, que tardó en llegar, el traductor tuvo que hacerme repetir la pregunta un par de veces²⁹¹.

La riflessione che l'autrice propone in questo capitolo del romanzo apre la discussione sul ruolo dello scrittore, che sceglie quali dettagli eliminare dalla narrazione, e su quello complementare del lettore, che invece deve scegliere quali elementi inserire nelle parti silenziate. A rendere oscuro questo rapporto è anche l'uso particolare della sintassi verbale. Dalla citazione si legge che la detective narra a qualcuno nel presente che in un passato indefinito ha chiarito al committente che il *dossier*, scritto nel futuro, avrebbe contenuto delle lacune. Paradossalmente, la detective sa già dall'inizio cosa scriverà nel suo futuro *dossier*. La relazione tra realtà e immaginazione è dunque completamente rovesciata, attraverso questo uso complesso dei piani temporali e delle forme verbali. La sintassi esprime questo conflitto perenne tra la realtà e la sua rappresentazione e le implicazioni ermeneutiche che esso esercita nel lettore, nel momento della lettura.

Nel corso delle ricerche della seconda moglie nell'immensità della taiga, altri tre personaggi fiabeschi intervengono nella trama. Il primo personaggio è il lupo feroce e assassino, assimilabile alla fiaba di Cappuccetto Rosso, che viene direttamente menzionata nel capitolo IX²⁹². La voce della detective fa lo stesso procedimento di smantellamento avvenuto per la fiaba precedente, citando la versione più antica e crudele di Cappuccetto Rosso. In essa, è il lupo che vince e lo fa in un modo spietato e disumano, invitando Cappuccetto Rosso a mangiare a propria insaputa la carne della nonna, invito che la bambina non è in grado di rifiutare per il troppo patimento della fame²⁹³. Il lupo assume nel romanzo una funzione centrale, trasformandosi nella personificazione del pericolo e dello stato d'emergenza, di panico, che perseguita la detective. La sua figura è costruita senza che il lettore possa mai comprendere del tutto se si tratti della realtà della storia o di qualcosa che succede solo nella mente della detective. Il suo personaggio corrisponde, per certi aspetti, a una convenzione: ogni bosco incantato che si rispetti ha il suo lupo cattivo. Tuttavia, anche in questo caso le convenzioni sono assimilate nel testo e poi aperte verso nuovi spazi, verso nuovi limiti. Un esempio lo costituiscono gli altri due personaggi tendenzialmente fiabeschi che appaiono nel romanzo: due creature minuscole che misurano

²⁹¹ Ibid., p. 37.

²⁹² Ibid., p. 47.

²⁹³ Ibid., p. 49.

tra i quindici e i diciotto centimetri circa²⁹⁴. In una taverna della taiga piena di taglialegna ubriachi, dall'interno di una scatola, essi offrono uno spettacolo pornografico inconsapevole al proprio pubblico. La detective, insieme al traduttore, assiste allo spettacolo non potendo contenere il desiderio. Un desiderio oscuro e quasi criminale, quasi, ancora, cannibale:

Es difícil describir lo que no se puede imaginar. [...] las dos criaturas mínimas, de cabellos y piernas largas, se enredaban justo ahora en un abrazo que mucho tenía de sexual. Una se montaba, en efecto, sobre la otra. Otra le abría las piernas y entraba en su sexo con las manos y con la lengua. Una se colocaba boca abajo y levantaba las nalgas tan pequeñas. Otra la penetraba con ayuda de instrumentos que, de encontrarse en otro sitio, pero incluso ahí, provocaban algo de risa contenida. [...] Incluso yo me las quería comer, o besar²⁹⁵.

La tradizione della fiaba viene dunque utilizzata dall'autrice solo per fare in modo che essa possa essere violata dalla dimensione perturbante del fantastico. Si fa qui riferimento, naturalmente, alla distinzione tra fiabesco e fantastico teorizzata da Roger Caillois:

Il fiabesco è un universo meraviglioso che si aggiunge al mondo reale senza aggredirlo e senza distruggerne la coerenza; al contrario il fantastico rivela uno scandalo, una lacerazione, una irruzione insolita e quasi insopportabile nel mondo reale²⁹⁶.

Nella struttura di *El mal de la taiga*, sono soprattutto le fiabe classiche della tradizione orale a essere citate o alluse. Come già sostenuto da Vladimir Propp, esse hanno una morfologia specifica che si costruisce attraverso le categorie funzionali dei personaggi²⁹⁷. Il romanzo di Rivera Garza compone, in prima battuta, una struttura fiabesca morfologicamente rispondente allo schema di Propp: all'eroe (la detective) viene chiesto da un personaggio importante (l'uomo che le commissiona il caso) di salvare la fanciulla in pericolo ("la loca de la taiga"). L'eroina parte per un viaggio pieno di peripezie attraverso un luogo incantato (il bosco della taiga). Durante il suo viaggio intervengono vari personaggi positivi e negativi, tra cui l'antagonista (il lupo feroce) e l'aiutante (il traduttore). All'interno di questa struttura esterna formalmente perfetta, interviene una

²⁹⁴ Come è facile notare, questi personaggi hanno le stesse caratteristiche della Mujer Increíblemente Pequeña in *La muerte me da*. Mentre nel primo romanzo la donna è una rappresentazione rovesciata di Gulliver nel paese di Brobdignag, in questo caso le due creature possono essere anche assimilate al personaggio di Pollicino.

²⁹⁵ Ibid., pp. 84-86.

²⁹⁶ Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991, p. 19.

²⁹⁷ Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1988 [1928].

dimensione che disintegra il meraviglioso per aprire la narrazione all'ominoso e all'orrore. Uno dei motivi che individuano questo sovvertimento di senso è il desiderio sessuale che quasi rasenta il sadomasochismo. La detective, grazie alla testimonianza del “muchacho salvaje” (uno degli abitanti della taiga), scopre che una notte la donna dei “locos de la taiga” vomita sul suo letto esseri minuscoli, intrisi di residui placentari. Il rumore sveglia il suo compagno e i due consumano un rapporto sessuale prolungato. Quando tutto termina, l'uomo si siede e si stacca dalla schiena i cadaveri degli esseri vomitati/partoriti dalla donna ormai morti e sui quali scorre il sangue della nascita e della morte insieme:

Él la había atraído hacia sí, echándose de espalda. Y, con la mujer encima, con su sexo dentro del suyo, moviéndose ahora a la par, empezaron a oír los chillidos. Cuando él separó la espalda del colchón, cuando pudo finalmente sentarse, se llevó la mano hacia la parte trasera del torso. Y de ahí, con cuidado y asco confundidos, había despegado el cuerpo de dos o tres, o tal vez más, criaturas pequeñas. La sangre del vómito, que bien pudo haber sido la sangre del nacimiento, confundida ahora con la sangre de la muerte. La saliva. El excremento o las lágrimas, da lo mismo. Los huesos rotos²⁹⁸.

La realtà ominosa alla quale il testo allude è, dunque, ancora una volta quella del corpo sofferente, violentato e distrutto. Esso viene figurativamente descritto a partire dalla dimensione fiabesca, che fa ricondurre i corpi minuscoli alla fiaba di Pollicino. Se la dimensione del meraviglioso viaggia parallelamente a quella della realtà, Rivera Garza fa in modo che essa entri nella realtà e ne mini le sue fondamenta, attraverso l'uso del modo fantastico. Come sostenuto da Rosemary Jackson²⁹⁹, anche in questo caso come in *La muerte me da*, il fantastico interviene per produrre una frattura nell'asse della realtà, che è qui rappresentato da rari dettagli realistici (l'arrivo della detective alla taiga grazie a un volo aereo; la menzione che la detective e il traduttore si fermano spesso a defecare e mangiare), minandone la coerenza e la naturalità. In questo caso, però, l'introduzione del fantastico sovverte anche il luogo sicuro dell'immaginazione, della fiaba in particolare, della scrittura in generale. La violenza perpetrata sul corpo degli esseri fantastici, che possono o non possono esistere, si sposta nella realtà quando a subirne le conseguenze sono il “muchacho salvaje” e la stessa detective. Il primo subisce la violenza dei suoi simili, i taglialegna, che una mattina lo scaraventato dalla sommità del mulino in cui il ragazzo è stato testimone delle stranezze e nefandezze della coppia di “locos”:

²⁹⁸ Cristina Rivera Garza, *El mal de la taiga*, cit., p. 77.

²⁹⁹ Rosemary Jackson, *Op. cit.*

Fue hacia el filo del amanecer que aparecieron los leñadores. Sus pasos; sus teas. El olor de su alcohol. [...] Los hombres hicieron un ruido atroz y, luego, se fueron tal como llegaron. [...]

Nunca es necesaria, la crueldad. La crueldad es.

Cuando el traductor abrió la puerta se quedó un largo rato en silencio. Iba a seguirlo pero me pidió que no lo hiciera. La mano en alto. Que, por favor, no lo hiciera. Que por mi bien. Se agachó entonces. Supuse, por el esfuerzo que hacía al cargarlo, que el peso del cuerpo del muchacho salvaje era más del que había imaginado. Los huesos rotos. Los cabellos revueltos con semen y con sangre. Las manos. Supuse que la noria. Todos tardan lo mismo en caer.

La crueldad es³⁰⁰.

L'immagine è la descrizione secca e atroce di una violenza sessuale di gruppo, perpetrata su un bambino. La detective non si pone domande rispetto al corpo che il traduttore deve trasportare via, perché la crudeltà non è necessaria, la crudeltà semplicemente è. È questo il momento di massima tensione del testo, nel quale l'estrema crudeltà della scena, cozza brutalmente con la non azione della detective. La donna, dal canto suo, subisce la violenza del committente, che non accetta il resoconto proposto. La sua seconda moglie non è tornata insieme alla detective, perché semplicemente non voleva tornare. L'amore un bel giorno svanisce, esattamente come il disamore. La detective racconta all'uomo seduto sul divano del salotto tutta la storia, come un fiume in piena. Più legge dal suo quaderno con la copertina nera più l'uomo si fa iracondo, fino a quando le strappa di mano uno dei quaderni e gridando le sbatte la faccia contro il vetro di una finestra. Che ruolo ha avuto il committente nella vita della donna che ha deciso di perdersi, un bel giorno, con un altro uomo nel *mal de la taiga*? La domanda resta sospesa, insieme ai rumori, alle terribili scene di desiderio esperite nella taiga, insieme alla follia della taiga e insieme alla inevitabile certezza che "todos llevamos un bosque dentro, en efecto"³⁰¹.

In tutte le opere che appartengono al ciclo poliziesco di Cristina Rivera Garza sono due i temi sempre presenti: a) la rappresentazione della violenza estrema nei confronti del corpo umano; b) la responsabilità della scrittura rispetto al dolore dell'altro. Attraverso il tema del dolore e del suo linguaggio, Rivera Garza crea un complesso universo letterario che si scontra costantemente con la realtà della violenza e in particolare quella estrema del Messico contemporaneo. Se in *Dolerse* Rivera Garza utilizza la testimonianza e la polifonia, per dar conto di tale sofferenza, nelle opere poliziesche vi è un altro elemento

³⁰⁰ Ibid., p. 110.

³⁰¹ Ibid., p. 117.

che ricorre ossessivo: il motivo dell'abiezione. Essa è espressione del rifiuto e del disconoscimento che produce il cadavere mutilato e martoriato. L'atto di vomitare, come sostiene Julia Kristeva in *Poteri dell'orrore*³⁰², rappresenta lo sforzo del proprio corpo di buttare all'esterno un'immagine che potrebbe essere quella della nostra stessa morte. È l'incomprensione di alcuni fenomeni, il rifiuto che non ci esime dall'essere ugualmente colpevoli. Una colpevolezza dalla quale ci si può salvare solo esercitando la propria responsabilità nei confronti del corpo dell'Altro con l'azione, come fa il traduttore di *El mal de la taiga* che carica sulle spalle il corpo del "muchacho salvaje" e piange davanti al piatto che gli si offre subito dopo, o come fa Marina Abramović con le sue *performance* in *La muerte me da*. Secondo quanto sostiene Cheyla Samuelson, l'abiezione del corpo e dello spirito umano è diventata parte integrante di una criminalità che diventa sempre più oscena. L'impossibilità di risolvere l'oscenità della realtà viene trasportata in narrazioni in cui l'enigma non è mai svelato interamente e i corpi non vengono mai restituiti integri per poter essere seppelliti³⁰³. Rivera Garza abbraccia il punto di vista di Mempo Giardinelli, il quale considera che il *noir* è l'unico genere possibile in America Latina. Esso è denuncia sociale, insieme a quasi tutte le forme di letteratura che sono nate nel continente. Tuttavia, nel suo percorso poliziesco, l'autrice va via via diluendo le convenzioni di ogni vertente del genere, pur mantenendo saldo il lettore davanti al testo. Rivera Garza quasi conduce per mano il lettore nelle convenzioni del *noir*. Solo in un secondo momento, molto lentamente, può cominciare a minarle e a metterle in discussione. Solo quando il lettore è ormai pronto, perché ha capito il gioco e perché si fida, l'autrice può distruggere tutto l'universo delle convenzioni generiche, può resistere freneticamente fino ad approdare a un testo informe, liminale e terribile come *El mal de la taiga*. Il percorso evolutivo del *noir* di Rivera Garza è lo stesso che interessa anche la dimensione rappresentativa del corpo. Dalle convenzioni del realismo critico, esso passa alla dimensione dell'abiezione, del rifiuto, dell'abisso. Secondo quanto sostiene Marius Littschwager, autore di un fondamentale studio comparato sulla rappresentazione della violenza di genere in *2666* e in *La muerte me da*, in un'epoca in cui la tragedia dell'assassinio seriale di donne e bambine, ma anche la produzione spettacolare di corpi violentati, decapitati, castrati, spellati è un'atroce normalità quotidiana, oltrepassare i limiti generici significa affrontare di petto la necessità

³⁰² Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981 [1980].

³⁰³ Cheyla Samuelson, "Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México.", in Sara Poot Herrera [ed.], *Realidades y Fantasías*, México, UNAM, 2009, pp. 461-475, p. 461.

di spiegare in che modo la realtà può diventare il cimitero in cui viviamo³⁰⁴. Rivera Garza affronta la questione della rappresentazione della realtà anche dal punto di vista teorico, nel saggio *Los muertos indóciles*. L'autrice riconosce che in un mondo come quello contemporaneo, il mondo postindustriale, nel quale le forme di sospetto descritte dalle metanarrative ha messo in discussione la possibilità stessa del reale, risulta estremamente facile e probabilmente doveroso attaccare quelle forme di realismo che si basano su una concezione rigida e trasparente della rappresentazione. Tuttavia, è altrettanto innegabile che molte altre narrazioni abbiano messo in discussione questa nozione di realismo, consegnando scritture che partono dall'evidenza più esasperante, per poi spostarsi nel mondo dell'incertezza. Si potrebbe definire questo tipo di realismo come un realismo-problema. Secondo Rivera Garza, queste sono narrazioni che raccontano il reale non sulla base di quello che è successo realmente, ma sulla base di ciò che viene lasciato indietro, di quello che scompare dietro l'obiettivo. Sono narrazioni d'emergenza che si sviluppano dietro un obiettivo che minaccia costantemente il soggetto della rappresentazione e il soggetto rappresentante con la luce accecante del *flash*³⁰⁵. Quando al centro della narrazione si posiziona il corpo come attore, come soggetto e non più come semplice oggetto della rappresentazione, il suo modo di performare se stesso, attraverso le parole scritte su una pagina che costituisce un'esperienza, può essere reale come tutti i corpi che il Messico vede ogni giorno riversi per strada. Sui corpi rappresentati nel poliziesco di Rivera Garza vibra forte il trauma che, secondo Daniele Giglioli, "è a rigore la traccia di un evento depositatosi nel corpo in quanto non ha potuto essere accolto nel linguaggio"³⁰⁶. Eppure, il trauma che vibra nei corpi di Rivera Garza cerca anche disperatamente di essere accolto nel linguaggio. Per accogliere il trauma, il linguaggio stesso deve essere traumatizzato e distorto, violentato e aperto a nuove possibilità. Se è vero, come sostiene Daniele Giglioli, che l'esperienza contemporanea può essere filtrata solo *in absentia* e che il ricorso alla scrittura dell'estremo sembra essere l'unico modo per rendere a parole un'esperienza inesperta o inespertabile, è anche vero che la responsabilità del soggetto nei confronti del dolore dell'altro non ha il diritto di esaurirsi, come sostiene Judith Butler nel già citato *Giving an account of oneself*. Rispondere a questa responsabilità non significa per Rivera Garza un ritorno a una forma di realismo referenziale, quanto piuttosto a un tipo di

³⁰⁴ Marius Littschwager, "Fragmentos de la violencia fronteriza: una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)", *Fiar*, <http://interamerica.de/>.

³⁰⁵ Cristina Rivera Garza, "El guiño de lo real", in Id., *Los muertos*, cit., pp. 107-109.

³⁰⁶ Daniele Giglioli, *Op. cit.*, p. 8.

realismo-problema che abbracci la definizione di Reale così come postulata da Jacques Lacan³⁰⁷. Se la realtà è ciò che sta al di fuori del soggetto, è permanente nella misura in cui è indipendente dalla sua volontà, il Reale è invece ciò che assalta il soggetto e resiste a qualunque tipo di definizione. Il Reale è uno stato d'emergenza, è l'evento che risveglia bruscamente il soggetto dal sonno della realtà permanente. Come sostiene Giglioli, "Il Reale ha la natura dell'evento, non del senso, o meglio dell'evento senza senso, traumatico, in quanto non può essere elaborato, simbolizzato, reso nominabile"³⁰⁸. Così, il buco creato dalla castrazione in *La muerte me da* è la verbalizzazione di questo stato d'emergenza, di qualcosa che è lì fuori, nei corpi che si riversano eternamente per le strade del Messico, che resistono all'essere detti, ma che necessitano allo stesso tempo di essere materializzati, salvati attraverso il linguaggio. In *Dolerse* Cristina Rivera Garza scrive:

Nombrar es una manera de reconocer la existencia de una realidad. El que conversa vuelve visible lo oculto. La plática también corre el velo del silencio para que la palabra, las palabras, vayan cobijando poco a poco los cuerpos mancillados. Dialogar al respecto no puede no involucrar el ánimo de construir una solución en conjunto³⁰⁹.

Non si tratta di non poter dire e di restare muti e immobili come Medusa di fronte all'orrore dell'estremo, si tratta della scrittura, della scrittura come punto di fuga, come resistenza al sonno della realtà. Riprendendo l'interpretazione impostata da Ezequiel De Rosso, il *noir* di Rivera Garza si configura come una forma generica dispersiva che fa migrare verso l'esterno le convenzioni di tutte le vertenti del poliziesco, creando testi nuovi che ancora non hanno un archetipo a cui poter essere ricondotti. Probabilmente il *noir* di Cristina Rivera Garza costituisce l'unico modo per guardare in faccia la morte, per prendere in braccio il corpo dell'altro. Il *noir* di Rivera Garza è una *necroscrittura* che resiste ossessivamente sulla pagina di un libro a quella dimensione necropolitica nella quale muore il Messico contemporaneo. È una *necroscrittura* del Reale che è l'esperienza del testo, della parola che produce i corpi mutilati oltre che rappresentarli. È una *necroscrittura* dell'urgenza del Reale, un Reale che non può essere altro se non la violenza di un *guiño*, di una smorfia che si districa davanti a un obiettivo o a uno specchio nel quale si riflette un sorriso obliquo che è sempre un *animal triste*. Allo stesso tempo, il poliziesco di Rivera Garza può essere considerato una forma di fanta-poliziesco, in cui la dimensione

³⁰⁷ Si veda Jacques Lacan, *Il seminario*, Torino, Einaudi, Vol. VII, 1978.

³⁰⁸ Daniele Giglioli, *Op. cit.*, p. 17.

³⁰⁹ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., p. 72.

ominosa del fantastico, un modo letterario di rappresentare l'evento Reale che sveglia dal torpore della realtà, si fonde con il realismo critico del *noir*, un altro modo letterario di rappresentare il corpo smembrato che con tanta frequenza appare per le strade del Messico. Perché non si tratta, ancora, di non poter dire o di non saper dire l'orrore, si tratta di assumersi la responsabilità di dare un nome, di praticare la scrittura come azione collettiva, politica, di rendere attraverso il linguaggio questa comunaltà, di assumersi la responsabilità di con-dolersi sul corpo sofferente dell'altro restituendogli lo spazio politico di una pagina:

Porque hay un abismo al final de cada línea por la que vale la pena despeñarse. O lanzarse. O desaparecer.

Porque mira cómo se arranca de sí el verbo arrancar. [...]

Porque el terror se detiene ahí donde se detiene, inscrita, la palabra terror.

Porque utilizar el lenguaje o dejarse utilizar por él, eso es una práctica cotidiana de la política. Trastocar los límites de lo inteligible o de lo real, que eso y no otra cosa es lo que se hace al escribir, es hacer política. [...]

Porque ante las preguntas: ¿vale la pena levantarme en la mañana temprano sólo para seguir escribiendo? ¿Puede la escritura, de hecho, algo contra el miedo y el terror? ¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir si deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra?, mi respuesta sigue siendo ³¹⁰Sí.

³¹⁰ Ibid., p. 143.

CONCLUSIONI

Cristina Rivera Garza può essere considerata una tra le maggiori scrittrici nel panorama della letteratura messicana attuale. Le sue opere toccano i temi e i generi più vari: il romanzo storico, il romanzo *noir*, la cronaca, la poesia documentale e il racconto. La sua solida conoscenza teorica in campo letterario, storico e sociologico le permette di produrre testi tematicamente e formalmente complessi, che si aprono a un molteplici approccio critico, come dimostra il grande numero di studi che si sono venuti moltiplicando negli ultimi anni. Nella sua posizione liminale, che le proviene dall'essere una scrittrice errante che si muove costantemente tra la frontiera nord del Messico e la frontiera sud degli Stati Uniti, le opere di Rivera Garza si caratterizzano sempre per una sorta di *poetica della resistenza* attraverso cui affronta le convenzioni dei generi ai quali si avvicina. Uno dei punti focali della sua ricerca estetica risiede nella problematizzazione del rapporto con la voce dell'Altro, che deriva da una concezione "comunitaria" della scrittura. Ogni produzione letteraria, in generale, si pratica per stabilire un rapporto con l'altro, che sia il lettore o il soggetto del quale un determinato scritto discute. Nella specificità dell'opera di Rivera Garza, dal punto di vista tematico, il rapporto con l'altro viene verbalizzato nella maggior parte dei casi attraverso la discussione sulla violenza estrema nei confronti del corpo (uno dei temi più dolorosi nella contemporaneità messicana). Da qui che parlare dell'altro, confrontarsi con esso, presuppone prima di tutto un movimento di appropriazione della sua voce, attraverso la lettura prima e la scrittura poi. Tuttavia, appropriarsi della voce dell'altro attraverso una politica citazionista non è sufficiente se il fine è quello di problematizzare anche la responsabilità che lo scrittore sente nei confronti di questo altro. Per rispondere a questa esigenza è necessario un movimento uguale e contrario di disappropriazione della voce altrui, che non opera soltanto nel momento materiale della scrittura, ma anche in tutto quello che sta attorno alla gestazione dell'opera, come la curatela, il momento della ricerca, o il mercato della distribuzione. Nel 2012, sulla scia delle svariate manifestazioni di protesta che seguono all'elezione (considerata controversa e fraudolenta) dell'attuale Presidente del PRI, Enrique Peña Nieto, Cristina Rivera Garza lancia una serie di *tweet* raggruppati sotto l'*hashtag* #escriturascontraelpoder:

¿Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de originalidad como baluarte literario? ¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca “literatura”? ¿Eres un as en las redes y haces mucho *copy-paste* pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría? ¿Estás contra del estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada¹?

Una delle strategie attraverso cui Cristina Rivera Garza cerca di dare una risposta alle domande formulate nella citazione è quella dell'intertestualità. Essa è presente in quasi tutte le opere della scrittrice e si esemplifica attraverso l'uso di diversi dispositivi che inglobano la citazione, l'allusione o l'uso particolare del paratesto. Alcuni dei casi più interessanti e degni di nota riguardano l'uso dell'intertestualità nel romanzo storico, nel romanzo *noir* e nella cronaca. Queste opere intrattengono rapporti intertestuali non solo con testi che appartengono al sistema della letteratura, ma anche con alcuni testi che notoriamente non rientrano in questo sistema. Di là dalle relazioni intertestuali classiche, che sono state evidenziate nel primo capitolo del presente studio, il romanzo storico *Nadie me verá llorar*, per esempio, vede l'introduzione del documento d'archivio direttamente nel corpo del testo, insieme all'esplicitazione delle fonti nelle note finali in chiosa. Una pratica non del tutto isolata, come si è visto, nella produzione del romanzo storico messicano del XXI secolo. Sono stati citati altri autori, come Rosa Beltrán, Enrique Serna, Pedro Ángel Palou o Laura Esquivel, che fanno anch'essi un uso peculiare della strategia intertestuale. Allo stesso modo, *2666* di Roberto Bolaño deve probabilmente molto di più a *Huesos en el desierto* di Sergio González Rodríguez, che un semplice rapporto di mutua celebrazione. Si tratta, più in generale, di un uso problematizzato della voce dell'altro che non può essere esaurito soltanto considerando l'aspetto tematico e informativo che queste scritture non letterarie portano all'interno dell'opera narrativa. Il discorso deve, invece, essere affrontato anche dal punto di vista testuale, formale e intertestuale. Al momento di affrontare la questione dal punto di vista teorico, ci si è resi conto di un certo stallo di prospettiva. Tanto lo studio di Graham Allen², quanto quello di Andrea Bernardelli³, entrambi pubblicati nel 2000, necessariamente terminano la propria analisi con le proposte teoriche del periodo postmoderno. Sebbene il punto di vista elaborato da Linda Hutcheon

¹ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit., p. 45.

² Graham Allen, *Intertextuality*, cit.

³ Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, cit.

possa ancora annoverarsi tra gli apporti più originali al concetto d'intertestualità, esso non è più completamente sufficiente a rendere conto di una serie di produzioni testuali, come quella di Cristina Rivera Garza, che usano questa strategia narrativa non solo da un punto di vista estetico, ma anche etico e politico, che vede finalità diverse rispetto al periodo postmoderno. Relativamente pochi, poi, sono risultati gli studi critici che hanno inteso fornire una lettura evolutiva del fenomeno dell'intertestualità e delle sue pratiche formali nel panorama letterario latinoamericano. Proprio il contesto latinoamericano che costruisce la sua produzione in prosa attraverso un'interrelazione di discorsi di origine diversa, non ha conosciuto una trattazione che problematizzasse le implicazioni estetiche provenienti dall'interazione tra un testo letterario e un testo non letterario. Nel 1990 Roberto González Echevarría ha aperto la questione nel suo fondamentale *Mito y Archivo*. In esso il critico cubano sostiene che in America Latina la narrativa in prosa nasce già caratterizzata da questo tipo di rapporto intertestuale con testi che non appartengono al sistema della letteratura. Una delle maggiori vertenti del romanzo attraverso cui si è manifestato questo tipo di rapporto resta ancora il romanzo storico, il luogo maggiormente privilegiato per quella sorta d'ibridismo discorsivo che proviene dalla verbalizzazione della Storia. In *Palinsesti* Gérard Genette, al momento di trarre le conclusioni del suo monumentale studio, avverte:

Penso di aver detto a un certo punto, ago in questo mio pagliaio, che l'ipertestualità è una pratica transgenerica [...]. Forse è opportuno chiedersi [...] se la sua distribuzione non esprima tuttavia una maggiore affinità, o compatibilità, con determinati generi. Possiamo probabilmente asserire senza correre troppi rischi [...] che essa regna in modo più massiccio nel mondo drammatico («sulla scena») che in quello narrativo. E per un'altra ragione altrettanto evidente, possiamo affermare che essa si applica meno volentieri nei generi più strettamente legati a una referenzialità sociale o personale: la Storia (anche se gli storici «trasformano» molti documenti), le Memorie, l'autobiografia, il diario, il romanzo realista, la poesia lirica. Ma non bisogna contare troppo su questa evidenza: tutti questi generi sono fortemente codificati, e di conseguenza marcati da una larga impronta di imitazione generica [...]⁴.

Genette rende dunque chiaro che il suo studio si è basato su un presupposto di tipo storico, sincronico e diacronico, piuttosto che su un presupposto di genere. Cogliendo questo interessante spunto, certamente ago in un pagliaio di notevole valore teorico, nella letteratura di Cristina Rivera Garza e in ciò che probabilmente sta avvenendo in generale

⁴ Gérard Genette, *Palinsesti*, cit., p. 465-466.

nell'era digitale, queste ragioni di compatibilità con certi generi piuttosto che con altri non sono più tanto evidenti. Come considerare, per esempio, il fenomeno dell'intertestualità che si è venuto producendo nel romanzo storico ispano-americano a partire dalla pubblicazione di *El reino de este mundo* di Alejo Carpentier (1949)? Come considerare i rapporti tra il *testimonio* e la narrazione in un testo come *Operación masacre* di Rodolfo Walsh (1957)? Come considerare la discussione bibliografica condotta con dovizia di citazioni in un'opera come *Noticias del Imperio* di Fernando del Paso (1986)? E ancora, sotto quale luce leggere la funzione del documento d'archivio, debitamente citato, in un romanzo come *Nadie me verá llorar* di Cristina Rivera Garza (1999)? Lungo l'innumerabile produzione critica attorno al fenomeno che viene comunemente definito *nueva novela histórica* molta attenzione si è posta sulla questione del rapporto tra Storia e narrazione, il quale è stato sviscerato in modo pressoché esaustivo fino ai giorni nostri. In questo lavoro si è voluto prediligere anche un approccio di tipo prettamente formale. Per queste ragioni e alla luce delle peculiarità che contraddistinguono l'opera letteraria di Cristina Rivera Garza, si è tentato di formulare un nuovo modello interpretativo del fenomeno dell'intertestualità, che potesse inglobare queste nuove caratteristiche. Il modello formulato ha inteso distinguere due caratterizzazioni complementari del concetto d'intertestualità: da un lato l'intertestualità è una caratteristica intrinseca a ogni opera letteraria, la quale si costruisce sempre in relazione non solo con i testi che l'hanno preceduta o accompagnata, ma anche con gli enunciati registrati nel contesto culturale in cui il testo si inserisce o al quale si riferisce. In questo caso, il concetto d'intertestualità coniato da Julia Kristeva è assimilabile certamente al concetto d'*interdiscorsività* formulato da Cesare Segre. All'interno di questa macrostruttura vi sono poi da considerare tutti quegli elementi tipicamente formali che mettono in relazione un testo con un altro testo. Questa relazione può esplicitarsi non solo con testi che appartengono al sistema della letteratura, ma anche con testi che non fanno parte di tale sistema. Questo è vero soprattutto per quello che riguarda la letteratura latinoamericana, la quale si fonda notoriamente sull'interazione, generalmente designata con il termine *ibridismo*, tra testi che appartengono a sistemi differenti. Quando Alejo Carpentier⁵ o Carlos Fuentes⁶ mettono in rilievo l'importanza delle *Crónicas de las Indias* per una formulazione del romanzo storico a loro contemporaneo, stanno definitivamente ponendo l'accento su questa

⁵ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, cit.

⁶ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, cit.

caratteristica intrinseca della letteratura ispano-americana. Essa non può essere liquidata sotto la formula di un ibridismo euforico, ma ha bisogno di essere problematizzata e compresa anche dal punto di vista delle pratiche testuali. Questo è ciò che Emir Rodríguez Monegal ha tentato di fare, per esempio, nel saggio “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, dove propone una lettura critica delle teorie sul romanzo formulate da Michail Bachtin in relazione alla tradizione ispano-americana. Ora, sulla base della tipologia di testo con la quale un’opera letteraria entra in contatto, si è distinto tra un’intertestualità interna al sistema della letteratura, la quale problematizza i rapporti che si stabiliscono fra testi che partecipano della stessa natura discorsiva, e un’intertestualità esterna al sistema della letteratura, la quale problematizza invece i rapporti tra un’opera letteraria e testi che non sono parte dello stesso sistema discorsivo. A loro volta, ognuna di queste categorie intertestuali può essere suddivisa in altre due sottocategorie: a) una macro-intertestualità, che individua quei procedimenti che influenzano l’intera economia del testo, come la parodia (in senso classico), l’adattamento, il plagio, la trasposizione o la continuazione; b) una micro-intertestualità, che individua, invece, quei dispositivi a carattere puntuale che influenzano gli elementi interni del testo, come la citazione o l’allusione⁷. Il significato di un testo si stabilisce attraverso un’analisi tanto intertestuale, quanto interdiscorsiva, come si è evidenziato al momento di analizzare il romanzo *Nadie me verá llorar* di Cristina Rivera Garza. In esso l’intertestualità è stata letta nella sua funzione di sovvertimento parodico il quale, attraverso dispositivi differenti, ha interessato non soltanto il rapporto con un determinato testo (il romanzo *Santa* di Federico Gamboa), ma anche tutta una serie di enunciati registrati nell’epoca in cui il romanzo è ambientato, il periodo del passaggio dal Porfiriano alla Rivoluzione, rispetto alla figura della donna. A sua volta, la categoria dell’intertestualità esterna è risultata utile per spiegare fenomeni letterari particolari, quali ad esempio il genere della cronaca ispano-americana contemporanea, troppo spesso considerata un genere minore non degno di definizioni formali specifiche, oppure l’interazione tra cronaca e narrazione nel romanzo poliziesco messicano. Attraverso questa proposta di lettura, si è potuto considerare come la cronaca, genere ibrido per eccellenza, entri in contatto con le produzioni testuali che afferiscono al giornalismo in senso stretto e con il genere del saggio letterario, pur costituendosi tuttavia come genere *tout court*. Allo stesso tempo, si è potuto discutere del modo in cui il discorso delle scienze antropologiche

⁷ Per questa categorizzazione si è fatto riferimento alle definizioni elaborate da Moussa Ahmadian e Hooshang Yazdani, *Op. cit.*

ed etnografiche ha saputo inglobare la peculiarità del genere della cronaca contemporanea, soprattutto in ambito messicano, come sollevato dalla proposta teorica di Ignacio Corona. Si è potuto anche analizzare in modo più specifico lo stretto rapporto, non solo celebrativo ma anche formale, che si stabilisce tra *La parte de los crímenes*, appartenente al romanzo *2666* di Roberto Bolaño, e *Huesos en el desierto* di Sergio González Rodríguez. Si è visto come la cronaca entra in *2666* non solo dal punto di vista tematico, dal momento che tanto l'opera di Bolaño quanto quella di González Rodríguez trattano dei femminicidi di Ciudad Juárez, ma anche dal punto di vista delle scelte formali, dal momento che *La parte de los crímenes* si costruisce come una trasposizione/amplificazione del capitolo "La vida inconclusa" di *Huesos en el desierto*.

Nella peculiarità dell'opera di Cristina Rivera Garza, si è dimostrato anche come l'uso della strategia narrativa dell'intertestualità faccia parte di una specifica proposta poetica. L'uso dell'intertestualità è ora una strategia atta a rendere esplicita la voce dell'Altro in un testo proprio. Nel caso del romanzo storico, questa strategia apre questioni particolarmente interessanti. La citazione del documento d'archivio all'interno della narrazione storica non rappresenta solo un modo per riproporre quel contratto di verosimiglianza, tipico di una posizione realista nei confronti della rappresentazione del passato. Tanto più che *Nadie me verá llorar* non ha nulla, dal punto di vista formale, che lo possa ricondurre a una postura realista della narrazione: il romanzo è costruito attraverso un numero ingente di salti spazio-temporali, le descrizioni non hanno nulla del realismo naturalista di un romanzo come quello di Federico Gamboa, con cui *Nadie me verá llorar* entra in contatto. Nella maggior parte degli studi pubblicati fino a questo momento, si è preferita la postura che analizza la figura marginale di Matilda Burgos. Un soggetto essenzialmente subalterno che legge il fenomeno storico della Rivoluzione dall'interno di una struttura ex-centrica come il Manicomio General de La Castañeda, rinegoziando continuamente la sua identità di folle e la sua *agency* di genere. In questo caso, il fine ultimo della narrazione sarebbe quello della Memoria, ossia quello di riscattare la figura marginale di Matilda dall'oblio al quale il potere costituitosi come Archivio l'ha relegata. In questo studio, invece, si è voluto anche porre l'accento su un'altra questione, più squisitamente metanarrativa e con forti implicazioni politiche. La citazione di un particolare documento, come le cartelle cliniche dei folli del Manicomio General La Castañeda, rende noto un dialogo costitutivo e continuo, una mediazione di soggetti quali medici e internati, che mostra come l'Archivio sia anche un luogo in grado di svelare

autori. Un documento è un testo, un testo scritto a quattro mani da medici e internati. Il romanzo di Rivera Garza non vuole solo riscattare Matilda dall'oblio, un movimento che presuppone sempre un rapporto di potere stabilito tra lo scrittore che si sente investito del diritto di parlare per l'altro e questo altro che non può più parlare. Inserire le parole di Matilda nella narrazione significa ridare materialità tangibile a questo altro, svelarlo e quindi presupporre anche una decostruzione del concetto tipico di autorialità, del dominio su ciò che appartiene all'altro, sul movimento di appropriazione di ciò che non è proprio. In questo contesto, entra in gioco l'idea del processo di *escritura comunitaria*, in cui non è più solo presente l'autore che materialmente scrive l'opera, ma sono presenti i vari autori, le varie voci che ne hanno condizionato il cammino, ed è ugualmente presente il lettore che dà forma, la più intima, a tutto l'informe insieme di parole che costituiscono una pagina. L'autore come qualcosa di vivo, non più un autore morto e sepolto come sostenuto a suo tempo da Barthes e da Foucault. L'autore che ritorna come un corpo vivo e soprattutto plurale. Nel prologo che la scrittrice messicana inserisce nell'edizione speciale di *Nadie me verá llorar* pubblicata da Tusquets in occasione dei quindici anni dalla prima pubblicazione si può leggere:

Más que una revelación, quería producir el andamiaje textual en el que esa revelación pudiera ocurrir después, en el momento a la vez colectivo y personal de la lectura. Quería una estructura flexible, zigzagueante, donde los ojos pudieran moverse hacia atrás o hacia delante o hacia el otro lado del tiempo, en otro punto del espacio. Quería que el modo indirecto se trasminara discreta pero ineludiblemente en la geometría oculta del punto de vista. [...] En lugar de moverse dentro de la promesa del *así fue* del modo directo, la novela opta por lo único que, honestamente puede prometer: aquí está lo que, mediado por la experiencia de otro, pudo haber sido. O pudo no haber sido. Es cierto, las novelas se escriben siempre en-traducción. [...] Quería que, frente al dilema de la verdad, el lector tuviera siempre la última palabra. La suya. La más íntima. Atrás, atrás de todo eso, estaba el documento fehaciente, la conversación que sí ocurrió, la imagen que tenía frente a mis ojos pero en la página, sobre la página yo sólo quería el rastro que hiciera presentir el mecanismo de traducción interna del escrito⁸.

Matilda Burgos parla sulla pagina del libro, che è un contesto ed è anche un continuo presente. Matilda si prende lo spazio che le appartiene, quello del riconoscimento della sua autorialità, della sua scrittura, che ora non ha più bisogno di essere definita e legittimata attraverso il Mito. Allo stesso tempo, Matilda è rappresentata da una voce mediata che la traduce, una voce che è quella dell'istanza narrativa, ma è anche quella del lettore. Esso

⁸ Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets, 2014, p. 14-15.

legge una vita e leggendola la traduce anch'esso. Come sostiene Gayatri Spivak, la traduzione è l'atto più intimo di lettura. La lettura è l'atto più intimo attraverso cui ci avviciniamo all'altro, attraverso cui, nel caso specifico delle opere di Cristina Rivera Garza, ci predisponiamo a toccare il corpo dell'altro e a comprenderne il dolore: non solo lo sguardo, non solo la rappresentazione, ma anche la sua intima lettura, la sua traduzione. Questo è il modo attraverso cui Rivera Garza declina la questione della rappresentazione del presente e nello specifico della violenza estrema all'interno dei suoi testi di cronaca e all'interno, soprattutto, delle opere che appartengono a quello che è stato qui definito il suo *ciclo poliziesco*. Si è visto in che modo le opere dell'autrice messicana s'inseriscano in modo inedito all'interno di una convenzione generica che in Messico vanta già una lunga tradizione. L'autrice non cerca di operare una sovversione dal di fuori del sistema, creando un contro-sistema, bensì tenta di essere sovversiva dall'interno stesso del sistema di genere. I testi *noir* di Rivera Garza cominciano tutti costituendosi come modelli pressoché fedeli delle convenzioni generiche, salvo poi *franquear los límites*, superarli insieme al lettore stesso, il quale è stato preparato lentamente a compiere il salto liberatorio. Solo grazie a questo tipo di lavoro lento e costante, il lettore può arrivare a comprendere un testo tanto forte come *El mal de la taiga*. In questa costante necessità di andare oltre i limiti concessi, il fantastico gioca un ruolo fondamentale. Proprio nella sua caratteristica di mordente, di acido che produce un solco concavo sulla lastra della realtà, il fantastico costituisce la chiave per riuscire a rendere ciò che in altro modo sarebbe pura *mimesis*, pura rappresentazione. L'immagine dell'uomo della taiga che si stacca dalla schiena gli esseri minuscoli con le ossa spezzate e pieni di sangue, che la sua compagna ha vomitato sul materasso prima del rapporto sessuale, si configura come uno dei punti culminanti di una ricerca estetica che mira a problematizzare il rapporto con il corpo dell'altro, a cercare di evitare in tutti i modi possibili il pericolo della reificazione del dolore, a cercare di narrare l'estremo senza tuttavia costituirsi come estremo. La caratterizzazione del fantastico come mordente della realtà risente certamente degli echi provenienti dalle proposte memorabili di Jorge Luis Borges o di Julio Cortázar. C'è, però, nella narrativa di Cristina Rivera Garza una differenza: quello che succede sull'asse del fantastico non ha effetti che funzionano solo da eco nella realtà. In *Casa tomada*, per esempio, non sarà mai dato di sapere cosa accade ai due fratelli protagonisti della storia. Al contrario, in *El mal de la taiga* la detective finisce in ospedale dopo essere stata violentemente colpita dall'uomo che le ha commissionato il caso. Ecco che, come rilevato da Daniele Giglioli, non siamo più di

fronte alla semplice ibridazione dei generi, quanto piuttosto a un tentativo più o meno consapevole di forzare il genere, di renderlo altro da sé, pur facendolo apparire come in realtà è⁹. Riprendendo la distinzione postulata da Jacques Lacan tra realtà e Reale, Daniele Giglioli considera che il Reale sia un buco, qualcosa che resiste a ogni tentativo di rappresentazione. In questa caratterizzazione può costituirsi come trauma, come qualcosa d'indicibile. Allo stesso modo, per Cristina Rivera Garza, il reale non è che un *guiño*, una smorfia ammiccante nell'obiettivo di una macchina fotografica. Una smorfia che una volta immortalata sparirà per sempre dalla realtà e resterà tuttavia lì sulla materialità della fotografia, del testo; un sorriso ammiccante davanti a uno specchio, quel sorriso della detective che è, a volte, *un animal triste*. La scrittura di Cristina Rivera Garza fa certamente parte di ciò che l'autrice stessa ha definito *necroscrittura*¹⁰, ossia l'unica scrittura possibile in un Messico oggi afflitto più che mai dalla violenza della necropolitica, la violenza del dominio sulla morte dell'Altro. In *The Violence of Organized Forgetting* Henry Giroux scrive:

It is not enough for people of conscience only to expose the falseness of the stories we are told. Educators, artists, intellectuals, workers, young people, and other concerned citizens also need to create alternative narratives about what the promise of democracy might be for our communities and ourselves. This demands a break from established political parties, the creation of alternative public spheres in which to produce democratic narratives and visions, and a notion of politics that is educative, one that takes seriously how people interpret and mediate the world, how they see themselves in relation to others, and what it might mean *to imagine otherwise* in order *to act otherwise*¹¹.

Porre al centro la questione del corpo, la questione della rappresentazione del suo dolore, significa mettersi addosso, personalmente, la responsabilità dell'altro, entrarci dentro, abitarlo. In quanto scrittrice e teorica, Cristina Rivera Garza sposta la questione dalla dimensione prettamente letteraria a quella della teoria e, nello specifico, anche della critica letteraria. La sua letteratura non è soltanto multidisciplinare, ma anche interdisciplinare: vi è una differenza sostanziale tra questi due termini. Essa entra in contatto, dialoga con una infinità di discorsi, quali la storia, la sociologia e non ultima l'etnografia. Un dialogo che si costituisce come un modo per resistere anche a quella forsennata iper-specializzazione alla quale ci si è votati nell'era contemporanea e che ha pericolosamente posto le discipline una

⁹ Daniele Giglioli, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰ Cristina Rivera Garza, *Los muertos*, cit.

¹¹ Henry A. Giroux, *Op. cit.*, p. 21.

contro l'altra, costituendole in una gerarchia che risponde, forse, a quella stessa necropolitica teorizzata da Achille Mbembe. Come se si potesse ancora continuare a considerare che un libro si costituisca solo nell'etere dell'intelletto, come se non sia anche un prodotto, come se la sua materialità, finanche il suo successo o il suo fallimento sia avulso dalle leggi che regolano il mercato. Come se un modello di sviluppo economico costruito per una zona di frontiera possa non tener conto, anche in minima parte, di cosa è una frontiera filosoficamente parlando, di quali sono le sue specificità dal punto di vista sociologico. Per questo motivo, l'autrice sceglie l'intertestualità come una delle strategie più adatte a rendere conto di questa necessità di confronto tra discorsi e tra scritture. Un confronto che può essere dialogico, come lo definisce Michail Bachtin, oppure estremamente violento, come lo definisce Michel Foucault, ma certamente urgente e necessario.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Cristina Rivera Garza

Romanzi

- 1999 *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets Editores.
2002 *La cresta de Ilión*, México, Tusquets Editores.
2004 *Lo anterior*, México, Tusquets Editores.
2007 *La muerte me da*, México, Tusquets Editores.
2011 *Verde Shanghai*, México, Tusquets Editores.
2012 *El mal de la Taiga*, México, Tusquets Editores.
2014 *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets Editores [prologo inédito].

Raccolte di Racconti

- 1991 *La guerra no importa*, México, Joaquín Mórtiz.
2002 *Ningún reloj cuenta esto*, México, Tusquets Editores.
2008 *La frontera más distante*, México, Tusquets Editores.
2013 *Allí te comerán las turicatas*, México, La Caja de Cerillos Ediciones.

Poesia

- 1998 *La más mía*, México, Tierra Adentro.
2005 *Los textos del Yo*, México, Fondo de Cultura Económica.
2011a *"El disco de Newton", diez ensayos sobre el color*, México, Bonobos.

2011b *Viriditas*, Guadalajara, Mantis/UANL.

Compilazioni

2006 *Romper el hielo: Novísimas escrituras al pie de un volcán*, Toluca, ITESM-Bonobos.

2007 *La novela según los novelistas*, México, Fondo de Cultura Económica.

2013 *Rigo es amor. Una rocola de dieciséis voces*, México, Tusquets.

Opere di carattere storico e saggistico

2010 *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930*, México, Tusquets Editores.

2011 *Dolerse: Textos desde un país herido*, Oaxaca de Juárez, Sur+.

2013 *Los muertos indóciles*, México, Tusquets Editores.

Traduzioni

2013 *Notas sobre conceptualismos*, Robert Fitterman e Vanessa Place, México, CONACULTA.

Articoli citati

2009 “La página cruda” *La Mano Oblicua. Milenio*, 19/05/2009, <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8577626>.

2012a “No sé de qué otra manera”, *Nuestra Aparente Rendición*, 21/04/2012, http://www.nuestraaparenterendicion.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1091:cristina-rivera-garza-ciudad-ju%C3%A1rez-no-s%C3%A9-de-qu%C3%A9-otra-manera&Itemid=138.

- 2012b “Diaspóricos, fronterizos y electrónicos: un doble click sobre escrituras limítrofes entre México y Estados Unidos”, http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/TABLE/Table_5.html.
- 2012c “Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna”, in Gisela Heffes [ed.], *Poéticas de los dislocamientos*, Houston, Literal Publishing, 2012.
- 2013a “Elogio de la bibliografía”, *La Mano Oblicua. Milenio*, 12/03/13.
- 2013b “El proyecto autobiográfico de Knausgård . Contra la ficción”, *Revista de la universidad de México*, No. 114, Agosto, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=21&art=665&sec=Art%C3%ADculos#subir>.

Blog e sitografía

No hay tal lugar: <http://cristinariveragarza.blogspot.it/>

Las Aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela mensual:

<http://increiblementepequena.tumblr.com/>

Mi Rulfo Mío de Mí: <http://mirulfomiodemi.wordpress.com/>

Altre fonti primarie

AMPARÁN, Francisco José

1992 *Algunos crímenes norteños*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Zacatecas.

ANÓNIMO

1826 *Xicotencatl*, Gustavo Forero [ed.], Madrid/ Frankfurt/ México, Iberoamericana/ Vervuert/ Bonilla, 2012.

ARENAS, Reinaldo

1966 *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos, 1981.

ASTURIAS, Miguel Ángel

1949 *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada.

- AZUELA, Mariano
 1916 *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BELTRÁN, Rosa
 1995 *La corte de los ilusos. La novela de Iturbide*, México, Planeta.
- BERNAL, Rafael
 1969 *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 2011.
- BOLAÑO, Roberto
 2004 *2666*, Barcelona, Anagrama.
 2005 *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis
 1975 *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BOULLOSA, Carmen
 1993 *La milagrosa*, México, Era.
- CALVINO, Italo
 1993 *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2012.
- CAMPOBELLO, Nellie
 1931 *Cartucho*, Xalapa, Ediciones Integrales.
- CAPOTE, Truman
 1966 *In Cold Blood*, New York, Random House.
- CARPENTIER, Alejo
 1949 *El reino de este mundo*, México, Lectorum, 2010.
 1974 *El recurso del método*, México, Lectorum, 2011.
- CHANDLER, Raymond
 1939 *The Big Sleep*, New York, Alfred A. Knopf.
- DÁVILA, Amparo
 1966 "Amparo Dávila" in Aa.Vv., *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, pp. 128-134.
 2008 *Cuentos Reunidos*, México, Fondo de Cultura Económica.
 2011 *Poesía Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DE LILLO, Donald
 1988 *Libra*, New York, Viking Press.

DEL PASO, Fernando

1986 *Noticias del Imperio*, México, Fondo de Cultura Económica [2012].

1995 *Linda 67. Historia de un crimen*, México, Plaza & Janés.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal

1632 *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás

1985 *La novela de Perón*, Madrid, Alfaguara, 2010.

ESQUIVEL, Laura

1989 *Como agua para chocolate*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1990.

2006 *La Malinche*, México, Suma.

FADANELLI, Guillermo

2004 *La otra cara de Rock Hudson*, Barcelona, Anagrama.

FUENTES, Carlos

1958 *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica.

1962 *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica.

1975 *Terra Nostra*, México, Joaquín Mortiz.

1978 *La cabeza de la hidra*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

GAMBOA, Federico

1903 *Santa*, Madrid, Edición Cátedra, 2002.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

1967 *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

1975 *El otoño del patriarca*, México, Círculo de Lectores.

1989 *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial Oveja Negra.

GOLDSMITH, Kenneth

2003 *Day*, Great Barrington, Mass, The Figures.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio

2002 *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2006.

HAMMETT, Dashiell

1929 *Red Harvest*, New York, Alfred A. Knopf.

HELÚ, Antonio

1946 *La obligación de asesinar: novelas y cuentos policíacos*, México, Editorial Porrúa, 1998.

IBARGÜENGOITIA, Jorge

1964 *Los relámpagos de agosto*, La Habana, Casa de las Américas.

1977 *Las muertas*, México, Gandhi, 2005.

1979 *Dos crímenes*, México, Joaquín Mortiz, 1987.

1982 *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1987.

LARA ZAVALA, Hernán

1990 *Charras*, México, Alfaguara.

LAURINI, Myriam

1994 *Morena en rojo*, México, Joaquín Mortiz.

MASTRETTA, Ángeles

1985 *Arráncame la vida*, México, Alfaguara, 1986.

MENDOZA, Élmer

1999 *Un asesino solitario*, México, Tusquets.

MCCAFFERY, Steve

1984 *Panopticon*, Vancouver, Blewointmentpress.

MONSIVÁIS, Carlos

1970 *Días de guardar*, México, Era, 1970.

2008 *El 68. la tradición de la resistencia*, México, Era.

MUNRO, Guillermo

2003 *No me da miedo morir*, Hermosillo, edición del autor.

PACHECO, José Emilio

1972 “Tenga para que se entretenga”, in Id., *El principio del placer*, México, Joaquín Mortiz.

PALOU, Pedro Ángel

2010 *Pobre patria mía. La novela de Porfirio Díaz*, México, Planeta.

PARRA, Eduardo Antonio

2002 *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz.

PIZARNIK, Alejandra

1962 *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Sur.

- 1971 *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Acuario.
- 2000 *Poesía (1955-1972)*, Barcelona, Lumen.
- 2002 *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.
- 2003 *Diarios*, Barcelona, Lumen.
- PONIATOWSKA, Elena
- 1971 *La noche de Tlatelolco*, México, Era.
- REED, John
- 1914 *México Insurgente*, México, Txalaparta, 2005.
- RIVA PALACIO, Vicente
- 1868a *Calvario y Tabor. Novela histórica y de costumbres*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía.
- 1868b *Martín Garatuza. Memorias de la Inquisición*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía.
- 1868c *Monja y casada, virgen y mártir. Historia de los tiempos de la Inquisición*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía.
- 1869a *Las dos emparedadas. Memoria de los tiempos de la Inquisición*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía.
- 1869b *Los piratas del Golfo. Novela histórica*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía.
- 1870 *La vuelta de los muertos. Novela histórica*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía.
- 1872 *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México. Novela histórica*, México, Editorial Porrúa, 1976.
- ROA BASTOS, Augusto,
- 1975 *Yo, el supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RODÓ, José Enrique
- 1900 *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- RULFO, Juan
- 1955 *Pedro Páramo*, México, Cátedra, 2011.
- SÁBATO, Ernesto
- 1948 *El túnel*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

- SARMIENTO, Domingo Faustino
- 1845 *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Chile, El Progreso de Chile.
- SERNA, Enrique
- 1995 *El miedo a los animales*, México, Punto de Lectura, 2012.
- 1999 *El seductor de la patria*, México, Joaquín Mortiz.
- 2004 *Ángeles del abismo*, México, Planeta.
- SWIFT, Jonathan
- 1726 *Gulliver's travels*, London, Penguin Books, 1994.
- TAIBO II, Paco Ignacio
- 1976 *Días de combate*, México, Grijalbo.
- 1977 *Cosa fácil*, México, Grijalbo.
- 1981 *No habrá final feliz*, México, Lásser Press Mexicana.
- TALESE, Gay
- 1962 “Joe Louis—the King As a Middle-Aged Man”, *Esquire*, June.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel
- 2002 *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Migue Ángel Morgado*, México, Norma Ediciones, 2002.
- TURNER, John Kenneth
- 1911 *Barbarous Mexico*, Chicago, C. H. Kerr.
- USIGLI, Rodolfo
- 1944 *Ensayo de un crimen*, México, Debolsillo, 2014.
- VARGAS LLOSA, Mario
- 1969 *Conversación en la catedral*, Madrid, Punto de lectura, 2007.
- DE LA VEGA, Garcilasco
- 1609 *Comentarios reales de los incas*, Lisbona, Pedro Crasbeeck.
- VOLPI, Jorge
- 1999 *En busca de Klingsor*, México, Alfaguara, 2011.

Studi critici

Studi su Cristina Rivera Garza

ABREU MENDOZA, Carlos

- 2010 “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 291-311.

BUENAVENTURA, Sandra

- 2012 “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”, *Écritures d’Amérique latine*, n° 5,
http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURRAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Buenaventura.html.

BRUCE-NOVOA, Juan

- 2010 “Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 203-222.

CANTÚ, Irma

- 2010 “El margen como centro: exploración del espacio en dos cuentos de *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 349-367.

CARRILLO JUÁREZ, Dolores

- 2013 “Tras la significación como enigma en *La frontera más distante*”, *Graffylia*, No. 16-17, gennaio-giugno, luglio-dicembre, pp. 143-151.

CAVAZOS, María Concepción

- 2011 *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza* (Tesis doctoral), Austin, University of Texas.

CHOI, You-Jeng

- 2010 “*No hay tal lugar: la blogsívela de Cristina Rivera Garza*”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 369-393.

CLOSE, Glen S.

- 2014 “*Anti-novela negra: Cristina Rivera Garza’s La muerte me da and the critical contemplation of violence in contemporary Mexico*”, *MLN*, Vol. 129, Num. 2, March, pp. 391-411.

ESTRADA, Oswaldo

- 2010a [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón.
- 2010b “Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión”, in Id., *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 27-46.
- 2010c “Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza”, in Id. [ed.], *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 179-201.
- 2014 *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, México, UNAM.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz

- 2013 “Sirenas y salvajes en la narrativa de Cristina Rivera Garza”, *Graffylia*, No. 16-17 enero-junio – julio-diciembre, pp. 157-165.

GALLAND, Nathalie

- 2012 “Una cartografía de lo invisible. Aproximación a la noción de frontera en literatura”, *Escritural/Écritures d’Amérique latine*, n° 5, www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/TABLE/Table_5.html.

GARZONIK, Rebecca

- 2014 “Deconstructing Psychiatric Discourse and Idealized Madness in Cristina Rivera Garza's *Nadie Me Verá Llorar*”, *Chasqui*, Vol. 43, No. 1, May.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio

- 2007 “Escalera al cielo/Novela para armar”, *El Ángel de Reforma*, 11 de noviembre 2007, consultato in El fondo de Cultura Económica http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_d_espaldado=11306.

GUILLÉN, Claudia

2007 “La estética de la muerte”, *Revista de la Universidad de México*, n. 46, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4607/4607/pdfs/46guillen.pdf>.

HANAÏ, Marie-José

2012 “Imaginar y franquear las fronteras en *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”, *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, Mars, http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Hanai.html#_ftn2.

HERRERA, Jorge Luis

2005 “Entrevista con Cristina Rivera Garza. El amor es una reflexión, un volver atrás”, *Revista el Buho 60*, pp. 48-50.

HIND, Emily

2005 “El consumo textual y *La Cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Filología y Lingüística*, 31.1, pp. 35-50.

2010 “Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*”, in Oswaldo Estrada [ed.], *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 313-338.

JÍMENEZ, Encarnación Cruz

2010 “Juegos de género y polifonía en *Ningún reloj cuenta esto*”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 263-277.

KANOST, Laura

2008 “Pasillos sin luz: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza”, *Hispanic Review*, Vol. 76, No. 3, Summer, pp. 299-316.

LITTSCHWAGER, Marius

2011a “Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)”, *Fiar*, <http://interamerica.de/>.

2011b “Entrevista a Cristina Rivera Garza”, *Fiar*, <http://interamerica.de/>.

MAGAÑA FRANCO, Alicia Elena

2004 *Diálogos subversivos: ficción e historia en Nadie me verá llorar*, tesis, Universidad de Colima.

MACÍA RODRÍGUEZ, Claudia

2006 “*Nadie me verá llorar*. Huellas de la historia en la ficción”, *Revista Iberoamericana*, No. 17, diciembre, pp. 193-213.

2010 “Huellas de la escritura *nüshu* en un cuento mexicano”, *Análisis*, Vol. 13, núm. 38, pp. 61-81.

MARTÍN-FLORES, Mario

2010 “De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 239-261.

MATEOS-VEGA, Mónica

2012 “Cristina Rivera Garza altera la realidad y la describe de manera alucinante”, *La Jornada*, sección cultural, Jueves 21 de junio, <http://www.jornada.unam.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>.

MERCADO, Gabriela

2007 “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La Cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 022, pp. 45-75.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena

2010 “Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*”, in Rafael Olea Franco [ed.], *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 425-443.

NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika

2013 “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Literatura Mexicana*, Vol. XXIV, No. 1, 2013, pp. 91-110.

NEWLAND, Rachel

2013 “*La muerte me da* y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia de género”, *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana/Journal of Latin American Literary Criticism*, Vol. 1, N. 1, 2013, pp. 61-81.

PARODI, Claudia

2010 “Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: el recurso del método”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 73-84.

POOT-HERRERA, Sara

2010 “El paraíso de Matilda Burgos. Un refugio sin puertas”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 85-109.

PRICE L., Brian

2010 “Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia”, in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 111-133.

QUINTANA, Cécile

2012 “La frontera: cruces históricos y literarios”, *Escritural/Écritures d’Amérique latine*, n° 5, www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/TABLE/Table_5.html.

2013 “Cuerpo-Escritura de Cristina Rivera Garza”, *Graffylia*, No. 16-17, gennaio-giugno, luglio-dicembre, pp. 130-142.

RENAUD, Maryse

2012 “*La cresta de Ilión* o la refundación del lenguaje más allá de los «candados de la costumbre»”, *Escritural/Écritures d’Amérique latine*, n° 5, www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/TABLE/Table_5.html.

RODRÍGUEZ, Blanca

2003 “Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 9.20, pp. 105-115.

RUFFINELLI, Jorge

2007 “Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar”. In Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí y Maria Herrera-Sobek (Eds), *Cien Años de Lealtad en Honor a Luis Leal*, Santa Barbara, University of California, pp. 693-707.

2008 “Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964” (entrevista), *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, n 41-42, pp. 21-32.

2010 “Cristina Rivera Garza sin fronteras (Borradores de una aproximación intentada), in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 339-348.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia [ed.]

2010 *Óyeme con los ojos: de Sor Juana al Siglo XXI. 21 escritoras mexicanas revolucionarias*, Vol. 2, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.

SAMUELSON, Cheyla Rose

- 2007 "Cristina Rivera Garza: An Eccentric Author Circles the Text" in Sara Poot Herrera [ed.], *Cien años de lealtad: En honor a Luis Leal/ One Hundred Years of Loyalty: In honor of Luis Leal*, UC Santa Barbara, UC Mexicanistas, UNAM, Instituto Tecnológico de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 679-692.
- 2009 "Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México.", in Sara Poot Herrera [ed.], *Realidades y Fantasías*, México, UNAM, pp. 461-475.
- 2010 "«Algo destrozado sobre la calle»: La guerra no importa como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza", in Oswaldo Estrada [ed.], *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 49-72.
- 2011 *Lineas de Fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza*, PhD dissertation, University of California, Santa Barbara, BiblioLabs.

SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira

- 2009 "Locura y literatura: La otra mirada", *La manzana de la discordia*, Año 2, No. 8, Diciembre, pp. 15-23.

SÁNCHEZ CARBÓ, José

- 2013 "La guerra no importa, Cristina Rivera Garza", *Graffylia*, No. 16-17, gennaio-giugno, luglio-dicembre, pp. 152-156.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M.

- 2010 "El fin de la memoria: «Tercer mundo» de Cristina Rivera Garza", in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 279-289.

SAUNERO WARD, Verónica

- 2006 "La cresta de Ilión: lo fantástico postmoderno", *Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, n. 137, pp. 173-183.

SEYDEL, Ute

- 2010 "Construcción y desestabilización de identidades en la narrative de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza", in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 155-178.

SILVERSTEIN, Stephen

- 2013 "Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin's *Theses on the Philosophy of History*", *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XLVII, Número 3, Octubre, pp. 533-559.

TREVIÑO, Blanca Estela [ed.]

- 2009 *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, México, El Estudio Editorial Unam.

TREVISAN, Ana Lucía

- 2010 "La Cresta de Ilión, de Cristina Rivera Garza: la palabra femenina en la frontera", *Revista Litteris*, n. 5, <http://www.revistaliteris.com.br/>.

VEGA SÁNCHEZ, Aparicio

- 2014 "Y en el principio era Tlön: Transmedia de origen literario en la narrativas hispánicas", *Revista Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera cultural*, Vol. 3, N. 1, pp. 61-80.

VENKATESH, Vinodh

- 2010 "Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*", in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 135-153.

ZAVALA, Oswaldo

- 2010 "La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad", in Oswaldo Estrada [ed.] *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*, University of North Carolina, Ediciones Eón, pp. 223-237.

Studi sull'intertestualità

AHMADIAN, Moussa e Hooshang YAZDANI

- 2013 "A Study of the Effects of Intertextuality Awareness on Reading Literary Texts: The Case of Short Stories", *Journal of Educational and Social Research*, Vol. 3, No. 2, pp. 155-166.

ALLEN, Graham

- 2000 *Intertextuality*, London, Routledge.

BACHTIN, Michail

- 1963 *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.

- 1965 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- 1975 *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- BARTHES, Roland
- 1963 “L’attività strutturalista”, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 308-315.
- 1968 “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- 1970 *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.
- BERNARDELLI, Andrea
- 2000 *Intertestualità*, Scandicci, La Nuova Italia.
- 2010 “Il concetto di intertestualità”, in Id. [ed.], *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 9-62.
- BLOOM, Harold
- 1973 *L’ansia dell’influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- 1994 *The Western canon: the books and school of the ages*, New York, Harcourt Brace & Company.
- FORTUNATI, Vita.
- 2002 “Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo”, *Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti*, 2, pp. 87-96.
- FOUCAULT, Michel
- 1969 “Che cos’è un autore?”, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.
- GENETTE, Gérard.
- 1982 *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- 1987 *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- GILBERT, Sandra e Susan GUBAR
- 1979 *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London, Yale University Press.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto
- 1990 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

HUTCHEON, Linda.

- 1980 *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1985.
- 1981 “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- 1985 *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen.
- 1988 *A poetics of postmodernism: history, theory and fiction*, New York, Routledge.
- 1989 *The politics of postmodernism*, London; New York, Routledge.
- 1994 *Irony’s edge: the theory and politics of irony*. London, Routledge.

JACOMUZZI, Angelo

- 1984 “La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni”. In Aa. Vv. *L’arte dell’interpretare. Studi Critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L’Arciere, pp. 3-15.

KRISTEVA, Julia

- 1969 *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano, Feltrinelli. (1978).
- 1974 *La rivoluzione del linguaggio poetico. L’avanguardia nell’ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.

MOI, Toril

- 1985 *Sexual/Textual Politics*, London, Methuen.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

- 1979 “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, No. 108-109, Julio-Diciembre, pp. 401-412.

POLACCO, Marina

- 1998 *L’intertestualità*, Bari, Laterza.

RIFFATERRE, Michael

- 1978 *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- 1979 *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- 1984 “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse”, *Critical Inquiry*, 11.1, pp. 141-162.

SAUSSURE DE, Ferdinand

- 1922 *Corso di linguistica generale*, Bari, Edizioni Laterza, 2001.

SEGRE, Cesare

1984 *Teatro e romanzo*, Torino: Einaudi.

1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.

SHIELDS, David

2010 *Fame di realtà: un manifesto*, Roma, Fazi, 2010.

SHOWALTER, Elaine [ed.]

1985 *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, New York , Pantheon Books, 1985.

Studi su storia e narrazione

AÍNSA, Fernando

1991 “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos*, 28:4, pp. 13-31.

1997 “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, in *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, a cura di Karl Kohut, Frankfurt – Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 111-121.

ANDERSON IMBERT, Enrique

1952 “Notas sobre la novela histórica del siglo XIX”, in *La novela iberoamericana*, a cura di Arturo Torres-Rioseco, Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 1-24

1974 “El telar de una novela histórica: *Enriquillo* de Galván”, in *Estudios sobre letras hispánicas*, México, Libros de México, pp. 93-106.

BARRIENTOS, Juan José

1985 “Nueva Novela Histórica Hispanoamericana”, *Revista de la Universidad Autónoma de México*, N. 416, pp. 16-24.

2001 *Ficción – Historia: la nueva novela histórica hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma de México.

BARTHES, Roland

1967 “Le discours de l’histoire”, *Information sur les sciences sociales*, Vol 6, No 4, 1967, pp. 65-75.

- BAUDRILLARD, Jean
 1981 *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BELLO, Andrés
 1848 “Autonomía cultural de América”, in Carlos Ripoll [ed.], *Conciencia intelectual de América*, New York, Eliseo Torres, 1966, pp. 39-52.
- BENJAMIN, Walter
 1955 *Angelus Novus*, Torino, Einaudi [1995].
- BENVENUTI, Giuliana
 2012 *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carrocci editore.
- BRAUDEL, Fernand
 1949 *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin.
 1958 “La longue durée”, *Annales*, XIII, No 4, p. 725-753.
- CARPENTIER, Alejo
 1981 *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI.
- CASTRO LEAL, Antonio [ed.]
 1960 *La novela de la revolución mexicana*, 2 tomos, México, Aguilar.
- CELORIO, Gonzalo
 2001 *Ensayo de conquista*, México, Tusquets.
- DE CERTEAU, Michel
 1975 *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006.
- CLARK, T. Stella e Alfonso GONZÁLEZ
 1994 “Noticias del Imperio: la “verdad histórica” y la novela finisecular en México”, *Hispania*, Vol. 7, No. 4, pp. 731-737.
- DE CARO, Mario e Maurizio FERRARIS [eds.]
 2012 *Bentornata realtà*, Torino, Einaudi.
- DEL PASO, Fernando
 1986 “La locura de Carlota. Novela e historia”, entrevista rilasciata a Juan José Barrientos, *Vuelta*, N. 113, 1986, pp. 30-34.

DÍEZ COBO, Rosa María

2009 “La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea”, in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 31-87.

DOMENICHELLI, Mario

2011 *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS.

DOMÍNGUEZ, Mignon

1996 *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor.

EAGLETON, Terry

1976 *Criticism and ideology: a study in Marxist literary theory*, London, NLB.

FERRARIS, Maurizio

2012 *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza.

FRYE, Northrop

1957 *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.

1963 *Fables of identity*, New York, Harcourt and Brace.

FUKUYAMA, Francis

1989 “The end of History?”, *The National Interest*, summer.

GINZBURG, Carlo

2006 *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

1990 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

GRILLO, Rosa Maria

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

HUERTA, Eugenia [ed.]

1980 *Historia, ¿para qué?*, México, Siglo XXI.

HUTCHEON, Linda.

1989 “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History”, in P. O'Donnell e Robert Con Davis [ed.], *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 3-32.

JAMESON, Fredric

1971 "Metacommentary", *PMLA*, Vol. 86, No. 1, pp. 9-18.

1984 "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", *New Left Review*, I/146, July-August.

1991 *Postmodernism or The cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University press.

JITRIK, Noé

1995 *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

KOHUT, Karl [ed.]

1997 *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt – Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

LEZAMA LIMA, José

1957 *La expresión americana*, Almeria, Confluencias, 2011.

LYOTARD, Jean François

1979 *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli [1981].

LUKÁCS, György

1957 *Il romanzo storico*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis

1982 *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI.

1991 "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, 4, pp. 32-49.

MATUTE, Álvaro

1974 *La teoría de la historia en México (1940-1973)*, México, Sep/Setentas.

MENTON, Seymour

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

MONSIVÁIS, Carlos

1980 "La pasión de la historia", in Eugenia Huerta (a cura di), *Historia, ¿para qué?*, México, Siglo XXI, pp. 169-194.

2011 *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Conaculta, 2011

NIETZSCHE, Friedrich

1872 *La nascita della tragedia*, Torino, Einaudi, 2009.

- 1874 *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2006.
- ORTIZ MONASTERIO, José e SOLÓRZANO PONCE, María Teresa
 1993 *Historia y ficción: los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, México, Universidad Iberoamericana.
- 2010 “Las novelas históricas de Vicente Riva Palacio”, in *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, a cura di Rafael Olea Franco e Pamela Vicenteño Bravo, Vol. 1, México, El Colegio de México, pp. 107-130
- PAZ, Octavio
 1950 *El laberinto de la soledad*, Madrid, Edición Cátedra, 2011.
- PERKOWSKA, Magdalena
 2008 *Historias Híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Iberoamericana.
- PONS, María Cristina
 1996 *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI.
- PUTNAM, Hilary
 1981 *Ragione, verità e storia*, Milano, Il saggiatore, 1985.
- 2012 “Realismo e senso comune”, in *Bentornata realtà*, a cura di Mario Da Caro e Maurizio Ferraris, Torino, Einaudi, pp. 5-20.
- RAMA, Ángel
 1981 “Los contestatarios del poder”, in Carlos Sánchez Lozano [ed.], *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2006, pp. 78-120.
- 1982 *La novela latinoamericana 1920-1980*, México, Marcha editores.
- 1984 *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- 2006 *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Carlos Sánchez Lozano [ed.], Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia.
- RICOEUR, Paul
 2003 *La memoria, la historia, l'oblio*, Milano, R. Cortina.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón
 2012 *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SEYDEL, Ute
 2007 *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento*

transdisciplinario a la ficción histórica), Madrid/Frankfurt/M., Iberoamericana/Vervuert.

SITI, Walter

2013 *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Edizioni Nottetempo.

SOMMER, Doris

1993 *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press.

TAYLOR, Diana

2003 *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press.

2012 *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso.

UREÑA, Pedro Enríquez

1989 "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México", in *La utopía de América*, Caracas Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 367-374.

VATTIMO, Gianni

1985 *La fine della modernità*, Milano, Garzanti.

VATTIMO, Gianni e Pier Aldo ROVATTI [eds.],

1983 *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli.

VIU BOTTINI, Antonia

2007 *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*, Santiago de Chile, RIL Editores.

WESSELING, Elisabeth

1991 *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.

WHITE, Hayden.

1966 "The burden of history", *History and theory*, Vol. 5, No. 2, 1966, pp. 111-134.

1973 *Metahistory: the historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press.

1999 *Storia e narrazione*, Daniela Carpi [ed.], Ravenna, Longo editore.

Studi su cronaca e narrazione

AA. VV.

2012 “La literatura de los hechos. Dos antologías consagran el éxito de la crónica latinoamericana”, *Babelia, El País*, N. 1056, 18-02-2012, pp. 3-7.

AGUDELO, Jaramillo [ed.]

2012 *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara.

ALATORRE, Antonio

1981 “A ustedes les consta”, *Vuelta*, 5:53, pp. 37-41.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María

1990 “La ficción del testimonio”, *Revista Iberoamericana*, No. 151, April-June, pp. 447-461.

BENOTTI, Riccardo

2009 *Viaggio nel New Journalism americano*, Roma, Aracne editrice.

CARRIÓN, Jorge [ed.]

2012 *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Madrid, Anagrama.

CORONA, Ignacio e JÖRGENSEN, Beth E. [eds.]

2002 *The contemporary Mexican chronicle: theoretical perspectives on the liminal genre*, Albany, State University of New York Press.

EGAN, Linda

2004 *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica.

2013 *Leyendo a Monsiváis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

FRANCO, Jean

1995 “El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica”, *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 7, No. 14-15, pp. 11-22.

GONZÁLEZ, Aníbal

1983 *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas S.A.

HUERTA, David

1990 “Transfiguraciones del cuento mexicano”, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 5-15.

LEÓN-PORTILLA, Miguel

1959 *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Autónoma de México, 2009.

MALDONADO, Ezequiel

2006 “Tres novelas *ejemplares* de la narrativa testimonial de Latinoamérica”, *Temas y variaciones de literatura*, No. 26, pp. 155-173.

MENDIOLA, Alfonso

1995 *Bernal Díaz Del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, México, Universidad Iberoamericana.

MENTON, Seymour

1991 *Narrativa Mexicana (desde Los de Abajo hasta Noticias del Imperio)*, México, UAT/UAP.

MONSIVÁIS, Carlos

1972a “Aproximaciones y reintegros. El nuevo periodismo”, *La Cultura de México*, 5 abr, p. X.

1972b “Alabemos ahora al nuevo periodismo nuevo”, *La Cultura de México*, 12 abr, p. VII.

1972c “Más sobre el New Journalism”, *La Cultura de México*, 23 ago, p. II.

1980 *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, Era.

1987 “De la Sancta Doctrina al Espíritu Público (sobre las funciones de la crónica en México)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N. 35, pp. 753-771.

2000a *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, México, Debolsillo, 2008.

2000b *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, México, Era.

PAPUZZI, Alberto

1998 *Letteratura e Giornalismo*, Roma, Laterza, 1998.

RODRÍGUEZ LUIS, Julio

1997 *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana (estudio taxonómico)*, México, Fondo de Cultura Económica.

ROTKER, Susana

1992 *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, L'Havana, Casa de las Américas.

RUFFINELLI, Jorge

- 1986 "La crónica como práctica narrativa en México", *Hispanic Journal*, Vol. 8 No. 2, pp. 67-77.

VILLORO, Juan

- 1995 "La frontera de los ilegales", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 24, pp. 67-75.

WOLFE, Tom

- 1973 *The New Journalism*, New York, Harper and Row.

Studi sul genere poliziesco

BERMÚDEZ, María Elvira [ed.]

- 1955 *Los mejores cuentos mexicanos*, México, Libro Mex.

- 1987 *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, México, Premia.

BIOY CASARES, Adolfo e Jorge Luis BORGES [eds.]

- 1943 *Los mejores cuentos policiales*, 2 vol., Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1983.

BRAHAM, Persephone

- 2007 "La fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna", in Juan Carlos Ramírez-Pimienta e Salvador C. Fernández [eds], *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2007, pp. 77-92.

CLOSE, Glen S.

- 2008 *Contemporary Hispanic crime fiction. A transatlantic discourse on urban violence*, New York, Palgrave Macmillan.

COMA, Javier

- 1980 *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*, Barcelona, Ediciones 2001.

CORRAL PEÑA, Elizabeth

- 2011 "Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso", in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 115-131

DE QUINCEY, Thomas

1827 *On murder as a fine art*, London, Philip Allan & Co., 1925.

DE ROSSO, Ezequiel

2011 *Retóricas del crimen*, Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial.

2012 “En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Río de la Plata, <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/De%20Roso-%20Ezequiel.pdf/view?searchterm=None>, pp. 1-8.

EPPLE, Juan Armando

2009 *Aproximaciones al neopolicial latinoamericano*, Concepción, Ediciones Lar.

FOUREZ, Cathy

2006 “Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666”, *Debate Feminista*, Vol. 33, pp. 21-45.

GIARDINELLI, Mempo

1984 *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia latinoamericana*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.

GRAS MIRAVET, Dunia

2013 “2666 personajes en busca de un destino”, in Augusta López Bernasocchi e José Manuel López de Abiada [eds.], *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 107-125.

HORSLEY, Lee

2001 *The Noir Thrillers*, New York, Palgrave.

HOLQUIST, Michael

1972 “Whodunit and Other Questions: Methafysical Detective Stories in Post-War Fiction”, *New Literary History*, No. 3, pp. 135-156.

HUMM, Maggie

1991 “Legal aliens: feminist detective fiction”, in *Border Traffic. Strategies of contemporary women writers*, Manchester, Manchester University Press, pp. 185-211.

LAFFORGUE, Jorge e B. RIVERA, Jorge [eds]

1977 *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Coahuile, Buenos Aires, 1996.

MARCHETTI, Giovanni Gentile G.

2010 “Una questione di genere. Novela negra e società nella narrativa messicana degli ultimi quarant'anni. Dal *Complot mongol* al *realismo sucio*”, *Nuova Rivista Letteraria*, 1, pp. 91-95;

MENDOZA LUNA, Miguel

2007 “La soledad del detective latinoamericano: Ruben Fonseca, Paco Ignacio Taibo II y Mario Mendoza”, *Hojas Universitarias*, No. 59, pp. 149-156.

MERIVALE Patricia e Susan Elizabeth SWEENEY [eds]

1999 *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

MONSIVÁIS, Carlos

1973 “Ustedes que jamás han sido asesinados”, *Revista de la Universidad de México*, No 7, Marzo, 1973, pp. 1-11.

NICHOLS, William J.

2010 “A los márgenes: hacia una definición de “negra”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, No. 231, Abril-Junio 2010, pp. 295-303.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca

2009 “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana”, in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp.169-200.

PADURA FUENTES, Leonardo

2000 *Modernidad, Postmodernidad y novela policial*, Editorial Unión, La Habana.

PELLICER, Rosa

2007 “Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, pp. 19-35.

PÉREZ, Genaro J.

2002 *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policíaca hispana*, Juan de la Cuesta, Delaware.

PLUTA, Nina

2009 “El género seudocriminal. Inspiraciones policíacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo”, in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 201-228.

- RÁMIREZ-PIMIENTA, Juan Carlos y FERNÁNDEZ, Salvador C [eds].
- 2007 *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- REYES, Alfonso
- 1945 “Sobre la novela policial”, in Id. *Prosa y poesía*, a cura di James Willis Robb, México, Rei, 1987, pp. 148-153.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel e Enrique FLORES [ed.]
- 2005 *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel
- 2005 “La narrativa policiaca en el norte de México (Trujillo, Amparán, Parra)”, in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 153-181.
- 2007 “Huellas del relato policial en México”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, pp. 59-77;
- 2009 [ed.] *Escenas del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SÁNCHEZ, Fernando Fabio
- 2010 *Artful Assassins: Murder as Art in Modern Mexico*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- SIMPSON, Amelia
- 1990 *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Dickinson University Press.
- SPANOS, William
- 1972 “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, *Boundary*, Vol. 2, No. 1, pp. 147-168.
- STAVANS, Ilan
- 1993 *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz.
- TANI, Stefano
- 1984 *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Southern Illinois University Press.
- TAIBO II, Paco Ignacio
- 1987 “La «otra» novela policiaca”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 8.41, pp. 36-41.
- TORRES, Vicente Francisco

- 1982 *El cuento policial mexicano*, México, Editorial Diógenes.
- 2003 *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial Mexicana*, México, Sello Bermejo.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador
- 1981 *Los mitos de la novela criminal*, Planeta, Barcelona.
- VILLAURRUTIA, Xavier
- 1946 “Prólogo a un libro de cuentos policiales”, in Ezequiel De Rosso, *Retóricas del crimen*, Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, pp. 73-77.
- VITAL, Alberto
- 2005 “Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno”, in Miguel Rodríguez Lozano Miguel e Enrique Flores [eds], *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 133-152

Altri studi critici

- ALAZRAKI, Jaime
- 2001 “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 267-282.
- ÁLVAREZ, Natalia
- 2009 “La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad”. In José Carlos González Boixo (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana, pp. 89-122.
- BARTHES, Roland
- 1970 *Mythologies*, Paris, Seuil.
- 1973 *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi (1975).
- BEHAR, Ruth
- 1993 *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza's Story*, Boston, Beacon Press.
- BENJAMIN, Walter
- 1980 *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986.
- BENMILAUD, Karim

- 2008 “Los pasos de López de Jorge Ibargüengoitia : dynamitage et triomphe de l’artifice”, in *América (Cahiers du Criccal)*, n° 38, *La satire en Amérique latine, formes et fonctions* (vol. 2), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 11-18.
- BENOIST, Valerie
- 2003 “La construcción de una comunidad nahua/española en las *Relaciones de Chimalpahin*”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol 34, pp. 205-218.
- BERTONI, Federico
- 1996 *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia.
- BRAVO ALATRISTE, Paula Kitzia
- 2008 “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 30, pp.133-155.
- BUTLER, Judith
- 1988 “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, 40.4, pp. 519-531.
- 1990 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- 1993 *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- 2005 *Giving an account of oneself*, New York, Fordham University Press.
- CAILLOIS, Roger
- 1966 *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991.
- CALVO, José
- 1996 *Derecho y narración: materiales para una teoría y crítica narrativista del derecho*, Barcelona, Ariel.
- CAMPRA, Rosalba
- 2001 “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, in David Roas [ed.], *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, pp. 153-191.
- CESERANI, Remo
- 1996 *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- 1997 *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CHIAMPI, Irlemar
- 1993 “Introducción a la edición de 1993. La Historia tejida por la imagen”, in *La expresión americana*, Vol. 3, Almería, Confluencias, 2011, pp. 49-77.

- CLIFFORD, James e George E. MARCUS [eds.]
- 1986 *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkley and Los Angeles, University of California Press.
- COLOMINA GARRIGÓS, Lola
- 2007 “La lucha por el espacio de la enunciación en *El seductor de la patria* de Enrique Serna”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No 35, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/seducpa.html>.
- D’ALESSANDRO, Paolo
- 2008 “Oltre Derrida. Per un’etica della lettura”, in Paolo D’Alessandro e Andrea Potestio (a cura di), *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 13-34.
- DELEUZE, Gilles
- 1968 *Differenza e ripetizione*, Milano, R. Cortina (1997).
- DERRIDA, Jacques
- 1967a *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book (2012).
- 1967b *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi (1990).
- 1995 *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996.
- DOMENELLA, Ana Rosa
- 2010 “Jorge Ibargüeongoitia, un escritor inconfundible. Con paso firme del centenario al bicentenario”, in Rafael Olea Franco [ed.], *Docientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, Vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 299-319.
- ECO, Umberto
- 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- FOUCAULT, Michel
- 1969 *L’archeologia del sapere*, Milano, BUR, 1997.
- 1975 *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1977.
- 1976 *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- FUENTES, Carlos
- 1969 *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1997.
- 1976 *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Vélez Georgina

2006 “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura, de amor y de muerte.*” In *Nueve Escritoras Mexicanas*, pp. 133-158.

GEERTZ, Clifford

1973 *The Interpretation of Culture: Selected Essays*, New York, Basic Books.

1988 *Works and Lives: the Anthropology as Author*, Stanford, Stanford University Press.

GIGLIOLI, Daniele

2011 *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.

GINOCCHIETTI, Elena

2012 “La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin”, *Esercizi Filosofici*, No. 7, pp. 65-77.

GIROUX, Henry A.

2014 *The Violence of Organized Forgetting: Thinking Beyond America's Disimagination Machine*, San Francisco, City Lights Bookstore.

GLANTZ, Margo

2006 “Borges: ficción e intertextualidad”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/borges---ficcin-e-intertextualidad-0/>.

GUTIÉRREZ, León Guillermo

2009 “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, *Casa del tiempo*, vol. 4, n 15, pp. 84-86.

HEJINIAN, Lyn

2000 *The language of inquiry*, Berkley/Los Angeles, California University Press.

ISER, Wolfgang

1978 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, John Hopkins University Press.

JACKSON, Rosemary

1996 *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti Editore.

KRISTEVA, Julia

1980 *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981.

LACAN, Jacques

1978 *Il seminario*, Torino, Einaudi, Vol. VII.

LAMAS, Marta

2007 *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica.

LE BILLON, Philippe

2000 *The Political Economy of War: What Relief Agencies Need to Know*, in colaboración con Joanna Macrae, Nick Leader e Roger East, London, *Network Papers*.

LEAL, Luis

1960 “Jicoténcal, Primera Novela Histórica en Castellano”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXV, Núm. 49, Enero-Junio, pp. 9-31.

LEVI-STRAUSS, Claude

1962 *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

LORENZANO, Sandra

2007 “Hay que inventarnos. Mujer y narrativa en el siglo XX”, En Lamas, Marta (Ed.) *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 349-385.

LOTMAN, Jurij

1972 *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.

LÖWY, Michael

2004 *Segnalatore d'incendio*, Torino, Bollati Boringhieri.

MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis

1999 “La narrativa de Amparo Dávila”. In *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, UAT-BUAP, pp. 65-77.

MBEMBE, Achille

2003 “Necropolitics”, *Public Culture*, Vol. 15, No. 1, Winter, pp. 11-40.

MEE, Park Young

2003 “*Terra Nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (primera parte)”, *Contribuciones desde Coatepec*, No 5, julio-diciembre, pp. 21-42.

2004 “*Terra Nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (segunda parte)”, *Contribuciones desde Coatepec*, No 6, enero-junio, pp. 31-53.

MEYER, Jean

1994 *La Cristiada*, 3 vol., México, Siglo XXI.

- MOLINA, Mauricio
- 2012 “*Terra Nostra: la enfermedad del tiempo*”, *Revista de la Universidad de México*, N. 100, pp. 61-63.
- MONTEMAYOR, Carlos
- 2000 *Rehacer la historia*, México, Planeta.
- ORDIZ, Javier
- 2002 “Introducción”, in Federico Gamboa, *Santa*, Madrid, Cátedra, pp. 11-54.
- OVIEDO, José Miguel
- 2001 *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4 Volumi, Madrid, Alianza Editorial.
- PACHECO, José Emilio
- 1958 “*La región más transparente*”, *Estaciones (Revista literaria de México)*, V. III, N. 10, pp. 193-196.
- PALOU, Pedro Ángel
- 2007 “*Intelectuales y poder en México*”, *América Latina Hoy*, N. 47, diciembre, pp. 77-85.
- PREGO, Omar
- 1985 *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores.
- PROPP, Vladimir
- 1928 *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.
- RAVELO, Ricardo
- 2012 *Narcomex: historia e historias de una guerra*, New York, Vintage Español.
- REGALADO López, Tomás
- 2009 “*Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio*”, in *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, a cura di José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 143-168.
- ROAS, David [ed.]
- 2001 *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS.
- RODÓ, José Enrique
- 1900 *Ariel*, México, Editorial Porrúa, 1972.

RUFFINELLI, Jorge

- 1997 “La leyenda de Rulfo: como se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”, in *Juan Rulfo. Toda la obra*, a cura di Claude Fell, Madrid, ALLCA XX, pp. 549-572.

SALAZAR, Severino

- 2003 “Tres encuentros con Amparo Dávila”, *Fuentes Humanísticas*, 27, pp.113-117.

SARDUY, Severo

- 1974 *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.

SOMMERS, Joseph

- 1973 “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, in *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, a cura di Federico Campbell, México, Era, 2003, pp. 517-521.

SONTAG, Susan

- 2003 *Regarding the pain of others*, New York, Picador.

TARRÉS, María Luisa.

- 2007 “Discurso y acción política feminista (1970-2000)”, in Lamas Marta (Ed). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 113-148.

TYNJANOV, Jurij

- 1929 *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.

TODOROV, Tzvetan

- 1970 *La letteratura fantástica*, Milano Garzanti (1997).

URRUTIA, Elena [ed.]

- 2006 *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, El Colegio de México.

VALENZUELA, Arturo

- 1988 “Political Science and the Study of Latin America”, in *Changing Perspectives in Latin American Studies: Insights from Six Disciplines*, a cura di Christopher Mitchell, Stanford, Stanford University Press, pp. 63-86.

WU MING 1

- 2009 *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.

YÚDICE, George

1989 "Puede hablarse de postmodernidad en America Latina?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 15, No. 29, Actas del Simposio: "Latinoamerica: Nuevas Direcciones en Teoria y Critica Literarias" (Dartmouth, abril de 1988), pp. 105-128.

ZANATTA, Loris

2010 *Storia dell'America Latina contemporanea*, Bari, Laterza.

ZEMON DAVIS, Nathalie.

1984 *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1984.