OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

La rivista, organo di diffusione di Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM, accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d'oltreoceano – friulane in particolare –, approfondendo i legami simbolici, linguistici e storici che uniscono realtà diverse e analizzando connessioni con altre lingue minoritarie e le loro poetiche migranti.

OLTREOCEANO

FONDATRICE E DIRETTRICE RESPONSABILE
Silvana Serafin

CONDIRETTRICI
Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro,
Antonella Riem Natale

COMITATO SCIENTIFICO
Trinidad Barrera (Università di Siviglia, Spagna), Giuseppe Bellini (Università di Milano), Biagio D'Angelo (Università di Brasilia, Brasile), Gilles Dupuis (Università di Montréal, Canada), Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari Venezia), Adriana Crolla (Università del Litoral, Santa Fe, Argentina), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Dante Liano (Università Cattolica di Milano), Adriana Mancini (Università di Buenos Aires, Argentina), Rocío Oviedo (Università Complutense di Madrid, Spagna), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris IV - Sorbonne, Francia), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Antonella Riem Natale (Università di Udine), Silvana Serafin (Università di Udine), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Università Concordia, Montréal, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfred Laurier University, Canada)

REDAZIONE PER IL PRESENTE NUMERO
Rocío Luque ed Eleonora Sensidoni

DIREZIONE E REDAZIONE
Dipartimento di Lingue e letterature straniere
Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 - 33100 UDINE
Tel. 0432 556750

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di *referees* anonimi individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori

Iscrizione al Tribunale di Udine
n. 31 del 04/07/2006

08/2014

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 08

ABITI E ABITUDINI DEI MIGRANTI NELLE AMERICHE E IN AUSTRALIA

A CURA DI SILVANA SERAFIN

FORUM

Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM

Via Mantica, 3 – 33100 Udine, Italia. Tel. +39 0432 556776
Sito web: www.oltreoceano.uniud.it
E-mail: oltreoceano@uniud.it

La rivista è pubblicata con il sostegno di:

Dipartimento di Lingue e letterature straniere
dell'Università degli Studi di Udine

FONDAZIONE
CRUP

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Redazione e impaginazione
David Nieri, Viareggio (Lu)

Stampa
Press Up, Ladispoli (Rm)

© Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 – 33100 Udine

© **FORUM** 2014
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Editoriale

Silvana Serafin
Le forme del vestire ..... pag. 9

Nord America

Bernard Gallina
Présence et rôle de l'habit dans Une femme à la fenêtre
de Bianca Zagolin ..... » 25

Cristina Giorcelli
Helga Crane: gli abiti di una migrante/emigrante ..... » 37

Daniela Ciani Forza
Come fili di seta*: un'epopea siro-americana* ..... » 49

Anna Scacchi
«Shopping for simplicity»: moda e americanizzazione
nell'opera di Anzia Yezierska ..... » 65

Tatiana Petrovich Njegosh
Nei panni e nella pelle dell''altro': abito, identità di frontiera e linea
del colore in George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel
di Américo Paredes ..... » 79

Ispano-America

Laura Silvestri
Le parole su misura di Margo Glantz a proposito di Historia de una mujer
que caminó por la vida con zapatos de diseñador ..... » 95

María Eugenia Salinas Urquieta
Bordadoras de sueños e industria turística en Quintana Roo, México ..... » 109

Dante Liano
Tejidos que hablan ..... » 123

Patrizia Spinato Bruschi
Abiti e abitudini dell'emigrante italiano nella narrativa guatemalteca contemporanea: La pequeña historia de viajes, amores e italianos *di Dante Liano* ..... » 133

Rocío Oviedo
Vestir la desnudez. Moda y modernismo migrantes, la 'femme fatale' y el dandi en Mundial*,* Elegancias *e* Historia de un sobretodo ..... » 147

Amanda Salvioni
Barbari in frac. Il codice vestimentario nei teorici dell'immigrazione in Argentina ..... » 165

Jimena Néspolo
Eduarda Mansilla: modernidad y moda ..... » 177

Adriana Mancini
El decir del cuerpo. Marcas y señales ..... » 191

Renata Londero
Dalla Castiglia al Cile, e ritorno: terre, uomini e costumi in Un novelista descubre América *(1956) e* Diario de un emigrante *(1958) di Miguel Delibes* ..... » 205

Australia

Antonella Riem Natale
'La ragazza-uccello' e 'L'uccello danzante': echi archetipici in un racconto friulano e una storia del Dreaming *aborigeno australiano* ..... » 219

Poesia e narrativa

Adrián N. Bravi
La figlia di Liborio e il suo cappottino rosso ..... » 231

Martha Canfield
Otra orilla ..... » 235

Maria Luisa Daniele Toffanin
Un vestire liberty ..... » 239

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Bajo el frío y la lluvia: abrigos para un sujeto ..... » 243

Silvia Plager
Diente de oro ..... » 247

Germán E. Pettoello
Hormiguitas ..... » 251

Eduardo Ramos-Izquierdo
Mínimos ..... » 255

María Rosa Lojo
Españolas en Buenos Aires: sirenas, muñecas y 'bailaoras' cautivas ..... » 259

Deborah Saidero
Abiti e abitudini degli italiani a Toronto ..... » 265

María Hortensia Troanes
Zig Zag ..... » 273

Recensioni

Gilles Dupuis e Dominique Garand (eds.)
Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires
(Andrea Schincariol) ..... » 279

Cottier Jean-François (dir.)
À la recherche d'un signe oublié: le patrimoine latin du Québec et sa culture classique. Tangence (Maura Felice) ..... » 285

Abstracts ..... » 287

Gli autori ..... » 293

Da destra, Antonella Riem, il Magnifico Rettore Alberto Felice De Toni e Silvana Serafin salutano il pubblico presente al Convegno internazionale 'Abiti e abitudini dei migranti' (Udine, 15-16 ottobre 2013).

LE FORME DEL VESTIRE

Silvana Serafin*

Letteratura migrante

È trascorso più di un secolo da quando i primi emigranti italiani, spinti dalla necessità di sopravvivere alle crisi economiche e politiche, hanno varcato le frontiere europee e gli oceani alla ricerca della 'terra promessa', il luogo dove realizzare i propri sogni di felicità e di benessere. Tale fenomeno migratorio assume caratteristiche di massa dopo l'Unità d'Italia del 1861 (Avagliano, Devoto, Blengino. *Oltre l'oceano*, De Blij, Murphy), a causa della crisi delle campagne, determinata da una serie di fattori esterni ed interni (Sori). Il movimento sarà destinato ad esaurirsi negli anni Sessanta del XX secolo, almeno da un punto di vista 'fisico' (Bernasconi e Santillo).

Infatti, esso si rinnova costantemente attraverso il ricordo di coloro che lo fissano in maniera indelebile sulla pagina bianca. Sono testimonianze di un sistema di vita che si snoda all'interno di trasformazioni continue le quali, nel delineare una morfologia letteraria, strutturano percorsi di esistenza individuale e collettiva. A tutt'oggi, però, non è stata disegnata una mappa diacronica dei testi migratori; da qui la difficoltà della letteratura migrante di organizzarsi all'interno di una serie omogenea di forme letterarie, dotate di quelle caratteristiche morfologiche capaci di ordinare questo insieme di opere in un genere letterario.

Prima degli anni Novanta del XX secolo, non si parlava nemmeno di una letteratura migrante, ma di scrittori emigrati, o immigrati, che scrivevano nelle rispettive madrelingue o nella lingua del paese d'accoglienza. Le loro produzioni letterarie sono inserite nella letteratura nazionale, ignorando in questo modo una tematica transnazionale, che ieri come oggi, interessa tutti i paesi (Dupuis, Chartier, Ferraro).

Tuttavia, la critica ha individuato nei testi migratori riguardanti le Americhe e l'Australia scritti in lingua straniera, un progressivo imporsi di alcuni model-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

li tematici – formali e contenutistici – i quali sono oggetto di studio e di analisi da parte di diversi studiosi italiani, inseriti nell'accademia. Importanti risultati provengono, oltre che dall'Università di Udine (Serafin, Ferraro, De Luca, Rocco) e in generale dall'intera *équipe* di studiosi e ricercatori afferenti al Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM', dalle Università di: Roma 3 (Blengino, Cattarulla), Cassino (Magnani), Salerno (Grillo, Martelli), Milano (Bajini, Perassi), Venezia Ca' Foscari (Cannavacciuolo, Ciani Forza, Regazzoni, Ricorda).

Informazioni utili sono prodotte dalla banca dati Basili, fondata da Armando Gnisci, dell'Università di Roma 1 'La Sapienza', sia pure limitativamente agli scrittori immigrati che scrivono in lingua italiana. Attualmente anche il CISEI, Centro Internazionale Studi Emigrazione Italiana di Genova, sta elaborando una prima sezione di una banca partendo da dati provenienti dagli archivi della città – primo porto di partenza durante l'intero periodo dell'emigrazione italiana –, e dagli archivi dei porti di arrivo degli emigranti italiani, oltre che da ulteriori fonti sia italiane che straniere. In particolare, in Argentina saranno utilizzati i dati e i *memorabilia* – ovvero i prodotti culturali degli emigrati, le loro storie personali –, elaborati dal *Portal Gringo* (www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo), creato da Adriana Crolla dell'Universidad del Litoral di Santa Fe (Argentina).

Un'iniziativa analoga la sta svolgendo Oltreoceano-CILM (www.oltreoceano.uniud.it)[1], relativamente agli autori di origine friulana che scrivono in spagnolo, in francese e in inglese. In un secondo momento il discorso verrà allargato a tutti gli autori di origine italiana che si esprimono nella lingua dei paesi che hanno accolto il loro migrare o quello di genitori e di nonni. È intenzione di alcune socie fondatrici di Oltreoceano-CILM (Ferraro, Riem, Serafin) – responsabili del progetto 'Il Friuli nella letteratura dell'emigrazione d'oltreoceano', finanziato dal CIRF in base alla L.R. 15/96 2012 – raccogliere sia testi critici – saggi, articoli, recensioni –, prodotti dalle collaboratrici/tori del progetto, sia una selezione delle opere degli scrittori considerati che hanno continuato a 'vestire' i panni della tradizione, mantenendo sempre vivo il ricordo della 'piccola Patria'. Un link collegato con la rivista *Oltreoceano*, organo di diffusione dell'omonimo centro, permetterà, inoltre, di visualizzare gli articoli e i volumi, i cui *abstract* saranno anche in lingua friulana.

Ulteriori informazioni si possono ricavare da Areia, audioarchivio delle migrazioni tra Europa e America Latina dell'Università di Genova, dall'Archivio Multimediale della Memoria dell'Emigrazione Regionale (AMMER), gestito

[1] Attualmente il sito è in fase di ristrutturazione per un adeguamento alla nuova piattaforma d'Ateneo, per cui subirà un cambio di indirizzo.

dalla Regione Friuli Venezia Giulia e dall'Università di Udine, dall'Ente Friuli nel Mondo e da molteplici associazioni sparse sul territorio, dall'Archivio di Scritture Scrittrici Migranti dell'Università Ca' Foscari Venezia, che raccoglie opere scritte da donne sia in italiano che in spagnolo. Sono strettamente collegati agli scrittori migranti che scrivono in Italia: il blog Alma blog di Bologna tenuto dal collettivo di scrittura 'Alzo la mano adesso', i siti: Eks&Tra dell'associazione omonima, Letterature bicolori, LettERRANZA, Compagnia delle poete, Voci dal silenzio, Sagarana con l'omonima rivista, la rivista *Scritture migranti* dell'università di Bologna e la rivista on line *El Ghibli*.

Tali iniziative hanno lo scopo di fornire il maggior numero di informazioni utili all'individuazione della 'letteratura migrante'. I tempi sono ormai maturi per poter avanzare delle definizioni che tengano in considerazione molte linee comuni alle storie di emigrazione, ma anche di immigrazione. In effetti, non si può analizzare il concetto di emigrazione, senza considerare il suo contrario, in quanto si tratta di due aspetti di un medesimo fenomeno che sconvolge l'ordine sociale sia del paese di partenza, dove si attua un progressivo impoverimento, sia di quello d'arrivo destinato all'aumento della produttività.

Se poi vengono annullati i due prefissi, ciò che persiste è l'idea stessa del movimento della migrazione. Ed ecco che il discorso si allarga ulteriormente implicando concetti di carattere ontologico, come ad esempio il vagare dell'essere umano che, dopo la cacciata dall'Eden, va alla ricerca di un 'altro paradiso' in terra. Una condanna che coincide con un vero e proprio esilio, ovvero quell'allontanamento perpetuo o temporaneo dalla patria, dovuto ad una pena da scontare o dettato da motivi di ordine politico, morale o religioso.

Coinvolgendo i due poli della storia e del mito, queste diverse forme di migrare verso un altrove più o meno lontano, instaurano un 'sistema ideologico' che si condensa nell'ordine simbolico della letteratura migrante, e proprio per questo è particolarmente incisivo all'interno del tessuto sociale. Da qui, l'immagine *in progress* di una cultura strettamente collegata alla dinamica di sistemi differenti ed incentrata sulla crescita dialogica. La costante appropriazione e modificazione dei messaggi esterni ne alimenta, infatti, la trasformazione. Di conseguenza, emergono profondi problemi legati al concetto di dominazione e di rivendicazione, di immaginario popolare e di cosmopolitismo, che danno origine a tipologie narrative diverse. Sarà, pertanto, l'accettazione di tale eterogeneità la base di partenza per individuare un *corpus*, nella duplice accezione di un insieme di testi e di scritture[2], accomunati dalla connessione intertestuale, da elementi formali costanti e da varianti tipologiche 'convenzionali'.

[2] Ciò che trasmigra da un corpo all'altro, con parole di Gille Dupuis, «est précisément une identité, non seulement une pratique» (88).

Nell'evidenziare le motivazioni che spingono ad emigrare singoli individui o intere collettività, emergono soprattutto due elementi: la 'necessità' e il 'desiderio' su cui ruotano temi e strategie stilistiche ricorrenti, personaggi – nella variante di *alter ego* dell'autore/trice – che narrano fatti reali e fittizi, in prima o in terza persona, trasmettendo memorie dirette o derivate da racconti retrospettivi di coloro che hanno vissuto il dramma dell'emigrazione. Tutto ciò consentirà di fissare la tassonomia, a tutt'oggi incompleta, del genere 'letteratura migrante'. Uno schema semplice che, se rispettato, permetterà di effettuare una prima selezione dei testi inserendoli in una specifica 'tradizione', stabilita all'interno di una continuità retorica definita sia per temi sia per il rinvio a modelli comuni.

Abiti e abitudini dei migranti

L'approccio degli studiosi afferenti ad Oltreoceano-CILM, si è rivelato sempre più idoneo a portare alla luce piccoli tasselli della letteratura migrante che, ricomposti, hanno già delineato percorsi interessanti: dal mosaico[3] di idee e di comportamenti, al caleidoscopio transculturale, alla tessera della memoria, al soliloquio, al dialogo inscritto in un dato ambiente, da un'idea di marginalità alla consapevolezza di appartenere ad un *unicum* culturale. Un ulteriore ed importante contributo è offerto dai presenti studi che, attraverso differenti testimonianze, entrano nella contaminazione di forme di scrittura e di problematiche. Intrecciate a quelle migratorie, esse estendono le indagini a un ampio spazio geografico – Americhe (Nord-Centro-Sud) e Australia – e a tempi diversi. Tale prospettiva dilata i problemi connessi al processo di formazione del 'genere'. Tuttavia, all'interno di detto *corpus*, nella dispersione tra enunciazione-descrizione, si crea una rete intertestuale in cui vengono messi in gioco rapporti molto complessi fra opere, linguaggi e scritture molteplici.

Una particolare attenzione, è riservata – in questo numero della rivista –, al 'comportamento e alle forme del vestire', organizzati attraverso tematiche che veicolano valori extra letterari, d'ordine sociale ed etico, divenendo quasi l'emblema stesso della migrazione.

Gli abiti nascono per coprire il corpo nudo, per proteggerlo dagli sbalzi del tempo atmosferico e dal senso di pudore. Fin dai racconti biblici, si evidenzia

[3] Per esempio in Canada nei primi anni Settanta, il mosaico è stato sanzionato come simbolo dell'orgoglioso riconoscimento nazionale del pluralismo etnico-culturale e della diversità. A questo proposito scrive De Luca: «Ancora oggi, dopo oltre mezzo secolo, questa immagine incarna egregiamente la tendenza, ormai globalizzata, delle culture ad incontrarsi, a fondersi e a svilupparsi, a volte in modi molto inaspettati» (45).

la necessità di coprire le parti intime con foglie di fico; ciò accade precisamente nel momento in cui Adamo ed Eva entrano in contatto con la conoscenza, che fa scaturire un'improvvisa vergogna della nudità (*La Sacra Bibbia. I. Genesi*: 3,7; 3,10).

Nel mito dell'origini, si scorgono le due caratteristiche che stanno alla base del vestire per qualsiasi uomo/donna, appartenenti alla cultura di ogni parte del mondo, anche di quelle 'primitive', che fanno ricorso a 'rivestimenti' di segni e di decorazioni. Oltre ad essere espedienti estetici, tali segni si caricano di valenze magiche o apotropaiche per allontanare gli spiriti maligni, o per comunicare atteggiamenti, sentimenti e predisposizioni particolari, come quella, ad esempio, di incutere paura al nemico in guerra. Solo nell'immaginario celeste o satanico delle società occidentali e cristiane, la nudità trova espressione nello stato di natura identificato dalla figura dell'angelo, del fanciullo o della bestia.

Togliere le vesti a qualcuno, acquista, pertanto, un significato metaforico di esclusione dalla società, di allontanamento da un sistema di vita comunitario; non a caso il militare, a cui vengono strappati i gradi dopo aver commesso una grave infrazione, subisce l'onta del disonore, proprio come lo schiavo esibito nella sua nudità e poi venduto.

Ruolo individuale e collettivo del vestito

Il vestito, sia esso di pelle di animali, di stoffa, di maglia metallica o di lana, di velluto, di seta, di lino, di cotone, di pizzo, di nylon o di qualsiasi altro materiale che il progresso della tecnica ha prodotto nel corso dei secoli, ha 'ricoperto' non solo le membra di uomini, di donne e di fanciulli/e, ma anche uno specifico ruolo individuale e collettivo. Ad esempio, nell'antico Perù la gente comune indossava gli *ahuasca* tessuti con lana di alpaca e di lama, mentre i preziosi *cumbi* erano appannaggio dell'aristocrazia che preferiva tessuti di lana di vigogna. In ogni caso, secondo alcune testimonianze (Montesinos, Cieza de León), nelle stoffe ricamate – *quellca* –, gli *Incas* avrebbero narrato la storia delle loro dinastie attraverso una sorta di vignette, per cui durante tutta l'epoca coloniale il termine *quellca* ha designato la scrittura.

Vestito, inoltre, quale espressione di religiosità, come il velo indossato dalle donne di fede mussulmana o le vesti degli appartenenti ai ministri dei vari culti religiosi, o il mantello piumato di Moctezuma, o le maschere funerarie delle società andine arcaiche che potevano essere di stoffa, di metallo o di pelle umana prelevata da un alto personaggio… Gli esempi sono infiniti.

Vestito come simbolo di nazionalità: un esempio lo offrono il *charro* messicano, gli indumenti del gaucho argentino e dei cowboy, il *liquiliqui* colombia-

no, il sombrero, quello immenso indossato, insieme al fucile, alla sciabola e alla cartucciera da Emiliano Zapata, un contadino che abbraccia la causa rivoluzionaria spinto dalla miseria e dall'ingiustizia, divenuto celebre nell'immaginario popolare e reso immortale dalla leggenda. Lungi dall'essere semplice colore locale, negli abiti regionali si individuano sovente delle autentiche 'scritture' pittografiche, in grado di comunicare, proprio come un testo (tessuto): non è un caso se Dante Liano affronta il dialogo tra le donne maya e i loro *hipiles* che narrano un antico passato, perpetuato nel presente in cui è incluso l'augurio di un prospero futuro.

Da sempre i vestiti trasmettono immediate notizie di colui/lei che li indossa, rivelandone appartenenza sociale, etnica, tipologia di lavoro, professione di fede, gusti personali e aspirazioni (Castiglione, Giacomotti, Vecellio). A volte, essi assumono una precisa funzione di seduzione e di piacere erotico (Gallina), o costituiscono uno sprone per ampliare orizzonti reali e metafisici, proprio come accade a Nora García, alter ego di Margo Glantz, scrittrice messicana di origini ucraine della quale indaga Laura Silvestri. La sua passione/ossessione per le scarpe di alta moda, risulta indispensabile alla protagonista per creare nuovi romanzi, in quanto le permette di prendere contatto con la realtà e di attraversare universi 'impossibili'.

Vestito anche come discriminazione: la nera protagonista di *Sabbie mobili* nel suo periplo da Sud agli USA, a Chicago, alla New York degli anni Venti del XX secolo, subisce, sia da bianchi sia da neri, un'emarginazione proprio per il modo di vestire che attiva pregiudizi estesi a razza, a genere e a sessualità come evidenzia Cristina Giorcelli. Ciò accade esattamente anche alle donne *maya* insediate nelle città messicane, fortemente discriminate per il loro *status* di povertà e di appartenenza etnica. Unica risorsa per mantenersi vive è quella di ricamare *hipiles* a cui è assegnata una forte valenza simbolica, indispensabili per contrastare una situazione di estremo disagio sociale. Lo testimoniano le ricamatrici di Quintana Roo prese ad esempio da María Eugenia Salinas Urquieta che si addentra negli aspetti creativi, artistico-spirituali ed economici della loro attività.

Vestito, pertanto, come segno di distinzione divenuto sovente una sorta di sfida che, se portata agli eccessi, oltre a prendere le distanze da un modello dominante, lo amplifica e lo rielabora ridicolizzandolo. Anche il travestitismo, obbedisce alla medesima dinamica, in quanto camuffa l'identità del corpo, spostandone i segni d'identificazione. È un po' come accade durante le feste in maschera più o meno popolari, ma con una palese differenza: dal Medioevo in poi, il carnevale è l'occasione per gli umili di prendere il posto dei potenti, degli uomini di vestire i panni delle donne e viceversa; ma a festa conclusa ognuno riprede i propri ruoli (Bailleux e Remaury).

Il valore simbolico del vestito

Le diverse fogge e funzioni dell'abito lo rendono uno dei simboli più efficaci di tutti i tempi. Un esempio lo offrono i *jeans*, indumento-metafora per eccellenza: da pantaloni da lavoro statunitensi degli anni Trenta del XX secolo si sono trasformati negli anni Sessanta del secolo scorso in simbolo di gioventù ribelle rivestendo continuamente rinnovati significati. Allo stesso modo rivendica affermazione identitaria lo *zoot suit*, tipico abbigliamento dei *pachucos*, giovani messico-americani di frontiera, i quali, animati dalle idee che avanzano con l'esplosione dei movimenti politici – sempre degli anni Sessanta del secolo scorso, e con la fioritura della letteratura *chicana* –, rifiutano l'assimilazione contestando sia la cultura statunitense, sia quella messicana tradizionale. L'abito, gli accessori, il colore della pelle, diventano i segni di un'identità negata, nel Sudovest degli Stati Uniti e precisamente nella zona tra Texas e Messico, una frontiera fisica e culturale – di cui informa Tatiana Petrovich Njegosh –, così efficacemente descritta da Américo Paredes.

Attualmente, le notizie di provenienza geografica sono alquanto sfumate, poiché la moda ha uniformato ceti sociali, estrazioni religiose, appartenenze etniche, età e, in certi casi, distinzione sessuale, dato che si è diffuso un tipo di abbigliamento sportivo, unisex, indossato da giovani e da meno giovani, da donne e da uomini senza distinzione. Ma un tempo, sia pure relativamente recente, era proprio così? Quando milioni di europei, italiani in *primis*, nella seconda metà del XIX secolo varcano l'oceano, il vestito nero, più che rivelare quella sobrietà e ostentazione che, a partire dal Trecento sino al Novecento, hanno contraddistinto la borghesia europea, tradisce la provenienza contadina e le scarse risorse economiche: immediatamente esso riporta ad una classe sociale disagiata, sempre dignitosa nella sua misera semplicità. L'abbigliamento si fa, pertanto, strumento tipologico in quanto in esso è evidente una sorta di 'tassonomia' sociale che distingue i ricchi dai poveri, delineando un mondo di emarginati costretti, appunto, ad emigrare in terre straniere per soddisfare i bisogni primari della sopravvivenza.

Lo stato di necessità, associato a quello del desiderio, è – come già ricordato – la causa prima dell'emigrazione nelle Americhe e in Australia; esso si costruisce come discorso forte, in quanto offre una sola via d'uscita: l'abbandono della terra d'origine, il viaggio oltre i propri confini naturali, l'insediamento in terra straniera, e i mille problemi ad esso collegati. Ogni disagio e ogni difficoltà vengono sopportati proprio perché 'necessari' per porre le basi di un'esistenza migliore. Persino spostarsi in un altro paese ancora, come nel caso degli italiani giunti in Guatemala; i pochi rimasti sono costretti a superare ulteriori disagi per imporsi nella nuova realtà o addirittura a 'scomparire' in vista di una rapida e più indolore assimilazione al gruppo creolo dominante (Spinato).

Ciò non significa soffocare sentimenti di nostalgia che recupera spazi, usi e costumi ben presto mitizzati dalla rimembranza, o meglio ancora individuati nelle leggende locali. È il caso di "La ragazza-uccello", un racconto del Tagliamento che ritroviamo in "L'uccello danzante", espressione del *Dreaming* aborigeno australiano (Riem). Al contrario, la rimembranza offre un'àncora di salvezza sopperendo alla mancanza di punti di riferimento culturale, anche a rischio di creare lo stereotipo dell'emigrante mafioso, violento ed aggressivo. Lo testimoniano con particolare forza sia le opere degli scrittori che hanno vissuto in prima persona l'esperienza migratoria, sia quelle dei figli e dei nipoti di emigranti che trasferiscono nei loro personaggi il rimpianto delle origini, spronando all'isolamento. Tale sentimento sconvolge la dimensione stessa del tempo, in quanto il presente è negato, il passato subisce una trasformazione mitica ed il futuro s'incentra nel ritorno. Alcuni gridano per la rabbia, altri sussurrano soffocando il pianto e la malinconia, sognando di ritornare a casa (Sayad), tutti indossano le vesti di un tempo per rivivere una vita scandita d'attese, da rinunce e, in alcuni fortunati casi, da affermazioni.

Nel contrastare le avversità della vita con l'amore e con la solidarietà della famiglia, l'emigrato trova una via di scampo proprio nelle antiche consuetudini, nelle usanze millenarie. Per tale motivo l'integrazione stenta ad arrivare perché il cuore e la mente dell'emigrato/a vagano in un altrove privo di compromessi (Del Rio).

Altre volte, consapevole di dovere accettare la nuova situazione, la voce comunica con una lingua diversa da quella materna, e i personaggi indossano panni nuovi, più consoni alla realtà del presente, nonostante continuino ad affermare un''appartenenza'. Ora, però, non si tratta più di una distinzione etnica, ma socio-politica in quanto si sta consolidando una nuova nazione, nata da usi e costumi di molte altre provenienze che si fondono e si confondono per dare identità ai nuovi arrivati (Blengino, *Nascita di una identità*).

Non sempre è facile superare i 'nazionalismi' che trovano espressione nei colori della bandiera riflessi, ad esempio, sugli indumenti. Amanda Salvioni individua nel colore rosso, simbolo del regime 'rosista' che caratterizza l'Argentina nella fase iniziale dell'emigrazione, una manifestazione 'fisica' dell'alterità, insidiatasi abusivamente nel cuore della patria: è la diffusione di un progetto politico, basato sull'esclusione dello straniero.

Ed ecco che il desiderio, il principio cioè che spinge all'azione in vista della soddisfazione di un bisogno e della realizzazione di un fine, oltre ad essere la seconda motivazione forte che sta alla base dell'emigrante/emigrato, costituisce un ulteriore incentivo ad indossare i panni dell'altro che è sempre più vicino, autorizzando variazioni di costumi e di usanze. Esso investe, pertanto, sotto molteplici forme, la sfera pubblica, dilatando l'ambito del privato. Così la bot-

tega di Marta, la sarta di *Come fili di seta* (2009), di cui si occupa Daniela Ciani Forza, si converte in un centro di riferimento per i numerosi ambulanti di origine siriana che vivono negli Stati Uniti: il racconto delle loro vicende individuali intreccia un percorso di emigrazione con l'evoluzione storica del paese. Per tale motivo il ritorno, nel perdere carattere di ossessione, viene allontanato dalla mente: non è più una necessità per recuperare l'identità perduta, ma una possibilità, a volte anche remota, per rinsaldare legami con la tradizione del paese originario da cui in fondo l'emigrato non si è mai allontanato completamente. Basti pensare ad esempio alle usanze culinarie (Serafin e Marcato), ai canti, alle danze oltre che, logicamente, ai vestiti.

L'arte, attraverso le sue diverse forme, ha la grande capacità di raccogliere e di conservare tradizioni, vizi e virtù, modi di vestire, scelte di vita, che definiscono l'origine e la condizione sociale degli emigrati. Un esempio del valore testimoniale dell'arte è dato da Rubén Darío, affrontato da Rocío Oviedo.

Identità vecchie e nuove da indossare

Vestito come veicolo d'identità, individuale e collettiva, come rivendicazione di origini etniche, ponte tra mondi diversi, fonte di consolazione o di disagio, d'orgoglio o di rifiuto di un'appartenenza: sono tutti argomenti questi che permettono di 'indossare' identità vecchie e nuove per sentirsi parte integrante di una realtà nuova.

Mettersi 'nei panni dell'altro', significa, analizzare i conflitti e le contaminazioni culturali innescati dai processi migratori, constatare che l'assimilazione imposta dalla classe dominante è un atto complesso, ambivalente e doloroso più di quanto non appaia in un primo tempo. È esattamente quanto accade alle protagoniste di Anzia Yezierska, giovani ebree che nella New York dei primi anni del Novecento, abbandonano i vecchi abiti per fare proprio il sogno americano, come evidenzia Anna Scacchi. Nell'appropriarsi dei segni dell'altro, esse ne confondono la legittimità; il che procura inevitabilmente un senso di inquietudine.

Mettersi 'nei panni dell'altro', significa anche far risaltare concomitanze tematiche, strutturali e linguistiche per sottolineare l'ibridismo di genere e di discorso, il convergente rapporto tra ciò che è proprio e quanto appartiene all'altro. Il parallelo intreccio di narrazione e di descrizione, di linguaggio colloquiale e di sentimenti di nostalgia, di sradicamento e di stupore è oggetto di studio da parte di Renata Londero che si addentra nel romanzo di Miguel Delibes, *Un novelista descubre América (Chile en el ojo ajeno)*.

Il carattere innovativo di tali modelli, facilita la comunicazione e la diffusione all'interno dell'intero gruppo sociale che, in virtù della legge dell'imitazione,

ma anche della distinzione, incrementa la dinamica del mutamento, idonea a creare identità nuove e riconoscibili le quali non indossano soltanto l'abito dell'altro, ma lo reinterpretano, controllandone i diversi registri dell'ambiguità.

I nomi dei vestiti, che tradiscono spesso la loro origine, si trovano mescolati: come le culture, essi danno vita a una transculturazione – Fernando Ortiz *docet* – evidente in tutto il territorio delle Americhe e dell'Australia, per rimanere nei limiti geografici del presente numero della rivista. Non è un caso, dunque, se le comunità degli italiani nella Toronto tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, sono capaci di superare le differenze regionali presenti in patria e al contempo di appropriarsi di elementi 'canadesi', utili alla creazione di una cultura italo-canadese ben visibile nella società multiculturale del paese (Saidero).

Da qui la creazione di zone nazionali etniche e culturali sempre più coscienti di sé che affermano il loro carattere distintivo e la loro integrità di fronte al complesso transnazionale (Ciani Forza. *Sguardi obliqui*, Serafin. "La literatura migrante…"). Tutto ciò non impedisce, o meglio favorisce, la nascita di nuove identità e di nuove appartenenze, tese al perseguimento di interessi comuni per sviluppare un sentimento di coesione con il paese raggiunto tanto faticosamente.

Conclusioni

Emigrazione, pertanto, come fondamento di libertà e di sviluppo, perché espressione dell'importanza di tante persone e della loro volontà di essere se stessi nello stare insieme, di incidere nella società di adozione per sviluppare il proprio futuro. Una volontà che, per forza di cose, si rispecchia anche a livello istituzionale. Da qui la costruzione di una coscienza nazionale, fondata sull'apporto di culture che si sono sovrapposte e sedimentate nel tempo. Le Americhe e l'Australia, pertanto, si sono costruite non 'malgrado' l'immigrazione, ma a 'attraverso' di essa, divenendo modello di acculturazione (Ortiz) e di transculturalità (Rama), capace di ulteriori ampliamenti.

Accanto a esiliati, emigranti e nomadi, i turisti di brevi distanze o i *globe trotter* instancabili, presentano ulteriori punti di vista nell'esaltare l'esperienza estetica del viaggio (Bauman, Braidotti) che concretizza storie di vita, reali e fittizie, perpetua memorie, tradizioni e poteri, rende possibile l'impossibile, sviluppa coscienza critica ed estetica, unifica la ricerca d'identità con il riconoscimento dell'altro, annulla distanze spazio-temporali.

Per tutti, uomini e donne, l'immaginazione spazia ben oltre i confini limitati di geografie e di individualità, trasformando l'esodo in archetipo, lo sradicamento e l'integrazione in aspetti evolutivi capaci di condurre dalla necessità alla libertà. Grazie al valore simbolico della scrittura che si fa interprete di in-

quietudini esistenziali, di pause meditative e di entusiastici slanci nel contemplare la natura e il suo ordine, l'esperienza personale diviene patrimonio della collettività. Una 'liberazione' che si esprime attraverso parole che colgono, nella superficie delle cose e delle persone, la loro interiorità, i rapporti, le funzioni, i significati, fissando la struttura delle interazioni tra gruppi sociali, ben connotati nei loro criteri d'identificazione e di differenza.

Tutto ciò caratterizza la scrittura che, nel catturare l'esistenza 'in fuga', supera gli stessi limiti linguistici e le strutture retoriche, segno che la creatività non conosce confini e che ogni pensiero contribuisce alla scoperta di una realtà altra in cui è più facile trasmettere la testimonianza della propria indagine interiore.

Per tale motivo ho ritenuto importante, com'è ormai consuetudine della rivista, includere le creazioni artistiche. L'interesse suscitato dalla tavola rotonda – tenutasi nella prima giornata del convegno di *Spazi e tempi dell'emigrazione* (Udine, 15-17 ottobre 2013)[4], in cui alcuni dei contributi qui raccolti sono stati presentati –, mi conforta in questa scelta. Emilia Perassi e Fabio Rodríguez Amaya, coordinatori dell'emozionante incontro centrato sul migrare della parola, tra emozioni e inarrestabile ricerca del sé, hanno presentato: Adrián Bravi, argentino che vive in Italia, Eduardo Ramos-Izquierdo, messicano residente in Francia, la spagnola Rocío Oviedo e l'italiana Maria Luisa Daniele Toffanin.

In essi, come in tutti gli altri autori/trici che intervengono nella sezione ad essi destinata, evidente è il ricorrere alla propria specificità culturale per esprimere l'immediatezza del sentire e la possibilità di ridurre lo scarto poetico dove è implicito un cambiamento di significato, ossia il passaggio dal senso intellettuale a quello affettivo.

[4] L'iniziativa *Spazi e tempi della migrazione nelle Americhe e in Australia*, organizzata dal Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM' e dalla cattedra di Lingue e letterature ispano-americane del dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università di Udine, con il sostegno della regione Friuli Venezia Giulia, della Fondazione Crup e del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua del Friuli CIRF, si è articolata in due momenti specifici: il Convegno internazionale 'Abiti e abitudini dei migranti' (15-16 ottobre 2013) e il Seminario interuniversitario 'Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios' (17 ottobre 2013), frutto della collaborazione tra il Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM' dell'Università di Udine e il *Séminaire Amérique Latine* dell'Université Paris-La Sorbonne IV. Sono intervenuti relatori e relatrici, provenienti dalle università italiane di: Bergamo, Milano, Macerata, Padova, Roma 2, Roma3; Venezia Ca' Foscari a cui si aggiunge l'autorevole presenza del CNR. Importante è stato anche l'apporto delle università straniere che partecipano al nostro progetto: da Paris-La Sorbonne IV, a Madrid-La Complutense a Quintana Roo-Messico. Si tratta di personalità di grande rilievo nell'ambito delle migrazioni, in grado di stimolare interessi e di offrire nuove ed inedite visoni sul tema migratorio.

Bibliografia citata

Avagliano, Lucio. *L'emigrazione italiana*. Napoli: Ferraro. 1976.
Blengino, Vanni. *Oltre l'oceano. Gli immigrati italiani in Argentina (1837-1930)*. Roma: ed. Associate. 1987.
——— (ed.). *Nascita di una identità: la formazione delle nazionalità americane*. Atti del seminario di studio Roma 19-20 gennaio 1989. Roma: Edizioni Associate. 1990.
Bauman, Zygmunt. *Vita liquida*. Milano: Laterza. 2006.
Bailleux, Natalie e Remaury, Bruno. *Moda. Usi e costumi del vestire*. Paris: Gallimard. 1996.
Berrouet-Oriol, Robert et Fournier, Robert. "L'émergence des écritures migrantes et métisse au Québec". *Québec Studies*, 14 (Summer 1992): 7-21.
Bernasconi, Alicia e Santillo, Mario. "America Latina-Italia: flussi migratori". Caritas/Migrantes (ed.). *Immigrazione. Dossier Statistico 2008. XIII Rapporto*. Roma: Idos. 2008: 48-59.
Braidotti, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi*. Roma: Luca Sossella. 2002.
Butor, Michel. *Réportoir I-IV* (1960-1983). Varie edizioni.
Castiglione, Baldassarre. *Il libro del cortegiano* (1518-1528). Varie edizioni.
Ciani Forza, Daniela. *Sguardi obliqui: migrazioni tra identità americane*. Venezia: Studio LT2. 2012.
Cieza de Leon, Pedro. *La crónica del Perú*. Madrid: Atlas (BAE 26). 1947.
Chartier, Daniel. "Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles". *Voix et images*, XXVII (2002): 303-316.
De Blij, Harm J. e Murphy, Alexander B. *Geografia umana. Cultura, società, spazio*. Bologna: Zanichelli. 2002.
De Luca, Anna Pia. "Lo specchio dell'io: ritornando da scrittrici". Silvana Serafin (ed.). *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*. *Oltreoceano*, 7 (2013): 45-66.
Del Río Zamudio, Sagrario. "La nostalgia a través de La tierra incomparable de Antonio Dal Masetto". Silvana Serafin (ed.). *Voci da lontano, Emigrazione italiana in Messico, Argentina, Uruguay*. Venezia: Mazzanti. 2008: 43-51.
Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina.* Buenos Aires: Sudamericana. 2003.
Dupuis, Gilles. "Identites transmigrantes: le devenir des ecritures migrantes au Quebec". Silvana Serafin (ed.). *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*. *Oltreoceano*, 7 (2013): 85-92.
Ferraro, Alessandra. "Letteratura friulana in Canada? Scrittura migrante e canone nazionale". Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca (eds.). *Itinerranze e transcodificazioni. Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*. Udine: Forum. 2008: 13-34.
Ferrarrotti, Franco. *L'Italia tra storia e memoria.* Roma: Donzelli. 1997.
Giacomotti, Fabiana. *La moda è un romanzo. Stile ed eleganza nei capolavori della letteratura*. Milano: Cairo Publishing. 2010.
La Sacra Bibbia. I. Genesi. Commentata dal P. Marco M. Sales p.p. Torino: L.I.C.T. 1919.
Keefer, Janice Kulyk. "From Mosaic to Kaleidoscope". *Books in Canada*, 20 (1991), 6: 13-16.
Moisan, Clément et Hildebrand, Renate. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec: Nota bene. 2001.
Montesinos, Fernando. *Memorie e tradizioni storiche dell'antico Perù*. Ed. Francesco G. Marmocchi. Edizione e introduzione di Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2001.
Ortiz, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra. 2002.
Rama, Ángel. *Transculturación en América Latina*. México: Siglo XXI. 1982.
Sayad, Abdelmalek. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaele Cortina. 2002.

Serafin, Silvana. "La literatura migrante en la formación de la conciencia nacional argentina". Luciano Gallinari (ed). *Italia-Argentina: due Paesi, uno specchio*. *RIME*, 6 (2011): 169-188.

Serafin, Silvana e Marcato, Carla (eds.). *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*. *Oltreoceano*, 4 (2010), 1: 332.

Sori, Ercole. *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda Guerra Mondiale.* Bologna: Il Mulino. 1979.

Vecellio, Tiziano. *Degli abiti antichi e moderni di diversi parti del mondo*. Venezia: Bernardo Sessa. 1598.

NORD AMERICA

PRÉSENCE ET RÔLE DE L'HABIT DANS *UNE FEMME À LA FENÊTRE* DE BIANCA ZAGOLIN

Bernard Gallina*

Avant d'entreprendre l'analyse de l'importance que revêt l'habit dans le roman *Une femme à la fenêtre* de l'écrivaine québécoise d'origine frioulane Bianca Zagolin[1], il nous semble opportun d'esquisser les linéaments de l'intrigue. Dans un village de l'Italie du Nord, Aurore conduit depuis trois ans un existence de veuve et se charge de l'éducation de ses trois filles. Un jour, elle accepte l'invitation d'émigrer au Québec. Là elle découvre la passion amoureuse en la personne d'un jeune homme, Sébastien. Celui-ci se tue dans un accident de la route et Aurore, qui ne peut survivre à sa disparition, se suicide.

Dès que nous entreprenons la lecture de ce texte, nous constatons aussitôt la fréquence des sèmes renvoyant au champ sémantique de l'habit, du tissu. Nous relevons la présence d'un élément entrant souvent dans la confection d'un habit dès la première phrase du roman; ainsi que le contact entre celui-ci et le personnage principal: «Aurore souleva le petit rideau de dentelle et pressa son visage sur la vitre qui s'embua aussitôt» (Zagolin 9). Or l'incipit est «une annonce ou du moins une orientation générale», affirme Friedrich D.E. Schleiermacher (102). Abondent les sèmes renvoyant au champ sémantique de l'habillement: chemise (Zagolin 73), fil(s) (81, 84, 110, 187); jupe (31); mode du pays (62); robe (73, 101, 151, 177, 194,); tailleurs (44, 132); toilette (101); uniforme (54); veste (s) (161, 174,); veston (28, 30), vêtements (13, 168); nylon (31); soie (s) (31, 38, 55, 94, 132,146,); taffetas (31); s'habiller (38, 132, 187).

Nous constatons le retour d'éléments de l'incipit dans l'avant-dernière page du roman: «Adalie souleva le rideau de dentelle» (197), où la fille répète le geste de sa mère qui a mis fin à ses jours. Et nous enregistrons l'importance de l'habit dans l'explicit: «Sa robe blanche flotte dans la brise comme une corolle

* Université d'Udine.

[1] La romancière, née à Ampezzo dans la province d'Udine en 1942, passe son enfance dans le chef-lieu de celle-ci avant d'émigrer, à l'âge de neuf ans, au Québec.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

au flanc de la montagne» (201), où l'habit assume à la fois le rôle de synecdoque (la partie pour le tout), de métonymie (contenant pour contenu), de comparé à comparant (robe/corolle); où il crée une assonance en *o* (*ro*be/co*rol*le), le signifiant relançant ainsi la force du signifié. Parlant de l'importance qu'assume le point final dans un texte, Alain Montandon affirme ceci: «Dans un texte qui se donne à lire suivant l'ordre d'une linéarité temporelle, la fin implique une rétrospection globalisante qui est achèvement de la forme; c'est dans ce sens que Lotman peut parler de «fonction modélisante de la fin» (7). Les dernières lignes du texte créent un modèle de représentation et de signification.

Disséminés de l'incipit à l'explicit, les sèmes renvoyant à l'habit dénotent le rôle important de cet imaginaire. L'habit montre en effet les liens d'un être avec la société environnante; dans le cas de l'immigrant, il peut à la fois révéler la position d'un être face à son pays d'accueil et à son pays d'origine; il témoigne également de l'importance de l'objet dans l'univers romanesque.

Nous nous proposons d'analyser la présence et la fonction de l'habit pour Aurore l'immigrante. Nous focaliserons tout d'abord notre attention sur six points que nous dénommerons ainsi: l'habit-goût; l'habit-séduction; l'habit-plaisir érotique; l'habit-personnalité; l'habit-médiation; l'habit-métaphore – et ce, en ne négligeant point les rapports entre l'habit et les modalités que revêt l'intégration du personnage dans son pays d'accueil, sa terre nouvelle. Dans la conclusion, nous essaierons de situer la parabole existentielle d'Aurore, et, plus en général, la spécifité du roman dont elle est l'héroïne principale dans l'histoire du roman moderne.

L'habit-goût

Aurore est profondément attachée à son enfance, et celle-ci est à son tour liée au souvenir d'un habit: «Et de tous ses souvenirs surgit le plus doux: une enfant souriante en robe à volants, appuyée à une des colonnes du portique, petite merveille rose et brune parmi les pots de géraniums» (Zagolin 41).

Aurore est un jour profondément surprise par la visite d'un visiteur bizarre, un fonctionnaire du gouvernement du Québec, qui la frappe par sa mise inhabituelle: «l'étrange personnage portait un ample veston rouge bordeaux. Cet accoutrement inusité ne pouvait manquer de signifier quelque chose sur le plan cosmique où elle s'obstinait à chercher le sens de cette visite» (Zagolin 28).

Chez elle, l'ébranlement est si profond qu'il suscite une série d'interrogations, ce qui laisse entrevoir le lien qu'elle établit entre l'habit et sa signification. Nous y reviendrons plus loin.

Aurore est surprise par la description de la mode québécoise que lui font ses deux filles aînées dans leurs lettres:

> Une fois par mois arrivait une lettre dans laquelle ses filles lui tenaient d'étonnants propos. Elles avaient le mal du pays, mais, heureusement, on recherchait leur compagnie en vertu de leur grâce exotique. Les jeunes beautés montréalaises de l'époque portaient jupes de taffetas noir et blouse de nylon transparent avec chaussures en broderie. Aurore en restait bouche bée. Pour elle et ses compatriotes, élevées dans les temples de la beauté classique, les exigences du *bon goût* ne toléraient aucun excès. Là-bas, les critères semblaient moins irréductibles (31).

Arrivée au Canada, elle va, au fil des jours, s'ouvrir à de nouveaux critères esthétiques, s'éloigner de son classicisme, de son conformisme, de son traditionalisme pour apprécier la démesure, la liberté dans la manière de s'habiller, l'innovation:

> Et puis, dans une gare dont le conducteur avait fait résonner le nom bizarre, Aurore vit pointer un feutre rose garni d'une grappe d'appétissantes cerises vernies. Derrière l'étonnement initial que provoqua chez elle ce scandale vestimentaire, elle en fut discrètement ravie; Aurore allait vivre dans un pays où l'on ne craignait point l'excès (47).

Aurore, qui vit dans l'univers du langage, qui «a toujours habité les constructions éphémères des mots entrelacés» (57), va connaître une double initiation en arrivant au Québec, initiation à la fois linguistique et vestimentaire. Un jour, elle découvre un mot nouveau, *bolons* (les bas longs que doit porter Adalie dans l'établissement scolaire où l'inscrit sa mère) et, en même temps, l'influence qu'ils contribuent à exercer sur elle:

> Et maintenant les talismans, par l'intermédiaire de la petite, opéraient sur Aurore leur ancienne magie. Les *bolons* avaient livré leur secret mais ils ondoyaient toujours, échos dans un long tunnel; sa fille, montant et descendant l'escalier trois marches à la fois, chantaient d'incompréhensibles litanies qui retombaient périodiquement sur un retentissant «ainsi soit-il», incantation collective que la petite Italienne avait apprise à l'école et à laquelle elle s'était aussitôt associée. «Ainsi soit-il», *ainsisoitil, ainsisoitil*: les mots s'enroulaient dans le cerveau d'Aurore tels des serpents aztèques dans un cérémonial qui l'initiait aux nouvelles moeurs (57).

Il ne faut pas s'étonner si lorsqu'elle retourne un jour dans sa terre natale, elle arbore un nouveau type de toilette, complètement différente de celle qu'elle y endossait jadis: «Pour rendre visite à son défunt mari, Aurore enfila une robe fuchsia sous un paletot en poil de chameau à martingale. Elle affectionnnait les

vêtements de sport à coupe fantaisiste; les toilettes embourgeoisantes, style grande dame, ne lui convenaient pas» (145).

Que ce soit en Italie ou au Québec, elle demeure fidèle à un choix précis, ayant toujours aimé «les vêtements flottants et la légèreté des formes vestimentaires» (141).

Qu'Aurore ait un goût vestimentaire précis n'échappe pas à sa fille Adalie qui, un jour, éprouve des inquiétudes sur le jugement de celle-ci: «La famille au grand complet attendait sur le débarcadère où elle s'était assuré une position stratégique pour mieux guetter l'arrivée d'Aurore: l'oncle en pardessus noir, l'œil vigilant comme d'habitude, les aînées, élégantes et sages, et Adalie, soucieuse que sa mère ne trouvât un peu trop vive la couleur cerise de son manteau de printemps» (161). L'attention que prête la jeune fille à l'appréciation de sa mère montre l'écart qui les sépare en matière de goût vestimentaire: l'une est tentée par l'excentricité, l'autre fait preuve de sobriété. L'une est marquée par la mode de son pays d'accueil, alors que l'autre s'intéresse aux nouveautés qu'elle découvre dans son pays d'accueil, tout en demeurant imprégnée de la tradition qui la relie à son pays d'origine.

L'habit-séduction

Le souci de l'élégance révèle le désir de se faire valoir pour plaire. Restée veuve, «la grande Aurore n'avait pas pour autant renoncé à toute coquetterie, en dépit du fait ou peut-être bien à cause du fait que la passion lui était inconnue. Être belle signifiait préserver sa dignité, sortir de l'anonymat auquel on condamnait les femmes comme elle» (24).

«Délaissée» (26), frappée d'indifférence dans son milieu habituel, elle se rend en ville où elle aime attirer les regards des passants:

> Les rares sorties qu'elle faisait en ville lui permettaient de s'aventurer dans cet inconnu qui l'attirait mais où elle évitait soigneusement de s'engager en se donnant des allures de reine en robe noire et talons hauts (25).

Elle se donne beaucoup de soins dans sa toilette lorsqu'elle va à la rencontre de son amant, prête une grande attention à sa manière de se peigner, de se parer, de s'habiller:

> Elle se préparait à retrouver Sébastien dans un rituel exquis où son corps se reconstituait. Tout absorbée en sa présence, elle en chassait les soucis et l'enduisait d'huiles odorantes. Elle se lavait la tête avec un shampooing aux herbes qui cuivrait sa chevelure et la parfumait d'algues marines. Ses doigts se paraient de pétales car-

> minés qu'elle traçait au pinceau; à son cou, elle nouait un ruban de soie d'où pendait en sautoir un coquillage couleur d'ambre. Dans une attente émue, elle se transformait pour lui en un magnifique objet, sans crainte d'être usurpée, une offrande chaude et dorée où ne subsistait aucune méfiance (109).

Elle mise sur la soie pour attirer son amant, et en même temps pour augmenter l'attraction qu'il exerce sur elle: «dans le culte qu'elle vouait à sa grâce, elle aspergeait ses cheveux de parfums subtils et le couvrait de soie et de velours qui rehaussaient la blancheur de sa peau et l'éclat vert de ses yeux» (92).

Les liens qui l'unissent à Sébastien s'étendent au milieu de ce dernier et Aurore, l'émigrante, s'attache de plus en plus à son pays d'accueil.

L'habit-plaisir érotique

Aurore adore, idolâtre Sébastien et elle consomme habits, parfums pour rassasier son appétit sexuel, son érotisme. Dans cet abandon au dieu du corps, l'habit devient un agent au service de la libido. Il peut être également une source de libido.

Il arrive parfois à Aurore de connaître un moment de plaisir intense; elle est alors «jubilante dans sa toilette estivale» (101). Après la disparition de Sébastien, un jour elle rencontre un homme qui la subjugue, la fait frémir; et elle accepte son invitation à un bal:

> Aurore suivait machinalement cet homme qui l'attirait comme un soleil des tropiques au cœur de l'hiver. Aux notes veloutées et traînantes d'un saxophone; il lui enlaça la taille; elle eut alors l'impression de se regarder, un peu en retrait, danser dans les bras d'un inconnu. Sa robe tournoyait; puis, se drapant soudain autour du corps, elle se plaquait contre ses hanches et ses cuisses, se dégageait et retombait lentement au rythme ralenti, ondoiement rose dans la salle peu éclairée, surmontée de l'éclat d'une bouche qui riait, riait de ses dents étincelantes. Aurore était belle de tout l'amour qui l'avait habitée. Une main insistante lui palpait le dos et la serrait un peu plus près, lui caressait l'oreille. Il faisait bon dans les bras de cet homme. Elle fermait les yeux, et tout chavirait dans l'absence, mais Aurore, elle, vivait sous cette main, dans ce souffle (151).

La robe qu'elle endosse ce soir-là contribue à provoquer en elle une émotion sensuelle qui la remue, la trouble, occasione chez elle un authentique «émoi» (152). Les achats, en particulier d'habits, et la libido sont unis par un rapport étroit: à la marchandise pour la libido s'ajoute la libido par la marchandise, pour reprendre une expression de Gerhard Walter Frey (73). L'on sait que la consommation met en jeu l'économie familiale, impose le choix entre l'épargne

et le gaspillage, révèle par là un trait de la personnalité. Cela est également vrai pour l'héroïne d'*Une femme à la fenêtre*.

L'habit-personnalité

Il arrive à Aurore de s'interroger sur le sens que peut assumer un habit; on pense à l'épisode où elle reçoit la visite du fonctionnaire québécois que nous avons évoquée plus haut (28). Qui plus est, et nous l'avons remarqué également auparavant, elle considère la beauté comme un moyen pour obtenir le respect, la considération sociale (24). Elle établit une correspondance entre le culte du beauté et la sérénité intérieure, la recherche de l'élégance et le moi profond:

> Depuis trois ans déjà se répétaient ces rites dans leur grande simplicité, et, depuis trois ans, Aurore portait le deuil. Elle n'était plus tenue de le faire, mais elle ne pouvait se résoudre à dépouiller cette tenue funèbre qui seyait si bien à son âme. Le blanc, le gris, le noir se mariaient si bien qu'il lui suffisait de continuer à en doser les alliances discrètes, jour après jour, saison après saison, sans jamais provoquer la cassure qu'elle redoutait. Autour d'elle, les couleurs n'avaient jamais cessé de déployer leurs enchantements, de l'autre côté de cette frontière invisible au-delà de laquelle son corps ne s'aventurait jamais (24).

Dans son pays d'origine, Aurore conduit une existence caractérisée par l'isolement, le retrait du monde – existence symbolisée par la fidélité absolue ou presque à trois couleurs: le blanc, le gris, le noir. Arrivée au Québec, elle s'enracine, grâce aussi à sa fille cadette, Adalie, dans son nouveau pays, en adopte la culture, et en premier lieu la manière de s'habiller:

> Aurore et sa fille se mirent à la mode du pays. À la grand-messe de Pâques, habillées de neuf et gantées de blanc, elles entonnèrent avec l'assemblée la sanctus triomphal; […] Aurore se sentit portée par une foule joyeuse; les salutations et les rires qui fusaient autour d'elle ne se butaient pas, comme d'habitude, à cette enveloppe résistante qui assurait depuis toujours son étanchéité à la vie; elle en fut bousculée, pénétrée de toutes parts (62).

La liaison avec Sébastien lui apporte une joie nouvelle qui s'ajoutant à celle de la maternité, l'avive. Il ne faut pas s'étonner si Adalie partage son bonheur, accompagne le couple d'amoureux dans ses emplettes, et notamment dans le choix d'un vêtement:

> [Adalie] La joie, l'aventure, le bonheur étaient de bonnes choses, pour elle comme pour sa mère. Elle aimait le jeune homme, qui n'avait pas essayé de lui plaire avec

> le théâtre habituel de la séduction. Lorsqu'elle le vit pour la première fois, un jour à la rentrée de l'école, elle sentit d'emblée qu'il occupait déjà une très grande place, et on n'eut point besoin de lui expliquer. Devant les hésitations d'Aurore devant une boutique de mode, elle trancha:
> – La robe à fleurs pervenche. Tu la mettras demain, quand Sébastien viendra (73).

Aurore modifie alors radicalement ses habitudes vestimentaires en passant du blanc, du noir et du gris qu'elle arborait lorsqu'elle portait le deuil dans son pays natal à la couleur bleue tirant sur le mauve de la robe pervenche dont elle fait l'acquisition dans son pays d'accueil. À la fois témoignage, fétiche, symbole des amours heureuses d'Aurore et de Sébastien, cette robe va réapparaître à des moments-clefs du récit. Frappée d'impuissance face au désespoir, à la prostration qui s'emparent de sa mère après la disparition de son bien-aimé, Adalie désire ardemment que sa mère retrouve sa splendeur d'antan: «Elle voudrait secouer Aurore dans son lit, lui hurler qu'elle n'en peut plus, qu'elle s'en va danser à la corde avec ses amies et, au retour, elle exige que tout soit rentré dans l'ordre, que sa mère lui ouvre la porte, souriante, en robe à fleurs pervenche» (175). Enfin elle prend la décision d'enterrer sa mère dans cette robe: «Puis, appelant toutes ses jeunes forces à son secours, elle parvint à étendre Aurore sur son lit. Elle lui mit sa robe pervenche, son collier de perles, son camée au doigt, et, pour la dernière fois, elle lissa ses longs cheveux noirs où brillaient depuis quelque temps des fils argentés» (196).

La robe à fleurs pervenche matérialise le bonheur d'Aurore, l'époque de sa liaison heureuse avec Sébastien. Elle et sa fille croient au pouvoir regénérateur de l'habit. D'où le gout des achats dans les boutiques de mode, notamment en compagnie de Sébastien (73). La mort de son bien-aimé après une liaison qui ne dépasse pas le cap de deux années suscite chez elle un tel désespoir qu'elle abandonne tout espoir dans le pouvoir de l'habit, comme le révèle une conversation avec sa fille dans les derniers mois de sa vie:

> Vers 17 heures, mère et fille rentrent. L'équipée a été fructueuse: Aurore est vêtue de neuf des pieds à la tête. Elle monte à sa chambre. Trop de monde, trop de bruit, trop de couleurs. Des prix à supputer, des décisions à prendre, son pauvre corps à l'essai sous l'œil scrutateur des vendeuses. Aurore se déshabille, passe sa vieille robe de chambre, s'allonge et ferme les yeux. Ses pupilles lui font mal sous les paupières closes; frappées par l'éclat du monde, elles brûlent comme des charbons ardents.
> Adalie range les achats du jour. Elle passe la main sur les plis soyeux d'une robe qui n'aura servi à rien.
> – Penses-tu que ça lui aurait plu?
> Adalie suspend son geste, hésite un instant (178).

Aurore aboutit à l'amère constatation que l'habit ne peut pas ressusciter le passé, qu'il est devenu inutile. Réduite à l'impuissance, brisée par le désespoir, incapable de survivre à l'homme qu'elle aime par-delà la mort, elle décide de mettre fin à son existence en se coulant dans sa baignoire «sans même se déshabiller» (195). Arrivée à son dernier acte, n'éprouve-t-elle plus que de l'indifférence pour l'habit qui a revêtu une si grande importance dans son existence? On peut le supposer.

L'habit-médiation

D'où lui vient cette passion de l'habit, ce culte de l'élégance? Il est certain qu'Aurore est influencée par ses lectures; et, plus en général, par le mots des autres:

> mots qu'elle puisait dans ses lectures, qu'elle saisissait au passage dans la rue; mots étranges que lui avaient porté sur leurs ailes les missives transatlantiques de ses filles ou qui avaient caressé ses oreilles, doux comme des colombes, dans le brouillard d'une gare le long du Saint-Laurent (57).

Aurore imite un modèle, aimant «jouer à la grande dame solitaire dans son petit salon d'osier» (17) ou bien endosser les habits qu'elle découvre autour d'elle:

> Une couturière du quartier, douée dans l'art de la copie, lui taillait d'élégants costumes dans la morne étoffe du deuil. […] Aurore passait dans les rues inondées de soleil, grande ombre altière, comme si toute la ville était son domaine particulier et, sur son passage, avec une bouffée discrète d'eau de Cologne, elle laissait planer le silence et une vague inquiétude (24).

Incapable de saisir l'objet de son désir, elle s'adresse à un modèle qui lui fournit la réponse qu'elle recherche: elle choisit 'selon l'Autre'.

Aurore veut attirer l'attention des passants, montrer qu'elle se distingue par son élégance, flatter sa vanité, être reconnue par ceux qui la croisent, 'par l'Autre':

> Était-ce son mari qu'elle regrettait ainsi en noir et blanc, ou quelque étincelle de vie qu'elle avait vue s'éteindre, il y avait déjà si longtemps? Aurore n'aurait su le dire. Elle ne souffrait pas dans sa chair; pour elle, cette mort n'avait été qu'un abandon; on la quittait, une fois de plus, et elle restait seule face au vide, pour assumer la survie des autres. Mais la grande Aurore n'avait pas renoncé pour autant à toute coquetterie, en dépit et peut-être à cause du fait que la passion lui était inconnue. […] Dans son quartier, le filet débordant de provisions, elle goûtait à l'humiliation du quotidien, mais au cœur de la ville, elle était la belle étrangère en visite (24).

Tout change à partir du jour où elle reçoit la visite de Sébastien. Celui-ci révolutionne sa vie en lui inspirant l'amour-passion, l'amour-estime, en lui faisant découvrir la vie du corps, l'exultation sensuelle:

> Pour la première fois, une grande clarté trouait la nuit. Sébastien l'avait dotée d'une conscience nouvelle. […] Aucun doute n'avait résisté sur le droit qu'elle détenait, comme les autres, de posséder la terre. Et Sébastien était cet objet qui lui avait restitué sa place au cœur des choses, où elle pouvait respirer, connaître, grandir sans peur, s'appeler de son nom, Aurore (Zagolin 79).

Elle veut vivre 'sa' vie. Comme l'Autre… Aurore veut soustraire son amour au regard des autres, se battre contre leur autorité, mettre en discussion leurs traditions, leurs valeurs. À l'occasion des fêtes de Noël, elle décide de se faire une beauté:

> Une beauté de glace qui l'abriterait comme une cage de verre. Elle mit sa robe de lamé et des perles en trois rangs serrés autour de son cou et elle releva ses cheveux en une masse de boucles déliées qui lui caressaient la nuque. Puis elle ombra ses paupières, dessina soigneusement le contour de ses lèvres et le remplit d'un rouge onctueux. Après s'être parfumée d'une essence de citronnelle qui affirmait une verdeur de jeune fille, Aurore huma son image avec satisfaction. La famille réunie devait assister à la messe de minuit avec quelques invités de marque. Aurore passa un manteau noir et mince comme un fourreau sur sa robe de sirène et rabattit sur son œil gauche l'aile d'un grand feutre blanc. […] Arrivée à l'église, elle ouvrit la procession, suivie de se filles, de l'oncle et des invités, et se dirigea de son pas de reine, droite comme un défi, vers l'avant de la nef. S'il fallait une mise en scène, elle irait jusqu'au bout, opposant son théâtre à la grisaille qu'on lui réservait. L'assemblée à genoux implorait un sauveur, et Aurore, enfoncée dans son banc, écoutait les cantiques en se tournant fréquemment vers le jubé, d'où se répandaient les notes suppliantes. Au moment de l'élévation, elle se mit debout et domina de sa haute silhouette la foule prosternée. L'oncle la regarda du coin de l'œil. Un vrai scandale (95).

Le luxe, et en particulier l'habit, contribue à la profanation de la cérémonie religieuse, ainsi que du lieu sacré, à un moment marqué par la présence de 'l'Autre' dans ce même lieu. Il prend pour cible l'Autre et son credo, car ils constituent l'obstacle qui s'oppose à la réalisation de soi contre l'Autre[2].

[2] Nous reconnaissons là le triangle mimétique où le modèle/médiateur: 1) désigne son objet à un sujet; 2) est érigé en témoin, en garant; 3) représente une référence; 4) se dresse en obstacle. Nous renvoyons ici aux travaux de René Girard. Cf. en particulier: 16, 22, 23.

L'habit-métaphore

Dans un texte où le lexique de l'habit se caractérise par sa fréquence, comme nous l'avons constaté plus haut, nombreuses sont les métaphores qui renvoient à l'univers de l'habillement. Elles peuvent graviter autour d'un nom: «la pluie avait complètement effacé la ligne entre terre et mer, et Aurore vit se dérouler devant elle une grande nappe grise» (44); «La route! ce fil ininterrompu qui l'attachait à lui, jusqu'au fond de sa forêt» (84); «Dans l'obscurité, elle reconnaissait le ruban pâle de la rue principale» (176); «elle devient méprisable, une loque à la merci d'émotions auxquelles elle n'oppose aucune résistance» (176). Les métaphores peuvent trouver leur foyer dans un verbe: «Le long des routes tracées au milieu de la campagne s'alignaient les mûriers trapus et noueux; la grêle nudité des branches s'habillerait au printemps de larges feuilles» (38); «Depuis tant d'années qu'elle tissait le réel avec les fils de l'absence, elle n'avait éprouvé que les vertiges du vide» (81); «Il donnait dans le jeu et lui brodait-lui même de belles excuses» (129); «Aurore n'a plus que quelques fils à démêler avant de conclure un pacte avec l'habitude» (187). Quelquefois elles sont exprimées par un adjectif: «À la mi-juin s'ouvrirent les pivoines et leur efflorescence satinée se déroula dans le vert sombre» (69); «une chevelure soyeuse» (76); «Aurore la suit des yeux dans ses déplacements feutrés» (68).

Le fil, l'aiguille, le tissu, la couture… Déployées dans le texte, ces métaphores orientent à leur tour la lecture vers un horizon d'attente dominé par l'imaginaire de l'habit, où sont unies par un rapport étroit l'extériorité et l'intériorité: en endossant la mode vestimentaire de son pays d'accueil, Aurore endosse par un phénomène de synecdoque le pays dans sa totalité, avec ses valeurs. Elle s'ouvre à la vie nouvelle qu'il lui offre, trouve une harmonie entre sa terre d'immigration et elle-même.

Le point final

Il est certain que l'habit occupe une place importante dans *Une femme à la fenêtre*, laissant ainsi entrevoir ses rapports avec le roman de l'objet; avec l'influence qu'exercent sur la mode, la manière de s'habiller, les médias, la société de consommation. Il joue en particulier un rôle important dans la littérature de l'émigration qu'il enrichit de nouvelles connotations: il permet à Aurore d'affirmer sa personnalité de femme dans le monde nouveau qu'est pour elle le Québec et de découvrir ainsi un autre fragment de son identité.

Elle dénote également des affinités avec la littérature, avec le roman du XIXe siècle, et en premier lieu avec *Madame Bovary*. Emma et Aurore sont des

femmes qui subissent l'influence de leurs lectures, vivent entre l'intérieur et l'extérieur de leur maison, aiment d'un amour-passion un jeune homme en dehors du mariage, montrent des similitudes dans le rapport entre leurs pulsions sexuelles et leurs manières de s'habiller: consommation pour la libido/libido par la consommation; et 'last but not least' choisissent le suicide lorsqu'elles sont réduites à une pénible extrémité. À la différence qu'Aurore demeure une femme-intendante alors qu'Emma est une femme consommatrice.

En fin de compte, émerge chez l'immigrante la nécessité de s'affirmer pour aller à la découverte d'elle-même et de sa personnalité profonde, et surtout pour adhérer à ce Canada qu'elle a choisi comme terre d'adoption, comme patrie nouvelle. Il n'est pas étonnant que pour atteindre cet objectif elle compte, mise sur l'habit: en faisant sienne la mode vestimentaire en usage dans cette terre riche en promesses, elle s'accorde, se donne implicitement un système de valeurs différentes de celles qu'elle a connues dans sa patrie d'origine, un système de valeurs qu'elle recherche ardemment… ainsi que sa créatrice.

Bibliographie citée

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Introduction, notes, sommaire, bibliographie et appendice par Bernard Ajac. Paris: Garnier-Flammarion. 1986.

Frey, Gerhard Walter et Dubuc, Héloïse. "Une interprétation de *Madame Bovary* dans la perspective de l'histoire des mentalités". Alfonso de Toro (ed.). *Gustave Flaubert: procédés narratifs et fondements épistémologiques*. Tübingen: Narr. 1987: 71-102.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset & Fasquelle (Hachette Littératures Collection 'Pluriel'. Édition princeps). 1961.

Le point final. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon. Clermont: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II. Nouvelle série. Fascicule 20. 1985.

Schleiermacher, Friedrich D.E. *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel.* Paris: Le Cerf. 1987.

Montandon, Alain. "Introduction". *Le point final*. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon. Clermont: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II. Nouvelle série. Fascicule 20. 1985: 5-9.

Toro, Alfonso de (ed.). *Gustave Flaubert: procédés narratifs et fondements épistémologiques*. Tübingen: Narr. 1987.

Zagolin, Bianca. *Une femme à la fenêtre*. Paris: Robert Laffont. 1988.

HELGA CRANE: GLI ABITI DI UNA MIGRANTE/EMIGRANTE

Cristina Giorcelli*

Quando, nel 1865, fu promulgato il Tredicesimo Emendamento alla Costituzione degli Stati Uniti che aboliva la schiavitù ed emancipava gli schiavi, meno dell'otto per cento della popolazione afroamericana viveva nel Nord-Est, nel Mid-West, o nel West degli Stati Uniti. Nel 1900, il 90% degli afroamericani viveva ancora negli Stati del Sud. Tra il 1910 e il 1930 avvenne il primo movimento, chiamato della Grande Migrazione (*the Great Migration*), che portò molti di loro – specialmente dagli Stati rurali della Alabama, Louisiana, Mississippi e Texas – nelle città industriali del Nord – soprattutto a Chicago, New York, Philadelphia, Detroit, Pittsburgh. La mancanza di lavoro, la segregazione razziale, la paura dei linciaggi furono le cause principali di questa migrazione. La maggior parte degli storici ritiene che, in quegli anni, il fenomeno abbia interessato circa un milione e seicentomila individui.

Alcuni punti, all'interno del tema di questo numero della rivista, caratterizzano il mio intervento:

1. la protagonista del romanzo di cui tratterò non è tanto una emigrante (anche se per un breve periodo lo sarà), quanto, piuttosto, una migrante, che, per una serie di ragioni che ora illustro, condivide molte delle problematiche proprie agli emigranti;
2. se, infatti, come gli emigranti, in quanto afroamericana – è mulatta, di madre immigrante danese e di padre nero immigrante caraibico – è discriminata dai bianchi che rappresentano la maggioranza della popolazione nelle città del Nord in cui migra, a differenza di molti emigranti, non può neppure contare sul sostegno e sulla solidarietà dei membri dei due gruppi etnici di appartenenza: quello danese sarà solo o ostile o straniante, quello caraibico non comparirà mai e quello afroamericano non sarà da lei accettato, per le ragioni che vedremo;
3. all'inizio della narrazione la protagonista abita il Sud degli Stati Uniti, poi va al Nord, per tornare, alla fine, al Sud, ma, a differenza della maggior

* Università di Roma Tre.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

parte degli emigranti nelle Americhe, all'inizio non è povera, e certamente non è illetterata, essendo un'insegnante universitaria. Si sarebbe, quindi, conquistata un posto nella società medio-borghese, se la miseria materiale e morale della sua famiglia di origine non fosse per lei fonte di costante imbarazzo e di profonda diffidenza da parte degli afroamericani di più lunga tradizione borghese; a causa delle sue scelte, tuttavia, ella sperimenterà alla fine anche la povertà;

4. il suo appartenere a due razze e l'essere a cavallo di due classi sociali (sia, sia) fa sì che, come molti emigranti, ella finisca per collocarsi o, perlomeno, sentirsi al di fuori di entrambe (né, né);
5. come ad un certo punto della narrazione ella stessa pensa, gli Stati Uniti sono il paese «where Negroes were allowed to be beggars only, of life, of happiness, of security […] where everything had been taken from those dark ones, liberty, respect, even the labor of their hands […] where if one had Negro blood, one mustn't expect money, education, or, sometimes, even work» (*Quicksand* 82). Non meno degli emigranti, dunque, negli Stati Uniti un essere umano dalla pelle scura è trattato come un fastidioso estraneo. Ella giunge, infatti, alla conclusione che «Life wasn't a miracle, a wonder. It was, for Negroes at least, only a great disappointment» (130). Come per molti emigranti, per questa protagonista 'il sogno americano' è, quindi, solo un incubo.

Quanto fin qui preannunciato, attutisce un poco la differenza tra 'emigrazione' (che implicherebbe uno strappo violento, uno spaesamento linguistico e culturale fonte di grande dolore, un allontanamento dalle proprie radici raramente volontario, in quanto dovuto a cause soprattutto economiche o politiche) e ciò che normalmente si intende per 'migrazione': nel senso di uno spostamento da un luogo ad un altro all'interno dello stesso paese, per un periodo definito o per sempre, con un significato che può accostarsi a ciò che viene generalmente designato come 'nomadismo'. In realtà, la migrazione della protagonista del romanzo in questione avviene per tre volte entro gli Stati Uniti, ma senza mai un indice di riferimento fermo cui appartenere: si tratterà, piuttosto, di una migrazione all'interno sia della cultura bianca dominante, che la rifiuta o la emargina, sia di quella nera patriarcale, cui per convincimenti (suoi) e per aspettative (degli altri) ella non si sente di aderire e che, quindi, anch'essa, o la rifiuta o la emargina. Lo scontro tra il suo modo di intendere la vita e quello degli 'altri' (bianchi e neri) è, dunque, per lei, inevitabilmente, causa di notevole sofferenza dal momento che non ha e non trova un qualsivoglia *ubi consistam*. Nel corso della narrazione, ella propriamente 'emigrerà' anche all'estero, come ho menzionato, per un periodo di tempo inizialmente indefinito, ma che si concluderà nel giro di poco più di un anno, costituendosi, a posteriori, piuttosto come una parentesi, come un tentativo fallito di ambientamento nell''altrove'.

La *Harlem Renaissance*: il corpo e l'abbigliamento

Nella Larsen (1891-1964) pubblicò il suo primo romanzo (di soli due), *Quicksand* (*Sabbie mobili*), nel 1928 a New York, nella città, cioè, che negli anni 1920 aveva sancito la popolarità della cultura nera (specialmente nelle arti e nella musica) durante quella che viene chiamata la *Harlem Renaissance*, la quale, a sua volta, aveva dato una forte spinta al cosiddetto *New Negro Movement*. Una popolarità, tuttavia, non solo destinata a tramontare l'anno successivo con lo scoppio della Grande Depressione, ma spesso scossa, durante la sua stessa esistenza, da episodi e divieti più o meno sotterraneamente razzisti, di cui gli afroamericani avvertiti erano ben consapevoli. Se, infatti, durante la cosiddetta *Progressive Era* (che va dagli anni 1890 agli anni 1920), gli afroamericani del Nord non furono privati del diritto di voto come, a causa delle cosiddette *Jim Crow Laws*, i loro confratelli che vivevano in molti Stati del Sud, *de facto*, tuttavia, anche loro soffrivano di forme di segregazione – come, per esempio, il 'dover' vivere ad Harlem in cui, alla fine degli anni 1920, abitavano circa 200.000 afroamericani – o la penuria di lavori che non fossero, per le donne, solo quelli domestici e, per gli uomini, solo quelli, genericamente, di fatica. Va ricordato – perché menzionata nel romanzo in questione – che, in quegli anni, la YWCA fu l'organizzazione di ispirazione religiosa che molto fece per aiutare le donne afroamericane a trovare lavori discreti. Quindi, se la *Harlem Renaissance* fu un momento esaltante, fu, nondimeno, anche una parentesi effimera e mai veramente rassicurante per la popolazione nera, che, dopo il 1929, nelle grandi città industriali si ritroverà ad essere nuovamente e palesemente vittima di prevaricazioni e di soprusi. Una scrittrice sottile come Larsen sembra presagire in questo suo romanzo ciò che sarebbe successo di lì a poco.

In particolare, durante la *Harlem Renaissance* – che, incidentalmente, fu sostenuta anche da molti bianchi 'progressisti', i quali ne intuirono l'originale contributo alla cultura dominante – in un periodo di generale consumismo, il corpo del nero divenne un oggetto di consumo (reale o metaforico), sfruttato, per quelle che, con occhio primitivistico, i bianchi consideravano le sue principali caratteristiche: bellezza, plasticità, agilità, flessuosità, sensualità. Non a caso, sia in *Sabbie mobili*, come vedremo, sia nell'altro romanzo di Larsen, *Passing*, del 1929 (in cui la vicenda tratta del destino di due donne nere che 'passano', che, cioè, per il colore della loro pelle possono 'passare' per bianche, con tragiche conseguenze), il corpo del nero ha una fondamentale importanza.

Il titolo del romanzo, *Sabbie mobili*, si riferisce, essenzialmente, allo stato d'animo della protagonista, Helga Crane, sempre in preda ad inquietudini e ad ansie, mai a suo agio ovunque vada, mai accettata veramente per quella che è

da nessuno e, comunque, sempre immersa in un contesto di segregazione razziale che la opprime e la limita. Eppure, giovane, bella, colta, e dotata di buon gusto avrebbe molte qualità per poter essere apprezzata e per poter trovare un posto soddisfacente nella società, se non fosse vittima delle interconnessioni tra pregiudizi razziali, sessualità e genere. E, anche, tra questi tre fattori e i colori e i tessuti del suo abbigliamento. Fin dall'inizio della narrazione, infatti, i suoi vestiti vengono descritti minuziosamente perché servono allo scopo di designarne il gusto, la personalità, gli stati d'animo, mentre qualificano coloro che, proprio sulla base del suo abbigliamento, la giudicano.

Il corpo, oltre ad essere un'entità biologica, è il prodotto delle forze sociali che lo plasmano (come sostengono filosofi, sociologi, semiotici ed antropologi come Bryan S. Turner, Bakhtin, Bourdieu, Mauss, e Foucault, per menzionarne solo alcuni) e l'abito 'riveste' (appropriatamente) un importante significato culturale. Joanne Entwistle, sociologa dell'abito, ha scritto, «dress or adornment is one of the means by which bodies are made social and given meaning and identity» (Entwistle 274) e anche «dress in everyday life [...] is an intimate aspect of the experience and presentation of the self and is so closely linked to the identity that these three – dress, the body and the self – are not perceived separately but simultaneously, as a totality» (276). Il vestirsi è, quindi, un atto sia personale, sia sociale, in quanto viene operato «within the bounds of a culture and its particular norms» (277). Fino a qualche decennio fa, infatti, chi non si atteneva alle regole, per quanto riguardava occasioni sociali e relative fogge vestimentarie, veniva stigmatizzato o ridicolizzato e, comunque, rigettato dalla società (a meno che non facesse parte di una *couche* sociale cui era implicitamente e supinamente consentita una bizzarra estrosità). In modo analogo all'abito, come hanno sostenuto Judith Butler e Teresa de Lauretis, il 'genere' è il risultato di una costruzione culturale cui la moda e l'abito contribuiscono. Corpo, abito e genere costituiscono un trinomio ineludibile in *Sabbie mobili*.

Helga Crane: la *flapper*

Il romanzo inizia con la presentazione della protagonista, sola, di sera, nella sua camera-studio del prestigioso College per afroamericani nel Sud degli Stati Uniti in cui insegna, mentre indossa un «vivid green and gold negligée and glistening brocaded mules» (*Quicksand* 2). L'eleganza del suo abbigliamento così come dell'ambiente in cui vive vengono subito sottolineati. La voce narrante ci informa che la nubile Helga ama i bei vestiti, tanto che «Most of her earnings had gone into clothes» (6). Negli anni 1920, a causa del consumismo,

le donne che spendono molto per sé rischiano anche di divenire oggetti di consumo se, come afferma Jean-Christophe Agnew, «a commodity aesthetic» implica l'abbattimento delle barriere tra il sé e l'oggetto del desiderio, dal momento che «Such an aesthetic regards acculturation as if it were a form of consumption and consumption, in turn, not as a form of waste or use, but as deliberate and informed accumulation» (Agnew 135) D'altra parte, come ha sostenuto un'altra sociologa, Mica Nava, «The buying of commodities […] can be understood both as a source of pleasure and power for women (it has indeed given 'a sense of identity, purpose, and creativity')» (Nava 208), anche se si tratta di un piacere e di un potere illusorio e di breve durata. Come, più avanti, veniamo informati, infatti, «Always she had wanted, not money, but the things which money could give, leisure, attention, beautiful surroundings. Things. Things. Things» (*Quicksand* 67). E tra queste 'cose', certamente, i vestiti. Nella loro quantità e per il fatto di essere 'mostrati' agli altri essi, oltre che darle piacere e un senso di identità, sembrano costituire una forma di compensazione alle sue frustrazioni, dal momento che, secondo i parametri indotti dalla cultura consumistica, le fanno ritenere che il suo valore dipenda 'anche' dalle merci che la adornano. Va incidentalmente ricordato che, in quegli anni, il cinema fu un'influenza maggiore nel propagare la cultura consumistica, soprattutto per quanto riguarda gli abiti e gli accessori.

Nonostante il possesso di tutte queste 'cose', Helga non è felice perché disprezza quel College, la cui direzione ritiene ipocrita e coartante. Come veniamo a sapere, «She could neither conform, nor be happy in her unconformity» (7). L'ipocrisia dei suoi superiori si manifesta anche nei confronti degli abiti indossati dai membri della comunità, per i quali essi raccomandano solo colori scuri (nero, grigio, marrone, blue scuro). Helga è convinta, invece, che «dark-complexioned people *should* wear yellow, green, and red». Nello stato di rivolta interiore in cui si trova, Helga adotta per sé colori quali, «dark purples, royal blues, rich greens, deep reds» e per quanto riguarda le stoffe «soft, luxurious woolens, or heavy, clinging silks […]. Old laces, strange embroideries, dim brocades» (18). Si tratta di colori e di tessuti, che, a ben guardare, non sono né sgargianti, né pacchiani, ma sono variazioni raffinate all'interno delle norme imposte dall'alto. Da ricordare che all'inizio del secolo le nuove tecniche per la tinteggiatura dei tessuti avevano molto allargato la gamma dei colori e delle tonalità possibili e le stoffe in voga erano, per l'appunto, lo *chiffon*, il taffetà, la seta, il velluto, il broccato. Inoltre, per quanto riguarda gli ornamenti, collane di materiali non preziosi – introdotti copiosamente dal 1924 da Coco Chanel – piume, fiori, pizzi erano gli accessori più usati. Ciò nonostante, per la sua indipendenza, Helga irrita i suoi superiori: «Her faultless, slim shoes made them [i superiori] uncomfortable, and her

small plain hats seemed to them positively indecent» (18). Non a caso, il linguaggio qui impiegato è quello che si adotta per giudicare il comportamento sessuale. Gli anni 1920, come sappiamo, videro il trionfo dello stile 'giovanile', alla *garçonne*: abiti sul ginocchio, senza punto vita o col punto vita sui fianchi, indossati senza corsetti, capelli corti alla Giovanna d'Arco, cappelli a *cloche*, scarpe con tacco medio-alto, ma robusto così da tenere il corpo in bilico mentre balla al ritmo del *charleston.* È evidente, quindi, che il modo di vestire di Helga è quello alla moda, quello della *flapper*, che se, per la sua novità e per lo stile libero nei movimenti e negli atteggiamenti, lasciava perplessi gli stessi bianchi, veniva stigmatizzato dalla comunità afroamericana borghese per il timore che le sue rappresentanti venissero giudicate donne di strada. La prostituta nera fu, in quegli anni, infatti, una ossessione per la borghesia nera, perché turbava il difficile equilibrio che essa tentava di stabilire con la borghesia bianca. Non solo ma la borghesia nera era inconsapevolmente permeata dagli stereotipi sessisti nei confronti della donna nera ereditati, paradossalmente, dai bianchi, i quali cercavano, in questo modo, di giustificare lo sfruttamento sessuale che, per secoli, avevano perpetrato sulle schiave. La prostituta nera (una donna spesso proveniente dagli Stati del Sud, arrivata nelle grandi città del Nord senza alcun sapere o con saperi poco utili nelle aree industriali, e finita a vendersi sui marciapiedi) divenne un vero e proprio capro espiatorio della loro, reciproca (sia dei bianchi, sia dei neri), paura del sesso interrazziale e dell'incrocio delle razze. Già all'inizio del secolo, lo storico-sociologo W.E.B. DuBois aveva raccomandato ai suoi confratelli afroamericani severi costumi morali al fine di migliorare la razza. Egli si era rivolto soprattutto a quelli che aveva chiamato i 'Talented Tenth', cioè, l'*élite* maschile nera che, come ha sottolineato Kimberley Roberts, nei confronti delle donne nere «unfortunately reinscribed the very patriarchal codes they so despised under their white masters» (Roberts 130). Negli anni 1920 anche la Chiesa Battista, di cui facevano parte la maggior parte degli afroamericani, raccomandava alle donne una «politics of respectability» (cit. in Roberts 109). In questo modo, «By using the iconography of clothing as a symbolic register, Larsen successfully taps into the arguments raging during her time about proper behavior for black women» (Roberts 113). D'altraparte, in una società sessista ogni donna può essere vista come una prostituta. Luce Irigaray ha giustamente affermato che «A commodity – a woman – is divided into two irreconcilable bodies: her 'natural' body and her socially valued, exchangeable body» (180). Non a caso, la virtuosa Helga, in quanto nera, sola ed elegante, per ben tre volte verrà ritenuta una prostituta. Contro una visione così 'essenzialista' e totalizzante, che o nega il corpo e la sessualità femminili o relega entrambi in un ruolo infamante, si dibatte inutilmente Helga.

Helga Crane: conformismo e seduzione

L'insoddisfazione la spinge, dunque, a lasciare precipitosamente il College e ad andare a Chicago, sperando nel sostegno morale e nell'aiuto economico di uno zio, fratello della madre danese. Ma la bianca moglie di lui la getta quasi fuori casa, proibendole di ritornare. Disperata, di sera, sola per le strade della grande città ella appare a chi la vede – sia bianco, sia nero – (per il pregiudizio e razziale e di genere) come, per l'appunto, una prostituta. Non sappiamo come sia vestita, ma, inevitabilmente, con gli abiti che possiede, vale a dire con uno di quelli colorati e di tessuto prezioso che indossava al College. Nei giorni successivi, quando va a cercare lavoro, invece, indossa «the plainest garments she possessed, a suit of fine blue twill faultlessly tailored, from whose left pocket peeped a gay kerchief, an unadorned, heavy silk blouse, a small, smart, fawn-colored hat, and slim, brown oxfords» (*Quicksand* 31). Abbigliata con gusto, ma con colori scuri, tranne per la civetteria del fazzoletto dal colore «allegro» che fuoriesce dal taschino, Helga sembra aver imparato la lezione dell'apparire (che nulla ha necessariamente a che fare con l'essere), anche se non ottiene subito un lavoro. Con nessuna prospettiva ancora di trovarlo e pochi soldi in tasca, non rinuncia, però, come ogni 'compratrice compulsiva' degna di questo nome, a spendere quasi tutto ciò che possiede in un libro e, soprattutto, in un borsa di stoffa arabescata: vale a dire, in «things which she wanted, but did not need and certainly could not afford» (32). Qualche giorno dopo, però, viene assunta (non a caso, grazie ad una agenzia della YWCA) come segretaria da una oratrice nera. Con lei va a New York, dove decide di restare. Da questa sua prima benefattrice apprende che, in quella classe sociale medio-borghese, gli afroamericani non parlano né di incroci di razze, né di eventuali adulteri (come è o potrebbe essere, invece, la storia dei suoi genitori). A New York viene accolta nella ricca casa di una vedova afroamericana alto-borghese, Anne, che si batte per i diritti degli afroamericani. Dopo un primo periodo in cui Helga è soddisfatta e, in un ambiente elegante, veste «a flattering thing in green chiffon» (55) (il fatto che l'abito venga chiamato «thing» mostra la disinvolta noncuranza con cui, in quell'ambiente raffinato, ella indossa un capo così vaporoso e prezioso), ella comincia a scorgere l'ipocrisia anche di questa sua amica/mecenate, che odia i bianchi, ma che copia «their clothes, their manners, and their gracious ways of living» (48). Sempre più Helga si sente a disagio e, in contrapposizione alle idee di Anne, non vuole identificarsi con i neri, «She didn't, in spite of her racial markings, belong to these dark segregated people. She was different. She felt it» (55). Sopraffatta dallo scontento, decide, allora, di lasciare anche New York per andare a Copenhagen, dai suoi parenti materni, dove pensa che avrebbe potuto restare anche per sempre e godere del «blessed sense of belonging to herself

alone and not to a race» (64). Quasi con un senso di sfida, per l'ultima serata a New York, in cui con i suoi amici neri va a ballare ad Harlem (con il cinema, il teatro e i bar, la sala da ballo era diventato un luogo di intrattenimento pubblico molto frequentato dalle donne), Helga veste un abito «too *décolleté*, and too *outré*», comperato mesi prima e mai ancora indossato: è un «cobwebby black net touched with orange» (56). Oltre al tessuto nero traforato (come, tradizionalmente, lo erano le calze delle prostitute), i qualificativi francesi di questa *mise* rendono l'idea del suo provocante 'sex appeal', anche se Helga non vuole sedurre nessuno. Ella sembra volerlo indossare solo contro il perbenismo della società nera che la circonda e, sfidandola, darle un addio per sempre.

Helga Crane: «a veritable savage»

Giunta a Copenhagen, però, con sua grande meraviglia, i suoi parenti la vestono, secondo il suo stesso giudizio, come una «veritable savage» (69), vale a dire, come un soggetto esotico/erotico (con grandi orecchini pendenti e grandi braccialetti, colori vistosi, cappelli a turbante, pellicce, piume, un soprabito di leopardo, e perfino «a nauseous Eastern perfume», 74). Il voyerismo feticistico dei suoi parenti e dei loro amici fa sì che, così agghindata, ella si senta «a pet dog», «a peacock», «a curiosity», «a stunt» (70-73). Se questo modo di vestire sembra avere, per i tratti spettacolari che esibisce, elementi in comune con quello da lei precedentemente e autonomamente adottato, di quello non ha, a giudicare dalla sua reazione, il senso della misura, il tratto che la voce narrante aveva definito come il suo «rare and intensely personal taste» (1). Infastidita, quindi, anche da questi parenti, che all'inizio aveva cercato di assecondare lasciandosi agghindare da loro secondo il modo in cui, per l'appunto, la 'vedono', ma che, in effetti, la riducono, ai suoi stessi occhi, ad oggetto sessuale da vendere e da comprare, Helga si sente anche dire che ha l'anima di una prostituta dal pittore danese che la vorrebbe 'perfino' sposare (dopo un primo tentativo di farne la sua amante). Ella decide, così, di abbandonare anche Copenhagen e rientrare a New York, anche se promette ai suoi parenti che sarebbe tornata. Qui, in una sera in cui era stata umiliata da un collega nero – da cui, più o meno coscientemente, era sempre stata attratta – dopo aver vagato, sola, per le strade della città, entra in una chiesa battista per ripararsi dalla pioggia e dal vento, avendo indosso un vestito rosso che, per le intemperie, aderisce strettamente al suo corpo. Non casualmente il vestito è rosso, un colore demandato tradizionalmente a rappresentare la passione, la sessualità, lo sfrenato erotismo. Infatti, anche la comunità nera riunita in preghiera la scambia, ed è la terza volta, per una prostituta: per l'appunto, per una «scarlet woman» (112).

Nella confusione mentale e nel disagio fisico in cui si trova, circondata da credenti che pregano, cantano, piangono e si contorcono per terra, Helga opina che la religione e il ministro di quella chiesa la possano liberare dal suo ineludibile senso di solitudine e di spaesamento e, quindi, la possano salvare dall'infelicità.

Helga Crane: un corpo s-vestito

Dopo una notte passata con il «pomposo» e «untuoso» (118) reverendo Pleasant Greene, il giorno dopo decide di sposarlo e tornare con lui nel Sud, in una comunità rurale dell'Alabama che scopre essere di grande povertà. In un primo tempo si propone di dare un senso alla sua vita prodigandosi in consigli e suggerimenti alle parrocchiane con l'intento di migliorarne le misere condizioni di vita, ma queste donne o non la capiscono o non concordano, come lei, del resto, non comprende loro, così che questa sua pratica assistenziale sfocia in un reciproco compatimento. Nella sua nuova esistenza Helga, che prima non aveva mai pensato al suo corpo se non come «something on which to hang lovely fabrics» (123), si trova a doversi confrontare con esso, in quanto sempre sofferente a causa delle quattro gravidanze portate avanti in quattro anni. Dopo l'ultima, che quasi la uccide, fantastica che abbandonerà tutto e tutti e tornerà a vivere in città, tra persone con cui ha qualcosa da condividere, lontana da quel marito che la disgusta, che, anzi, ormai odia, e per il quale ella è soprattutto un oggetto di attenzione sessuale. Infatti, mentre, dopo l'ultimo parto, lentamente torna a vivere e ancora giace a letto, Helga si avvede che, guardando il suo seno, coperto solo da una camicia da notte in «filmy crêpe» – un residuo, come lei stessa deve ammettere, «of prematrimonial days» – lui 'trasale'. Per Helga questo «reminder of her desirability was like the flick of a whip» (129). Non casualmente, solo questo capo di biancheria intima di Helga viene menzionato in questa parte del romanzo: non l'amore, non la felicità, non 'le cose', che ormai non si può più permettere, ma solo il sesso legittimato dal matrimonio, il sesso come dovere, riassume tutta la sua vita nel Sud. Il libro termina informando che, a dispetto dei suoi sogni di liberazione e di autonomia, la quinta gravidanza, che le potrebbe essere fatale, è per lei cominciata. Il corpo, quello di una donna e di una donna nera, un corpo doppiamente sessualizzato dai pregiudizi correnti tanto dei bianchi quanto dei neri, che ha attratto, ma solo sessualmente, tutti gli uomini che ha incontrato – in quanto, a causa del loro sessismo, essi hanno tradotto in volontà di possesso anche il suo fascino intellettuale, che diventa, per loro, un altro attributo sessuale – ormai, questo corpo, la tradisce. Benché fin dal 1913 un

medico come Margaret Sanger avesse cominciato la sua campagna a favore della contraccezione, molte restrizioni legali e religiose avevano limitato la sua influenza alle classi media e alta. Sposata ad un ministro del culto, Helga non sa/non può dissociare il piacere sessuale dalla riproduzione (anche se ormai le idee di sessuologi come Freud, Havelock Ellis, Ellen Key erano piuttosto diffuse) (Dumenil 132). Per quanto riguarda l'abbigliamento, al Nord, in Europa, e al Sud, quello di Helga più che come indice di cultura viene visto, secondo la concezione tradizionale (da parte sia di neri, sia di bianchi, sia di uomini, sia di donne), come mezzo per sedurre. E, in effetti, questo succede ovunque; variano solo le conseguenze: a causa di ciò che indossa, gli afroamericani la rimproverano, gli europei la ammirano per la sua 'differenza', il marito nero 'trasale', aspettandosi da lei un'implicita e contrattualmente doverosa sottomissione, a qualunque costo – anche della sua stessa vita. Certamente Helga è vittima del consumismo di quegli anni – un consumismo che, come hanno scritto Marcuse e Foucault, rappresentò una nuova forma di subordinazione per le donne: questa volta da parte del sistema capitalistico, che, attraverso il culto della bellezza e della giovinezza, fece della donna, invece che il soggetto di una conquistata libertà politica ed economica, un oggetto sessuale reclamizzato da giornali, film, pubblicità. Helga, tuttavia, è anche (e forse ancora di più) vittima della biologia (non assistita) e di una visione stereotipata della femminilità – quella che dà per scontato che una donna che veste in modo non conformistico sia una prostituta e che il ruolo primario della donna sia quello di madre e moglie (come le ricordano le parrocchiane del marito). Se nella rivoluzione dei costumi sessuali degli anni 1920 s'incentrò e si esaurì la lotta della donna bianca per l'indipendenza – tanto che una femminista come Charlotte Perkins Gilman dichiarò che la libertà sessuale della donna era diventata «a free ticket for selfish and fruitless indulgence» (cit. in Dumenil 138) – per la donna nera, gravata dagli stereotipi creati dai bianchi ed ereditati dai neri, la libertà di scelta, in quegli anni di supposta sfrenata autonomia, fu ancora più chimerica.

In questo romanzo Larsen presenta il tema dell'oppressione razziale attraverso tecniche di sperimentazione (quali la voce e il punto di vista del narratore che si intersecano con quelli della protagonista così da rendere problematica ogni pretesa di oggettività e, quindi, ogni forma di pre-giudizio), che ne fanno uno dei capolavori della narrativa modernista.

Bibliografia citata

Agnew, Jean-Christophe. "A House of Fiction: Domestic Interiors and the Commodity Aesthetic". Simon Bronner (ed.). *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. New York: Norton. 1982: 133-155.

Bakhtin, Michail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press. 1984.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press. 1984.

Butler, Judith. *Bodies That Matter*. London: Routledge. 1993.

Dumenil, Lynn. *Modern Temper. American Culture and Society in the 1920s*. New York: Hill and Wang. 1995.

Entwistle, Joanne. "Addressing the Body". Malcolm Barnard (ed.). *Fashion Theory. A Reader*. London: Routledge. 2007: 273-291.

Foucault, Michel. *Technologies of the Self*. Amherst: University of Massachusetts Press. 1988.

———. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage. 1995.

Irigaray, Luce. *The Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press. 1985.

Larsen, Nella. *Quicksand & Passing*. London: Serpent's Tail. 1989.

Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 1987.

Mauss, Marcel. "Techniques of the Body". *Economy and Society*, 2 (1973), 1: 70-88.

Marcuse, Herbert. *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. London: Routledge. 1964.

Nava, Mica. "Consumerism and Its Contradictions". *Cultural Studies*, 1 (1987), 2: 204-210.

Roberts, Kimberley. "The Clothes Make the Woman: The Symbolics of Prostitution in Nella Larsen's *Quicksand* and Claude McKay's *Home to Harlem*". *Tulsa Studies in Women's Literature*, 16 (Spring 1997), 1: 107-130.

Turner, Bryan S. *Body and Society. Explorations in Social Theory*. London: Sage. 2008.

COME FILI DI SETA: UN'EPOPEA SIRO-AMERICANA

Daniela Ciani Forza*

America e *Amerika*

Come fili di seta dello scrittore libanese Rabee Jaber[1], viene pubblicato in Italia da Feltrinelli nel 2011 per l'eccellente traduzione di Elisabetta Bartulli e Hamza Bahri; l'edizione araba originale esce nel 2009 con il titolo di أميركا (America)[2]; Gallimard lo pubblica nel giugno 2013 intitolandolo *Amerika*.

Il titolo francese e quello italiano richiamano due questioni fondamentali del testo: il primo è il singolare rapporto che si stabilisce fra il *Mahjar* (la diaspora siriana nel mondo) e l'America, il secondo è la tecnica narrativa scelta dall'autore.

La traduzione italiana rimanda alla trama del romanzo così come alla sua struttura. Si tratta della storia di Marta Haddad, in cui s'intrecciano, all'interno di un fitto e policromo ordito, le vicissitudini che la conducono dal suo paesello, arroccato sul Monte Libano, fino agli Stati Uniti. La narrazione si compone, pertanto, attorno ad un serrato gioco di frammenti storici e di finzione, di voci narranti che si alternano a quella di un narratore 'omnisciente', ma dichiaratamente scettico sulla veridicità dei fatti narrati.

* Università Ca' Foscari Venezia.

[1] Rabee Jaber (1972), laureato in fisica presso l'Università Americana di Beirut, è uno dei giovani più prolifici scrittori del mondo arabo. Autore di sedici romanzi è anche critico letterario e dal 2001 redattore di *Afāq*, il supplemento culturale del quotidiano libanese *al-Hayat.* Nel 2012 fu insignito dell'International Prize for Arabic Fiction per il romanzo *The Druze of Belgrade: The Story of Hannā Ya'qūb.*

[2] La translitterazione esatta del termine 'America' in lingua araba è أمريكا; il titolo scelto da Jaber di أميركا è una forma colloquiale, corrispondente a quanto in italiano potrebbe essere 'la merica' o 'lamerica'. Questa scelta lessicale dell'autore è particolarmente significativa poiché fin dal titolo suggerisce il punto di vista da cui muove la narrazione, ovvero, come si vedrà, quello proprio della comunità siriana che dalla patria stessa immagina e rivive la sorte dei molti cari emigrati nel Nuovo Mondo.

1. Giovane siriana da una foto di repertorio del primo Novecento di Ellis Island.

La traduzione francese, sostituendo la *c* di America con la *k*, fa esplicito riferimento all'opera di Kafka. Quali analogie, aldilà del non proprio originale tema del trasferimento dei protagonisti dal vecchio mondo a quello nuovo, hanno suggerito questa traduzione 'intertestuale'? Ad una prima lettura si potrebbe pensare al senso di alienazione, che colpisce sia Marta Habber che Karl Rossman di fronte a una Manhattan tetra ed uggiosa, sovrastandoli con la fredda imponenza dei suoi grattacieli e con l'anonima frenesia della gente. Oppure si potrebbe pensare al fatto che entrambi sono condizionati da questioni di cuore (Karl è spedito in America dai genitori, dopo essere stato sedotto da una domestica, mentre Marta è spinta oltreoceano dalla disperata volontà di ritrovare il marito scomparso). Queste ed altre analogie non si discostano dalle numerose scritture che descrivono l'incontro, spesso traumatico, di coloro che per la prima volta approdano in America – un mondo tanto più remoto quanto più enfatizzato da miti e leggende.

A nostro avviso, ciò che fa di أميركا (*America*) una riformulazione di *Amerika* è il sottile parallelo che si viene a stabilire fra i due romanzi, laddove in entrambi gli Stati Uniti fungono da proiezione anamorfica di una realtà che per tutti e due gli autori risulta estranea all'esperienza diretta. Per Kafka si tratta di un'America intellettualmente elaborata per decostruirne l'immagine di nazione esemplare, mentre per Jaber è la (ri-)creazione di un mito alla cui funzione tautologica si giustappone l'ambivalenza del rapporto fra narrazione e attualità, fra 'storie' della migrazione libanese e 'storia'. In entrambi gli scrittori emerge la ricerca di una forma idonea ad eludere la rappresentazione mimetica – l'America diventa figura per uno spazio lontano e vicino, immaginato e reale.

America: una storia immaginata

Pubblicato nel 2009, *Fili di seta* s'inserisce nella rosa di romanzi scritti da Jaber in cui storia passata e storia presente s'intrecciano a declinare il destino di una popolazione da sempre sottoposta a instabilità politica e alienata dalle proprie

radici nazionali. Da ciò il tradursi delle vicende che ne segnarono la storia in pathos umano: senso di assenza e senso di appartenenza concorrono a creare un *humus* di comunione con la propria terra, trascendendone gli avvenimenti che la storia stessa impose ed impone alla sua gente[3].

[3] Regione multiculturale e multireligiosa per eccellenza, il Libano da sempre fu crocevia di popoli che diedero vita ad espressioni trasversali di una cultura sedimentatasi su incontri, e scontri, fra civiltà diverse dove fattori religiosi spesso presero il sopravvento su questioni d'identità nazionale. Dall'antichità i territori siriani, di cui il Libano era parte, furono occupati dalle popolazioni cananee, ed aramaiche e dagli emigrati provenienti da altre regioni mediterranee. Furono in seguito contesi tra Egizi, Assiri e Ittiti, per poi comprendere gli insediamenti degli Ebrei nella attuale Palestina e dei Fenici lungo la costa. Dal VI secolo a.C. la Siria fece parte dell'Impero persiano per poi essere inserita nello stato seleucide, dopo la conquista di Alessandro Magno. Pur imponendo un intenso processo di ellenizzazione, egli non riuscì tuttavia a sradicare idiomi e tradizioni autoctoni che si mantennero soprattutto nelle zone rurali, creando disparità di cultura all'interno della popolazione. Nel I secolo d.C. la Siria divenne provincia romana, distinguendosi per importanza sia strategica che culturale. Dopo la divisione dell'impero entrò a far parte dell'Impero Romano d'Oriente e successivamente di quello Bizantino fino alla conquista islamica nel VII secolo d.C. In epoca cristiana, Antiochia fu sito della Chiesa fondata da San Paolo ed ebbe poi ruolo rilevante per la storia del Cristianesimo. Conquistata dagli Arabi nel 639, si trasformò in uno dei centri religiosi più importanti del mondo islamico. Seguirono il dominio degli Abbasidi, i governi dei Crociati ad Antiochia, Tripoli e Edessa, l'occupazione degli Ayyubidi fra il XII e il XIII secolo, per giungere alle successive invasioni dei Mongoli e dei Mamelucchi, fino alla conquista ottomana nel 1517. Da quest'epoca, complice la scoperta dell'America e il diminuito interesse per le rotte con l'Oriente, la Siria si avviò ad una costante decadenza. Dalla dissoluzione nel 1918 dell'impero ottomano, durante il quale cristiani e mussulmani si fronteggiarono in sanguinose lotte, il mandato su Siria e Libano fu affidato alla Francia, che istituì prima lo Stato del Grande Libano (1920) e poi nel 1926 la Repubblica Libanese, d'ora in poi separata dalla Siria, ma ancora amministrata sotto lo stesso mandato. Solo nel 1943 il Libano ottenne la sua indipendenza, ma a causa delle vicissitudini belliche relative alla seconda guerra mondiale, i Francesi abbandonarono il paese nel 1946. Gli anni successivi furono caratterizzati da periodi di stabilità politica alternati da importanti disordini, culminati nell'invasione israeliana del 1982, cui succedettero sanguinosi anni di conflitti, determinati dalle note criticità politiche del Medio Oriente, che posero il Libano al centro di tensioni locali ed internazionali, religiose, economiche e politiche (si veda: Corm e Fortin). La questione della (e-)migrazione, come destino del popolo libanese soggetto alla indeterminatezza della propria storia, è connaturata alla terra, da sempre sito di confluenze più o meno belligeranti, nonché alle necessità di cercare spazi di sopravvivenza anche materiale 'altrove'. Si tratta di un tema a cui Rabee Jaber ha dedicato particolare attenzione, inserendolo in una dinamica endemica alla realtà storica della sua gente. Oltre ad articoli e studi sull'argomento, ricordiamo il romanzo in tre parti *Beirut: City of the World* (2003-2007), in cui il protagonista Abd al-Jawwād al Bārūdī scappa da Damasco per stabilirsi nella Beirut del diciottesimo secolo. Si aggiunge poi *The Druze of Belgrade: The Story of Hannā Ya'qūb* (2011), dove il protagonista migra a metà Ottocento dalla regione del Shouf nel Libano ai paesi Balcani. *Fili di seta* del 2009, ambientato negli

Così in *Fili di seta*.

Nel romanzo Rabee Jaber ricorre ad un costrutto metanarrativo in cui deterritorializzazione e stabilità identitaria si con-fondono nel presentare al lettore le inquietudini dei popoli mediorientali, da sempre costretti in terre 'altrui'. L'interessante risultato che ne consegue è una riflessione sulla possibilità – per uno scrittore / per un'opera letteraria – di riunire, in un unico spazio narrativo, dimensione fantastica e riferimenti storici, suggerendo una lettura simbiotica tra presente e passato, tra luoghi della realtà e spazi rivisitati dalla finzione. In seguito alle emergenze imposte dalla storia, il concetto stesso di destabilizzazione, circoscritto alla contingenza del fatto migratorio, viene esteso per rispecchiare l'instabilità che universalmente coinvolge la post-modernità. Esso trova espressione in una scrittura come «espace de réflexion» (Gasperini 7), ovvero nell'incertezza estetica del discorso storico e dell'autonomia narrativa[4].

Se per Kafka gli Stati Uniti sono motivo geografico/narrativo, in cui il protagonista si misura con una realtà diversa, più o meno deformata dalla sua personale visione, allo stesso modo Jaber li inserisce in uno spazio fantasticamente ri-costruito da racconti (reali o presunti) di vicende migratorie, superando la contingenza del rapporto storia-luogo fisico, fonte costante di alienazione. In Kafka, inoltre, il romanzo si svolge in una proiezione dell'America che l'autore elabora a distanza dalla sua Praga, e costruisce attorno al personaggio di Karl. Allo stesso modo, la storia di migrazione che Jaber ascrive alla figura della protagonista, diversamente da quanto accade in gran parte della letteratura del genere, è scritta dal *Mashiriq*[5] e non dal *Mahjar*[6]. Astratto dalla contingenza del contesto migratorio, e quindi scevro dai tradizionali elementi che compongono questa tipologia narrativa (sentimenti di assenza e di abbandono, sradicamento, memoria, nostalgia, confronto), il romanzo offre un contributo

anni della grande emigrazione nel Nuovo Mondo fra il XIX e il XX secolo, è maturato nel periodo in cui il Libano fu palcoscenico di tragici conflitti: le guerre con Israele del 1978 e del 1982, e soprattutto la guerra civile che insanguinò il paese dal 1975 al 2005 opponendo i cristiani ai mussulmani, causando 150.000 morti e un incremento della diaspora libanese.

[4] Linda Hutcheon conia l'interessante definizione di 'historiographic metafiction' per designare la produzione letteraria che si situa fra storiografia e finzione. Queste sono le sue parole: «What historiographic metafiction challenges is both any naive realist concept of representation and any equally naive textualist or formalist assertions of the total separation of art from the world» ("A Poetics of…": 25). Ulteriore sviluppo del concetto si trova nell'opera seminale della teorica: *A Poetics of Postmodernism*.

[5] Si indicano con il termine di *Mashiriq* i paesi arabi situati a est rispetto a Il Cairo e a nord rispetto alla penisola arabica.

[6] Si indicano con il termine di *Mahjar* i luoghi della diaspora.

significativo alla discussione sul concetto stesso di *Shatāt*[7], esteso alle condizioni di discontinuità e frammentazione in cui volge la contemporaneità.

La documentazione storica e geografica[8], su cui poggiano le vicende di Marta Habber – quelle cioè proprie delle comunità arabo-siriane, scisse tra tradizioni nazionali e statunitensi –, viene rielaborata sino a presentarsi come un'opera aperta. Disposto verso la storia di un passato gravido di incertezze, e proiettato verso un presente, altrettanto controverso, il *plot* conduce il lettore ad una percezione di essenziale 'reciprocità' fra i tempi della storia.

Chi è Marta Haddad?

Marta, la protagonista del romanzo, è la moglie di Khalil Haddad (suo cugino), rimasta nel villaggio di Btater nel Monte Libano, mentre lui, come tanti altri giovani siriani[9], ha seguito il sogno di fuggire dalla povertà del paese per cercare fortuna in America. Fortuna la trova, ma, nel processo di formazione, il giovane non è più Khalil: ora si chiama Joe Haddad. Al posto degli *sherwal*[10], egli indossa abiti occidentali, e al suo fianco c'è Elizabeth, erede di una vasta fattoria nei pressi di New Orleans, il cui nonno «era stato il più importante proprietario di schiavi di tutta la zona» (46). Khalil ha ceduto all'americanizzazione e di Marta, dei fazzolettini che ricamava perché lui li vendesse ai commercianti americani, così come del suo passato e della sua identità non rimane segno tangibile.

Da parte sua, Marta non può concepire che il silenzio del 'suo' Khalil celi un abbandono e, con il coraggio dei suoi diciannove anni, padrona della sua bellezza – «il viso tondo, gli occhi grandi, morbidi capelli neri e dita sottili che ti avviluppano il cuore come fili di seta» (101) – e della sua istruzione – ha frequentato la scuola «voluta dallo zar di Russia» (21) e sa leggere e scrivere – decide di partire alla ricerca dell'uomo che ama, consapevole «di avere in sé […] una sorta di forza» (75).

Nonostante avesse «desiderato solo trascorrere tutta la propria vita al paese, assieme a suo marito» (28), e nonostante l'affanno dello zio, unico superstite

[7] *Shatāt*, spesso usato intercambiabilmente con *Mahjar*; più precisamente indica la dispersione e la frammentazione del popolo siriano.

[8] All'intertestualità evidente nel romanzo si aggiungono continuamente stralci di documenti, presumibilmente autentici, da far ritenere che i personaggi stessi non siano del tutto fittizi.

[9] Il romanzo ha inizio nel 1913 quando ancora il Monte Libano è un governatorato della Bilad al Sham, ossia la Grande Provincia Siriana.

[10] Gli *sherwal* (chiamati anche *seroual*) sono ampi pantaloni vaporosi, tipici dei costumi mediorientali.

della sua famiglia[11], Marta non teme di affidarsi all'ignoto nell'illusione di ricongiungersi a Khalil. Abbandona tutto ciò che le sta a cuore: «Aveva lasciato le capre e le galline in custodia allo zio. E per procurarsi i soldi del biglietto – il 'nolo', lo chiamavano – aveva ipotecato il frutteto, coltivato a mele che stava aldilà del pozzo invernale, la preziosa eredità di suo padre» (38). Mossa solo dalla determinazione di ritrovare il marito, ha bisogno di ben poco: nel sacco di juta, che «conteneva la sua vita» (14), infila i tesori più cari: i documenti (ivi inclusa la preziosa lettera del garante di New York), il rosario che era stato di sua madre, la chiave di ferro di casa, una saponetta, olive, fichi secchi, alcune uova sode, pane e marmellata, un unico cambio di abiti, e, riposto in un calzino, «il composto di fiori secchi che usava per la tisana» (30), che Khalil, al rientro dal lavoro, amava bere. Piccole e poche cose in cui è racchiuso «il profumo della sua montagna» (30) dalla quale non si distaccherà mai – il suo ricordo è una costante dell'intero romanzo. Così, sostenuta solo dal desiderio di ritrovare il marito, Marta lascia Btater e, via Beirut, giunge a Giaffa, Port Said, Alessandria, Marsiglia, Le Havre: un viaggio estenuante al termine del quale, sola, approda finalmente a New York, da dove ha inizio la sua epopea.

Saranno le vicende ed i sentimenti di questa giovane donna – nel cui essere s'intersecano precetti atavici e coscienza del presente –, ad offrire a Rabee Jaber lo spunto per il 'suo' racconto della diaspora siriana in America. Attorno a lei s'incrociano le vite dei tanti *kashâsha*[12] che, con le loro merci da piazzare porta a porta, percorrono i luoghi più disparati degli Stati Uniti, dei commercianti che li riforniscono e delle operaie delle filande che confezionano gli abiti da vendere. E c'è Khalil, escluso dal racconto se non per brevi passaggi, e presente solo nei ricordi di Marta, il quale, nel tradire la moglie e assimilandosi ai costumi americani, recide il filo della sua appartenenza alla comunità siriana. C'è Joseph Astafan, che protegge e guida Marta fin dai suoi primi giorni a New York e ne diventerà socio, rimanendole sempre legato da sentimenti di rispetto, di solidarietà e di amicizia. E c'è Ali Jaber, «innamorato dell'avventura e della vita» (177), che per evitare la *karantina*

[11] Lo zio, un ciabattino, vuole molto bene a Marta; dopo la morte dei genitori si è preso cura di lei con tutta la sua dedizione ed ora ammutolisce alla decisione della ragazza di abbandonare il paese da sola. Così Jaber ne descrive l'indole umana: «Lui, lo zio, ha fatto il soldato durante la guerra russo-turca. L'hanno preso, gli hanno rasato il cranio, gli hanno fatto mettere la divisa d'ordinanza e imbracciare un fucile corroso dalla ruggine. Non sappiamo come sia riuscito a restare in vita né perché abbia riportato a casa la pelle, ma in questo momento, mentre cerca di salvare Marta da se stessa, lui capisce appieno il motivo per cui è tornato dalla terra dei ghiacci: deve proteggere questa giovane donna, deve trattenerla, farla restare al sicuro qui, a casa sua, nel suo paese, finché non torna suo marito» (23).

[12] *Kashâsha* sono chiamati gli ambulanti che trasportano le loro merci in una tipica cassa di legno – la *kasha* – allacciata alle spalle da cinghie.

ad Ellis Island, si è calato in mare dal piroscafo (lo stesso in cui viaggiava Marta) e «nell'oscurità della notte ha nuotato fino a New York ed è entrato in America illegalmente» (59). Dalla grande metropoli, dalla sua puzza e dal suo grigiore se ne va ben presto; si avventura in Sud America, ma poi torna negli Stati Uniti, incontra brevemente Marta in Illinois, riparte per l'Argentina, rientra negli Stati Uniti – da qualche parte al confine con il Messico – per trafficare in alcolici durante la Depressione. Sempre seguendo il suo istinto errabondo, raggiunge nuovamente Philadelphia, ritrova Marta e infine la sposa: innamorato e finalmente sedentario si ricongiunge al presente della sua 'storia' e a quello dell'avventura di Marta.

"Il lungo cardigan fatto ai ferri"

Il romanzo si divide in quattro parti, suddivise in centoventisei capitoli brevi, alternati fra *flashback*, documentazioni storiche[13], *memoirs*, coinvolgimenti del lettore stesso[14], presentazione di personaggi, narrazioni e descrizioni. Un insieme narrativo che non segue la struttura lineare o cronologica delle vicende le quali si tendono, si allentano, si ritendono in una costruzione della storia da cui gli obiettivi teleologici e determinati sono esclusi.

Si fondono nel testo due fili conduttori, ciascuno basato su una sofisticata elaborazione di dati culturali e storici[15], integrati alla narrazione fantastica. Da

[13] Inseriti nel romanzo troviamo il testamento redatto da Bashir Jaber (il padre di Ali Jaber, che poi verso la fine del romanzo sposerà Marta), un rapporto consolare, numerose lettere scambiate fra membri della famiglia, e documenti, quali i prezzi di vendita della mercanzia (150), l'esatta descrizione dell'onorificenza del nonno (358) e molte altri dettagli che puntellano il racconto di credibilità storica.

[14] Il lettore viene spesso coinvolto in un dialogo con il narratore che a lui si rivolge direttamente quasi a cercare supporto per la sua interpretazione degli avvenimenti o delle reazioni della stessa Marta. Vedi ad esempio il cap. 44, in cui Jaber interrompe la narrazione per chiedersi, assieme al lettore: «Ma come ha fatto Marta a cambiare così tanto in quattro anni? È cambiata sul serio? Ma siamo davvero in grado, noi tutti, di identificare con certezza quali sono le tappe, gli avvenimenti della nostra vita che ci hanno cambiato, che hanno modificato la nostra personalità o ci hanno traghettato da una fase a un'altra? […] La vita passa in fretta ma conoscenza e comprensione se la prendono comoda» (142).

[15] Oltre ai documenti presenti nel testo (di cui sopra), alcuni dettagli sulla vita dei personaggi sono talmente accurati da far pensare, da parte dell'autore, ad una vera e propria ricerca giornalistica sulle abitudini/vicende di figure realmente esistite. In tal modo viene esaltata quella peculiarità stilistica che intreccia fonti documentabili e fantasia compositiva. Mi riferisco in particolare alla narrazione delle vicissitudini di Ali Jaber e alle descrizioni dei luoghi da lui percorsi dal Nord al Sud dell'America, o ai processi attraverso i quali gli immigrati non solo ottenevano il visto, ma conducevano il loro lavoro, cui sempre l'autore allude con puntualità di annotazioni.

un lato vi è il senso religioso che accomuna i personaggi e che li identifica stabilmente con la loro matrice etnica, dall'altro l'esplicarsi e l'evolversi di un altro tratto endemico della cultura mediorientale, qual è il commercio di tessuti e di abiti caratteristici della produzione artigianale del *Mahjar*. Lungo tutto l'arco del racconto i due elementi fungono da *trâit d'union* fra passato e presente, tra terra d'origine e terra d'espatrio, tra realtà e immaginazione.

Fin dall'*incipit* del romanzo se ne definisce la significanza. Il primo capoverso si apre con i versetti iniziali del 'Pater Noster': «*Padre nostro che sei nei cieli, sia santificato il tuo nome, venga il tuo regno, sia fatta la tua volontà, come in cielo così in terra*» (13). Marta li recita sulla nave mentre questa si accosta al porto di New York, e dalla bruma le appare la «dama di pietra che le tendeva la sua fiaccola immobile» (13) – una Madonna che (così le sembra) si rivolge proprio a lei per offrirle la sua guida luminosa. Da lì, prosegue immediatamente il racconto, «Non ha mai smesso […] di mormorare le sue preghiere» (13), dando espressione all'immediatezza con cui ella vive il credo religioso del suo Monte Libano, patria dei cristiano-maroniti sopravvissuti ai violenti attacchi dei Drusi[16].

Su quella nave, intimorita e disarmata, mentre «folate d'aria gelida le pungevano le orecchie» e gli emigranti che si riversavano dal piroscafo «parevano colonne di formiche che s'infilano nel loro formicaio» (13), Marta, avvolta nel «lungo cardigan di lana» (14), si appresta ad affrontare il suo nuovo destino. Come il frequente e spontaneo rivolgersi alla preghiera per ottenere conforto, così quell'indumento da lei stessa «fatto ai ferri» (20), senza alcun'altra connotazione di colore o vezzo decorativo, ne distingue il carattere fin dall'inizio. Gli accenni ad esso che, per tutta la prima parte del romanzo caratterizzano ogni riferimento a Marta, sembrano cadenzare quella virtù di temperanza che, assieme alla volontà, offre il ritratto di una donna rigorosa, ligia ai suoi principi e fedele all'unico obiettivo di ritrovare Khalil. Di volta in volta il cardigan è il misero baluardo che la protegge contro le intemperie di «questo continente immerso nella nebbia» (13), o il luogo sicuro nella cui tasca profonda conserva le ultime, preziose lettere del marito, ma che anche acclama il suo fascino straordinario.

La presenza di Marta non passa certo inosservata: «nell'immenso edificio di Ellis Island, basta un'occhiata per accorgersi dell'effetto che fa agli uomini questa donna appena arrivata in piroscafo dalla lontana Siria. Sarebbe impossibile, in questa sala stipata di emigranti, contare gli sguardi fissi su di lei ma,

[16] Il Monte Libano divenne regione amministrativa semi-autonoma, all'interno della cornice statale ottomana, nel 1861, anno in cui a seguito del massacro di circa 10.000 cristiani da parte dei Drusi, protetti dall'esercito imperiale ottomano, intervennero le potenze europee riconoscendo alla regione garanzia internazionale.

comunque, a essere perduti nella contemplazione del suo viso sono davvero in molti» (20). Il suo cardigan, nel nasconderle la figura dagli sguardi pruriginosi dei molti ammiratori, «non fa che renderla ancora più bella. Potremmo dire che è avvolta in un manto di luce?» (20). È il narratore stesso che, intervenendo nel testo con voce incredula di fronte alla grazia di questa giovane donna, veicola il lettore ad una percezione quasi mistica di Marta, esaltandone l'immagine nel contrasto con quell'indumento così modesto e di per sé anonimo.

Una volta ammessa negli Stati Uniti, fuori dall'isola-lazzaretto (così gliela descrive Qamr al-Din, con lei ad Ellis Island in attesa del visto), New York l'accoglie con il suo trambusto di carrozze e di macchine, con l'enormità delle sue vetrine e dei negozi, e con un numero incalcolabile «di facce, bianche e nere e gialle» (50), di uomini estranei che «non sapeva da dove venissero […] né dove andassero» (50), vestiti con «giacca e pantaloni scuri, in testa un cappello alto e nero, nel pugno un elegante ombrello» (50), così tragicamente asettici, e così diversi dai suoi compatrioti, sciolti nei loro *sherwal*, nei loro *gambaz*[17], e vivaci *tarbush*[18] rossi.

Al vetturino che la conduce in Washington Street da Mr. Herman Tucker «era bastato dare un'occhiata al foglietto per sapere a che indirizzo portarla» (49). Mister Herman (com'è comunemente chiamato) «è una brava persona, ha simpatia per i siriani» (44) – la rassicura un compagno di viaggio – ed è il proprietario di un grande emporio dove numerosi di loro vengono impiegati come ambulanti, dopo aver ottenuto da lui la garanzia per entrare negli Stati Uniti. Anche Khalil ha lavorato per Mister Herman. E a lui Marta vuole arrivare.

L'impatto con questo mondo è segnato dal coinvolgimento metanarrativo con cui l'autore si accompagna alla protagonista nella scoperta di una realtà che le è estranea, ma alla quale, associando la quotidianità di oggetti e scenari che le sono familiari, conferisce una sua dimensione fantastica:

> Marta, mentre dirigeva i suoi passi verso l'interno del negozio, ha sentito che il cuore le perdeva un battito. […] ha capito di essere entrata nel negozio più lungo del mondo. Lungo come una strada, ecco com'era! Ai lati correvano due scaffalature piene di vestiti e, ad accompagnarne una, c'era un tavolo immenso e luccicante. Il tavolo più lungo del mondo. Ma non un'anima. O almeno così le è apparso di primo acchito. Poi però ha sentito delle voci e ha visto delle persone, uomini e donne, spuntar fuori da uno dei 'graticci' (un ripiano sopra l'altro, una struttura molto simile all'impalcatura di arelle su cui, in Siria, allevavano i bachi da seta) (56).

[17] I *gambaz* sono dei gilet, spesso lunghi fino alle caviglie, di solito di colore nero e ricamati.
[18] I *tarbush* sono i tipici berretti, a forma tronco-conica, di feltro rosso indossati dagli uomini del Nord Africa e del Medio Oriente.

Marta emerge dall'ignoto che l'assale, traducendo l'immane vuoto degli spazi incontrati in iterate similitudini con ciò che le è proprio. Il negozio di vestiti le appare lungo come una strada, il tavolo in cui si confezionano è lungo più del mondo, gli operai che, evanescenti come falene, fuoriescono dai 'graticci', le ricordano le impalcature di arelle utilizzate negli allevamenti dei bachi da seta, a casa. Ogni immagine presenta al lettore una proiezione della sua mente, e della sua memoria, itineranti fra luoghi, tempi e figure rivisitati dall'immaginazione.

Di contro, secondo lo stile tipico di Jaber, la ricostruzione fantastica dell'impatto di Marta con gli Stati Uniti si combina con un frammento realistico, che riporta il racconto alla concretezza della situazione: «da come era vestita [l'impiegato, e interprete, che la riceve] aveva già capito che cercava il signor Herman o uno degli ambulanti che lavoravano per lui» (57). Su questa osservazione scarna e puntualmente connotativa, l'autore definisce la figura di Marta, interprete del *Majhar*: ne identifica la collocazione sociale e storica (cfr. Barthes), per estenderla poi al ruolo da lei assunto nel nuovo contesto americano, interpretato e vissuto a partire dai suoi criteri di valore.

L'intreccio americano

Ben presto quel cardigan che, dalla lontana Btater l'ha protetta nel lungo tragitto fino al cuore di Manhattan, e che racconta di lei più delle sue stesse parole, a New York non basta più. Al cortese «*Welcome, Madame* Haddad» (57) con cui Mister Herman l'accoglie (aggiungendovi pure il benvenuto in arabo di '*Ahlan*' che, sia pure pronunciato con «accento terribile» (57) è segno di buona disponibilità verso di lei), segue l'affidamento dell'incarico a Joseph Astafan, con la preghiera di «aiutarla a trovare un posto dove stare e di accompagnarla in fabbrica» (76).

Tuttavia, «vedendola tremare nei suoi abiti umidi» (76), prima di ogni altra cosa Joseph Astafan decide di procurarle degli indumenti asciutti; per tale motivo la conduce alla chiesa del quartiere siriano. Marta si sofferma di fronte al «portale di legno gonfio di pioggia [dove legge] una frase in arabo tratta dai salmi di Davide» (76) ed osserva con «il cuore in tumulto» che «le facce che vedeva erano simili a quelle del suo paese lontano» (76). Vorrebbe fermarsi per recitare una preghiera, per immergersi in quel profumo d'incenso, che le è certamente più familiare degli odori acri della metropoli, ma Joseph la trattiene, invitandola a seguirlo giù da una buia rampa di scale, fino ad uno stanzone enorme. In esso, «sparsi alla rinfusa, c'erano dei grandi tavoli e sopra ogni tavolo una miriade di cose: vestiti, pentole, cappotti, scarpe, piatti e voluminosi pacchi di tessuto» (77) – oggetti quotidiani, così disposti per aiutare chi ne avesse bisogno.

Al clima di sacrale spiritualità, associato comunemente alla casa di Dio, che dissolve le angustie dell'individuo in un'aura di misticismo, si antepone il supporto che essa è chiamata ad offrire nell'accogliere i suoi fedeli bisognosi. L'implicazione non è secondaria se ricordiamo che la chiesa e la religione maronite (già nate in un contesto in cui la popolazione aderente alle varie chiese cristiane[19] si misurava con quelle di matrice mussulmana) si definiscono chiaramente come punto di aggregazione comunitaria e rappresentano per gli emigrati uno spazio di appartenenza, lontano dall'alienazione derivante dall'*in-betweeness*, o ancor peggio dall'emarginazione. Nell'ambito della chiesa, come scrive Cukur, si preservano le leggi della tradizione e le credenze di una collettività e, soprattutto per quanto riguarda la religione nelle società più tradizionali, essa assume il valore di *locus solidaritatis*, volto alla cura dei suoi membri nei loro valori condivisi più che alle aspirazioni individuali – delle radici (cristiane) da cui tutti traggono linfa. Ciò rasserena e infonde tranquillità; le stesse emozioni provate da Marta che, uscendo a malincuore dalla chiesa, «si è sentita così al caldo», con addosso il cappotto foderato di lana e «così serena» (83), con la sciarpa pulita che le avvolge il collo, da attribuire a tali indumenti valore di rigenerazione.

Con questa introduzione allo spirito religioso che anima la comunità siriana, Jaber rimanda a una fede essenziale che attraversa spazio e tempo e infonde speranza tanto di fronte alle situazioni più complesse (la difesa del proprio credo di fronte alle minacce esterne), quanto nella quotidianità di situazioni meno 'nobili' – proprio come accade a Marta che «ogni volta che doveva attraversare la strada, era talmente terrorizzata che recitava preghiere su preghiere per evitare che le venisse un infarto» (50). Vi si stabilisce un senso d'integrità dei personaggi, connotati da un pensiero atavico e dalla contingenza del presente.

Assunta da Mister Herman, la giovane trascorre i suoi primi tempi fra la fabbrica e la stanzetta procuratale da Joseph Astafan, nella casa di Hajja Mary, «una donna mezza egiziana e mezza americana» (87) che, ai suoi occhi, appare davvero eccentrica: «aveva un orologio al polso – è la prima volta che Marta vede una donna con l'orologio da polso – e due cerchietti d'oro che le pendevano dalle orecchie. I capelli, biondi e ben pettinati, spuntavano da un cappellino con la tesa (verde il cappellino, gialla la testa)» (86). Nel tempo libero ri-

[19] La presenza cristiana in Libano risale alle antiche chiese dell'Asia Minore, Armenia, Egitto, Mesopotamia, Siria e Palestina, ciascuna rappresentata da riti e origini culturali fra loro diversificati, che si evolsero nell'ampio articolarsi della storia di questi paesi. Fra essi ricordiamo quelli dei Siri, degli Assiro Caldei, degli Armeni, dei Greci, dei Copti, e dei Maroniti. Questi ultimi, proprio perché più numerosi e più legati al mondo occidentale, rappresentarono motivo di rivalità per i Drusi, seguaci di una religione di derivazione mussulmana, che vedevano ostacolate le loro ambizioni di supremazia. Per un approfondimento della complessa storia del Medio Oriente, si veda: Mansfield.

cama e lavora all'uncinetto pezzi che, «grazie ai buoni uffici di Joseph Astafan» (114) vende alle signore più sofisticate, applicandosi all'arte femminile cara al suo popolo e partecipando alla tradizione commerciale che lo distingue – di qua come di là dell'Atlantico. Ella entra in contatto con decine di *kashâsha*, la cui unica speranza è: «accantonare il maggior quantitativo possibile di denari che poi [spediranno] a casa o [porteranno] con sé al [loro]ritorno» (53). Osserva, fra le strade di *Little Syria*, la vita della comunità, cadenzata da usi e costumi mai dimenticati; incontra donne che «tra baci e abbracci, come si usava nel suo paese lontano» (82) desiderano sapere di più di lei (era davvero la moglie di Joe Haddad?), mentre gli uomini,

> seduti ai tavolini del caffè sono immersi in un lago di fumo che, dai narghilè turchi, esce con un gorgoglio che sembra un canto, un pigolio di uccellini. Hanno occhi sonnacchiosi, grandi e scuri, e gambe che paiono arcuate, strette come sono dentro pantaloni in cui tutti loro faticano a muoversi perché sono abituati agli ampi *sherwal* che usano nei loro paesi e nel deserto (97).

Per tre anni la sua vita si svolge, in questo clima siriano-americano, fra ricordi e speranza; gli Stati Unti fanno da sfondo al suo perseverante 'sogno' di riunirsi al marito, e ogni cosa la rimanda con il pensiero a casa, come quella fine pomeriggio in cui: «al termine di una giornata di lavoro, il suo pensiero, senza che neanche se ne rendesse conto, correva a Btater e ai campanelli delle greggi – pecore e capre – che tornavano dal pascolo. E mentre i campanelli le tintinnavano nel cervello si assopiva come se fosse seduta sulla panchetta accanto all'uscio della sua casa lontana» (181).

Finché scopre che Khalil risiede a New Orleans – 7256 Clarendon Road. Senza alcuna esitazione, «ha messo le sue cose nel vecchio sacco di iuta, si è abbottonata il lungo cardigan (116) e abbandona New York. Ella si avventura lungo le 1378 miglia che, da nord, congiungono il più profondo sud del paese. Alla stazione di New Orleans, pur nell'angoscia che l'attanaglia, Marta è attratta dal suono delle «campane della cattedrale [che] parevano impazzite» (126) e dalla vivacità degli abiti della gente che si accalcava per le strade: «c'erano tantissime donne, ovunque, vestite con abiti sgargianti e vistosi» (126), e osserva che anche l'umile cocchiere di colore che la conduce in Clarendon Road con «un calesse piccino tirato da due cavalli» (129) «indossava una tunica gialla e un berretto di lana rossa» (126). Giunta alla fattoria lo scenario si sposta sullo stile della società bianca del sud: vede Khalil da lontano «elegante nel suo completo bianco […] ben sbarbato, la bocca aperta e la mano che stringe un bicchiere posato sul tavolo» (132), contornato da «signore in abiti azzurri, gialli e bianchi, coi loro cappellini di cotone e di seta, coi pizzi delicati e gli ampi svolazzi cuciti a mano, coi nastri nei capelli, con le seriche calze lunghe e le scarpine che sembrano opere d'arte»

(132-133) e da «signori nei loro completi ben stirati, con il colletto della camicia ben inamidato e il passato ben in regola» (133). Il mondo a cui appartiene il Khalil d'oggi, segnato da un'insistente caratterizzazione di *toilettes* 'irriconoscibili', è lontano dai ricordi di Marta a tal punto da apparirle un incubo. Immediata è la sua reazione di fronte a tale realtà sconvolgente: riprende il treno, «il sacco di juta accasciato ai piedi come un cane morto, una bestia malata» (135) –, definendo quel giorno come «il peggiore della sua vita» (135).

Non tornerà più a New York. Si unirà ai tanti siriani e ai tanti mediorientali che percorrono il paese vendendo articoli di vestiario di casa in casa, con i loro pesanti fardelli. A differenza degli uomini che trasportano la *kasha* sulla schiena, Marta utilizza lo *juzdan*, una sacca, come usavano le donne, a «forma di un cesto e [che] veniva riempita di pezze di seta, forbici, spazzole e tutto quello che si può vendere alle casalinghe» (142). Tutti presentati nel loro affanno di fronte ad intemperie e solitudine, animati da un medesimo spirito: la scoperta della 'loro' America; dall'Ohio al Wyoming, dal Colorado al Nebraska, dall'Illinois al Wisconsin, essi intrecciano percorsi reali e racconti personali di un mondo interpretato con occhi rivolti alle loro radici lontane.

A Philadelphia, finalmente Marta si ferma: «tra i tessuti da ripiegare e riporre negli scaffali» (176), si dedica ora, pienamente soddisfatta, «a vendere e comprare. Stare in piedi dietro al bancone a veder entrare ed uscire i clienti» (180). I tessuti e il loro odore, le permettono d'integrarsi soddisfacentemente in seno alla comunità dei commercianti di seterie mediorientali.

Parallelamente inizia il suo processo d'inserimento nella quotidianità della vita americana: apre un conto alla Bank of Philadelphia da titolare, e «per festeggiare, è entrata in un ristorante e si è seduta ad un tavolo vicino alla vetrina. Ha ordinato Steaks and Fries col ketchup» (172). Con gli americani condivide i momenti più amari della loro storia recente; durante la tragedia dell'influenza spagnola confeziona «vestiti per le volontarie della Croce Rossa. E con i ritagli faceva le mascherine. Fino a poco prima aveva cucito le *pneumonia jackets*» (284). Il suo orizzonte si estende fra la produzione di seterie e una nuova progettualità commerciale.

Lo stesso abbigliamento ne è testimonianza: «Non indossava più il suo lungo cardigan di lana. E nemmeno le ciabattine di marocchino. Aveva smesso le sottane lunghe fino ai piedi di foggia siriana. Ed eliminato il foulard di taffettà che le nascondeva i capelli; [portava] gli orecchini e l'orologio da polso. La camicetta leggera e il cappellino morbido. La gonna di cotone chiaro e l'alta cintura di cuoio che le cingeva la vita mettendo in risalto la sua silhouette. Le calze raffinate e le scarpine bianche» (139). Sempre con garbo – ben diversa dalle signore 'americane' in «abiti sgargianti e vistosi» (126) – ella mantiene il suo riserbo di donna mediorientale.

Così vestita, la incontra Joseph Asfan, nell'inverno del 1917: al tempo Marta «gestiva le vendite di sete, vestiti e guarnizioni ricamate nel negozio di un siro-armeno» (139), riforniva pure gli ambulanti della merce che lo stesso Joseph Asfan, ora in qualità di socio oltre che d'amico, le inviava per ferrovia. Il futuro è all'insegna di un progressivo benessere: apre un negozio tutto suo «con l'insegna in due lingue» (303) e poi una fabbrica di confezioni, in cui si cucivano abiti, camicie, calzoni, prodotti ormai tradizionali dell'attività dei siriani.

In breve la sua attività diviene il fulcro dell'intera comunità siriana, e specificatamente quella comunità di commercianti ed ambulanti – la *Majhar* – che, nel percorrere l'intero paese, ne propongono una visione caleidoscopica, presentata da prospettive individuali. Tuttavia, nel misurarsi con le diversità, essi mantengono integra la loro identità di gruppo, in un rapporto di reciproca fedeltà alle proprie origini.

Nell'ascesa di Marta, da convinta assertrice dell'indissolubilità del matrimonio, a protagonista intraprendente di una vita improntata al progresso, si cela la conferma (tutta americana) del diritto di ciascuno alla felicità. Attraverso quella che chiamerei *self-made-(wo)manship*, ciò che mai viene, comunque, suggerito è l'assimilazione a valori etici, capaci di prediligere l'accumulo di beni materiali alla salvaguardia dei propri valori identitari[20]. Attorno alla produzione e al commercio di quell'emblema, in cui si è trasformato il mercato dell'abbigliamento dei siriani-americani, si condensa la visione di un'America che fa da sfondo ad una prospettiva 'immaginata'. In essa si coniugano le antiche radici culturali, dalle quali gli emigrati non prescindono per affrontare il presente, espandendole nella creazione di un futuro, ormai aperto a nuovi usi e costumi[21].

A differenza di Karl che, nell'*Amerika* di Kafka, guarda agli Stati Uniti con l'attenzione sempre rivolta alla punizione subita e con l'unica prospettiva di ritornare in patria dove l'attende una carriera di successo, Marta è ben conscia che l'America sarà il suo nuovo paese. Non potendo più rivedere Btater, le immagini

[20] Sul rapporto fra i valori associati al materialismo occidentale e quelli associati ai legami etnici e religiosi delle comunità migratorie, vedi Burroughs and Rindfleish.

[21] Testimonianze di questo arricchimento raggiunto dalla confluenza in Marta di passato e presente sono i ricordi della sua vita, così come li racconta ai nipotini, trasmettendo loro sentimenti di identità familiare. Emblematico rimane il suo matrimonio 'post-confessionalistico' con Ali Jaber, di religione drusa, per poi trasferirsi con la famiglia in California. Qui il figlio Jack lavorerà per l'Osservatorio Palomar, a San Diego in California, e la figlia Margaret proseguirà l'attività di Martha nella gestione del nuovo negozio di Arroyo Street di Pasadena; e lo sono significativamente le numerosissime lettere, scritte da vecchi ambulanti «di cui aveva dimenticato i nomi – ma se avesse cercato nei suoi vecchi registri li avrebbe ritrovati tutti» (372) che dal Canada, dall'Argentina, dal Messico, dal Brasile, dal Venezuela e dal Perù Marta riceve a testimonianza del loro affetto dopo la morte improvvisa di Ali.

della vita nel villaggio natio, oltre a riscaldarne il cuore, saranno uno stimolo costante per la definizione della nuova identità siriano-americana: *Mahjar* e *Mashiriq* s'intrecciano, pertanto, 'come fili di seta', obbedendo alla vocazione intellettuale di Jaber di tracciare (idealmente?) un rapporto di continuità fra condizioni esistenziali attuali e passate. Utilizzando le parole di Linda Hutcheon, espresse a proposito della narrativa postmoderna, possiamo affermare che *Fili di seta* «suggests that to re-write or re-present the past in fiction and in history is, in both cases to open it up to the present» (Hutcheon. *Postmodernism*: 110).

Non è un caso, pertanto, se l'incedere del romanzo, fra digressioni, ripetizioni, tra fantasia e storia, tra luoghi reali e spazi inventati, tra presente e passato, riflette l'instabile situazione post-moderna, ricreandola in un altrove puntellato di frammenti della memoria, così come della vita di un presente fatalmente assegnato al futuro.

Il romanzo si conclude con Marta, ormai ottantenne, che arricchisce la curiosità dei suoi nipotini con i racconti di una vita – di un cugino il quale «le aveva insegnato ad aprire le pigne ancora verdi per prendere i pinoli [mettendole] vicino al fuoco e quelle che si seccavano subito si aprivano da sole» (406). Si chiamava Khalil, indossava gli *sherwal* e amava una tisana di fiori secchi. Si tratta di un ricordo molto lontano, ma indelebile – solo ormai un frammento di quel passato su cui la storia di Marta si è costruita.

Bibliografia citata

Barthes, Roland. *Sistema della moda* (trad. Lidia Lanzi). Milano: Einaudi. 1991.

Burroughs, James E. and Rindfleish, Aric. "Materialism and Well-being: A Conflictive Values Perspective". *Journal of Consumer Research*, 29 (December 2002): 348-370.

Corm, George. *Storia del Medio Oriente*. Milano: Jaca Book. 2009.

Cukur, Cem Safak, Guzman Michele R. and Carlo, Gustavo. "Religiosity, Values and Horizontal and Vertical Individualism-Collectivism: a Study of Turkey, the United States and the Philippines". *The Journal of Social Psychology*, 6 (December 2004): 613-634.

Fortin, Michel. *Syria: Land of Civilizations.* Montreal: Les Editions de l'Homme. 1999.

Gasperini, Philippe. *Autofiction: une aventure de langage.* Paris: Seuil. 2008.

Hutcheon, Linda. "A Poetics of Postmodernism". *Textual Practice*, 1 (1987): 10-31.

———. *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge. 1988.

Jaber, Rabee. العالم مدينة بيروت (*Beirut: City of the World*). Beirut: Dal Al Adab. I, 2003. II, 2005. III, 2007.

———. أميركا (*America*). Al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi/Arab Cultural Centre: Morocco and Lebanon. 2009.

———. (بلغراد دروز) (*The Druze of Belgrade: The Story of Hannā Ya'qūb The Druze of Belgrade: The Story of Hannā Ya'qūb*). Al-Markez al-Thaqafi al-Arabi/Arab Cultural Centre: Morocco and Lebanon. 2011.

Mansfield, Peter. *Storia del Medio Oriente*. Torino: Società Editrice Internazionale. 1993.

«SHOPPING FOR SIMPLICITY»: MODA E AMERICANIZZAZIONE NELL'OPERA DI ANZIA YEZIERSKA

Anna Scacchi*

> Sometimes I'd see my brain as a sort of Hester Street junk shop, where a million different things – rich uptown silks and velvets and the cheapest kind of rags – were thrown around in bunches.
>
> (Anzia Yezierska. "An Immigrant among the Editors")

Non sorprende che l'analisi del rapporto tra le minoranze etniche[1] degli Stati Uniti e l'emergente cultura del consumo si sia spesso focalizzata sul caso degli immigrati ebrei a New York e sulla loro appropriazione della moda statunitense come atto di modernizzazione[2]. Massicciamente impiegati come manodopera proprio nei laboratori di abbigliamento del Lower East Side, più rapidamente di altri gruppi adottarono i panni americani e le abitudini della nuova cultura del consumo, in cui si trovavano immersi come forza lavoro, per accelerare la propria assimilazione[3]. Il 'cambio d'abito' degli ebrei americani ha prodotto

* Università di Padova.

[1] 'Etnico' è un aggettivo controverso per vari motivi, a cominciare dal fatto che implica la non etnicità degli angloamericani e, a differenza della categoria di razza, oggi difficilmente naturalizzabile, risulta reale e non costruito. Lo userò per comodità, consapevole della problematicità del termine, ma senza metterlo in evidenza per mezzo di segni grafici per non appesantire il testo.

[2] Sul rapporto tra moda e modernità, intesa come sviluppo di una cultura del consumo prodotta dall'espansione tra Sette e Ottocento in Occidente dell'industrializzazione, esiste un'ampia bibliografia che data almeno dai primi del Novecento, con gli scritti di Georg Simmel e Walter Benjamin. Si vedano, per esempi recenti, Lehmann e il volume a cura di Brewer ed Evans (in particolare il saggio di Elizabeth Wilson, 9-16, autrice anche del fondamentale *Adorned in Dreams*).

[3] Intorno al 1890 oltre il 60% degli ebrei arrivati dall'Europa dell'Est, ossia quelli della

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

una ricca quantità di studi, che ne hanno messo in luce aspetti estremamente interessanti per una comprensione più approfondita delle dinamiche dei contatti culturali. Diversi saggi negli ultimi tre decenni si sono focalizzati sull'esperienza delle donne immigrate[4], e sulle trasformazioni delle identità di genere in seguito al processo migratorio, per esempio, sottoponendo a una revisione profonda il paradigma interpretativo assimilazionista, che tendeva a leggere l'adozione dei 'panni dell'altro' come un passaggio definitivo, sia pure conflittuale, dalla cultura originaria a quella statunitense e a interpretarlo attraverso le contrapposizioni arcaico/moderno, artigianale/tecnologico, statico/dinamico, etnico/*mainstream*, patriarcale/egalitario e così via[5]. Le ebree arrivate tra fine Ottocento e inizi Novecento dall'Europa dell'Est a New York, che stava rapidamente diventando un centro nevralgico per l'industria dell'abbigliamento, non si limitarono a fornire semplice manodopera, perché erano portatrici di un sapere sartoriale autoctono e di una identità di genere non leggibile attraverso l'opposizione pubblico/privato che strutturava il rapporto tra i sessi nella cultura angloamericana[6]. L'incontro con la moda angloamericana, come produttrici e allo stesso tempo consumatrici del *ready-made*, fu sicuramente l'occasione per una modernizzazione del codice vestimentario delle giovani immigrate, oltre che di altre pratiche quotidiane. Si è trattato tuttavia di una trasformazione che non ha comportato un taglio netto delle radici, ma si è spesso coniugata in maniera creativa con la specificità della cultura d'origine e non ha mancato di influenzare l'estetica sartoriale delle donne angloamericane.

cosiddetta seconda ondata, lavorava nell'industria dell'abito, in buona parte gestiti da ebrei arrivati dalla Germania con la prima ondata migratoria, e le loro conoscenze sartoriali ebbero un ruolo fondamentale nell'espansione del *ready-made*. Cfr. Reimers 359.

[4] La comunità, in particolare le sue donne, veniva di frequente censurata dalla stampa angloamericana, e per motivi diversi anche da quella ebreo-americana, per l'entusiasmo eccessivo con cui adottava le pratiche consumistiche e la moda del Nuovo Mondo, segno di una volontà di cogliere le opportunità offerte dall'America che appariva una minaccia per la sopravvivenza dei nativi e un pericoloso attraversamento dei confini di classe e razziali. Heinze, *in Adapting to Abundance* (1990), sottolinea quanto l'adesione al consumismo statunitense sia stato per gli immigrati ebrei un atto consapevole e strategico per accelerare l'assimilazione, ma sia coesistito con il mantenimento e la difesa dell'identità etnica; Cohen, in *Making a New Deal* (1990), pur ridimensionando l'effettiva adesione degli americani etnici alla cultura del consumo, ne conferma l'importanza come strategia di inclusione che non comporta una perdita dell'identità etnica. Sull'apparenza eccessiva delle ebree americane, cfr. Joselit, in particolare il capitolo "Say It with Jewelry".

[5] Tra gli altri, si vedano in particolare Ewen, Glenn, *Daughters*, Peiss, Schreier.

[6] Nella famiglia ebrea, infatti, la donna, anche se sottomessa all'autorità patriarcale, aveva però un ruolo attivo a livello economico che le dava un'autonomia e una possibilità di accesso agli spazi pubblici ignote alle donne della borghesia statunitense.

Il 'cambio d'abito' – inteso innanzi tutto letteralmente, come sostituzione dei codici vestimentari della cultura d'origine con quelli della cultura ospite, oltre che nella sua inevitabile connotazione metaforica – è un motivo narrativo ricorrente nella scrittura degli ebrei immigrati negli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Atto strategico di americanizzazione, estremamente più rapido dell'apprendimento della lingua, e apparentemente più facile dell'adozione di abitudini alimentari nuove o di tradizioni non familiari, il passaggio alla moda angloamericana costituisce il gesto simbolico attraverso cui il protagonista – spesso una giovane donna – manifesta la propria disponibilità a entrare a far parte del nuovo paese e della sua modernità. Momento topico della creazione di un'identità ebraico-americana segnata dalla frammentazione, il passaggio ai panni dell'altro fornisce il terreno narrativo sul quale esplorare la complessità delle dinamiche del contatto culturale e i costi psicologici del processo di acquisizione di cittadinanza cui ci si riferisce con il termine di «americanizzazione». Molto spesso l'abbandono delle pratiche vestimentarie del Vecchio Mondo, fortemente connotate per gli ebrei in quanto segno di appartenenza etnica e simbolo di ortodossia religiosa, segnala l'aprirsi di una profonda crisi identitaria nel soggetto migrante. Così accade in *The Rise of David Levinsky* (1917) di Abraham Cahan, dove il protagonista appena arrivato a New York dalla Russia, dopo il taglio dei lunghi boccoli laterali, un bagno e il cambio d'abito si guarda allo specchio e non si riconosce: «A pang of yearning clutched my heart. It was a momentary feeling. For the rest, I was all in a flutter with embarassment and a novel relish of existence. It was as though the hair-cut and the American clothes had changed my identity» (101).

A volte, come nell'autobiografia di Mary Antin, *The Promised Land* (1912), il passaggio dagli «odiosi costumi europei fatti in casa» a «veri abiti americani fatti a macchina» è una magica e gioiosa trasformazione che rende il bambino etnico parte della terra promessa senza apparentemente alcun conflitto interiore o senso di perdita culturale (149). Molto più traumatico, per quanto desiderato, è tale passaggio nella scrittura di Anzia Yezierska, divenuta celebre negli anni Venti come la «Cenerentola del ghetto» grazie alle strategie pubblicitarie escogitate dal produttore Samuel Goldwyn per vendere al pubblico statunitense il film tratto dai suoi racconti sulla vita degli ebrei nel Lower East Side. Nelle sue opere spesso l'identità frammentata del soggetto etnico è espressa attraverso metafore sartoriali, come appare nell'epigrafe in esergo, e il cambio d'abito è il nodo testuale attraverso cui l'autrice esplora la contraddittorietà di un'ideologia che impone al *newcomer* di dissolvere la propria alterità nel *mainstream* e, allo stesso tempo, ne censura l'americanizzazione come indebita trasgressione dei confini razziali e di clas-

se[7]. Il passaggio dagli «stracci da immigrante» all'*allure* del look angloamericano è un tentativo continuamente narrato e rinarrato da Yezierska, perché mai in grado di permettere all'etnico di entrare veramente a far parte della comunità nazionale.

I racconti di Yezierska si soffermano sui costi dell'assimilazione, sul tradimento delle promesse da parte dell'America[8], e sulle contraddizioni, illusioni e ambivalenze che, tanto negli etnici quanto nei WASP, attraversano le costruzioni del sé e dell'altro da sé. Nelle protagoniste, giovani donne decise a cogliere le opportunità offerte dalla migrazione e a non accontentarsi di fornire forza lavoro agli Stati Uniti, l'attrazione per la nuova cultura prende le forme di un desiderio irreprimibile per i capi di abbigliamento che ne significano il potere e l'autorità, oltre che quelle di un'infatuazione, destinata quasi sempre alla disillusione, per la composta eleganza di un uomo angloamericano ricco e maturo. Tale desiderio, narrato come una volontà di rivelazione di un sé più autentico, tradito e travestito dal costume etnico, è il segno della loro modernità e insofferenza per la vita angusta del ghetto e per i limiti imposti dalla cultura patriarcale di origine. La loro è un'americanità innata, preesistente alla migrazione, che il magico calderone americano, per usare i termini dell'ideologia del *melting pot*, si limita a portare alla luce. Si tratta però di un desiderio destinato a scontrarsi con la realtà. Spesso liberatesi dai vecchi abiti esse scoprono che il corpo etnico resiste all'assimilazione e il vestito americano è uno strato esteriore che non riesce a nascondere l'alterità, perché gli Stati Uniti, sottraendosi al patto non scritto che ha attratto l'immigrato, vogliono soltanto manodopera o desiderano l'altro da sé come fonte di rigenerazione per una cultura esausta, intrappolandolo in una differenza esotizzata e statica.

Nel racconto "Wings" (1920), per esempio, la giovane Shenah Pessah cerca di conquistare il professore angloamericano di cui si è invaghita comprandosi capi di abbigliamento che, a differenza del vecchio scialle da immigrata, «would voice the desire of her innermost self» (11): un cappello di paglia ornato da ciliegie di un rosso squillante e un abito di rigida e verdissima organza. Ma lo sguardo perplesso e imbarazzato del professore le rivela l'esistenza di regole del gusto che le sono ignote, in base alle quali il suo abbigliamento «audace e vistoso», che egli apprezza nel ghetto perché in tono con il suo spirito carnevalesco, la mette ai margini della comunità nazionale (14). Il tema del rapporto tra abito, identità etnica e americanizzazione è centrale anche nell'autobiografia di Anzia Yezierska, *Red Ribbon on a White Horse*, racconto larga-

[7] Sulla razzializzazione degli ebrei e degli immigrati in generale, si veda Roediger.

[8] Userò la parola 'America', e i termini da essa derivati, per riferirmi alla dimensione simbolica e mitica, non a quella storico-politica, degli Stati Uniti.

mente romanzato e selettivo della sua vita pubblicato nel 1950, quando l'autrice era già settantenne. La storia narrata da Yezierska in *Red Ribbon* ricapitola e riprende, con più di una forzatura rispetto agli eventi reali[9], quella delle diverse protagoniste della sua narrativa: una storia, cioè, segnata dal conflitto con il fanatismo religioso del padre e con la cultura di origine, dall'illusione di estraneità al ghetto e appartenenza spirituale all'America, dalla difficoltà di riconciliare le aspirazioni e i sogni che spingono al viaggio con la realtà di esclusione e confinamento degli immigrati nel ruolo di forza-lavoro.

Red Ribbon si apre con il racconto dell'esperienza della scrittrice a Hollywood, quando l'industria cinematografica scopre la valenza economica delle storie *from rags to riches* ambientate nella realtà contemporanea del ghetto e compra i diritti per portare sullo schermo i racconti di Yezierska, costruendo abilmente il mito della "Sweatshop Cinderella" per rafforzarne e garantirne l'autenticità[10].

[9] Yezierska, nata intorno al 1880 in un paesino sul confine russo-polacco ed emigrata negli Stati Uniti nel 1893, dopo vari lavori manuali riesce ad ottenere una borsa di studio per frequentare i corsi di economia domestica del Teachers' College della Columbia University. Nonostante il suo disprezzo per la disciplina (quello che desiderava era un'educazione classica), dopo il diploma insegna per qualche anno in programmi per l'americanizzazione delle giovani immigrate. Nel 1918 si iscrive a un corso di scrittura, dove il suo lavoro viene spesso criticato sia dal punto di vista formale, sia da quello dei contenuti. Grazie anche all'incoraggiamento di John Dewey, professore a Columbia e in quel momento uno dei più noti filosofi statunitensi, con il quale avrà un breve, intenso rapporto su cui modellerà un *topos* centrale nella sua opera (l'amore tra un razionale e controllato uomo angloamericano e una impetuosa ed emotiva donna ebrea come utopia di unione delle razze, cfr. Dearborn), pubblica i primi racconti. La raccolta *Hungry Hearts* attira l'attenzione di Samuel Goldwyn, il grande produttore di Hollywood, che compra i diritti cinematografici e la chiama a Los Angeles come assistente, pubblicizzando l'operazione attraverso il mito della "Sweatshop Cinderella", della Cenerentola di Hester Street che, come solo negli Stati Uniti può succedere, emerge dalla povertà al successo magicamente, come in una fiaba. Quando Yezierska arriva alla notorietà ha in realtà già quarant'anni, due matrimoni falliti alle spalle, una figlia che ha affidato al padre attratta dalla vita *bohémienne* di San Francisco e del *Village*, dove ha frequentato gli ambienti socialisti e femministi. Come molte studiose hanno sottolineato, rappresenta più la *new woman* americana che l'immigrata (cfr. Botshon). L'autobiografia elide anni cruciali, narrando la fama finalmente conquistata come una fortuna improvvisa capitata per caso a una giovane lavoratrice del ghetto, ossia negli stessi termini in cui veniva raccontata dalla stampa (si veda in proposito la biografia scritta dalla figlia, Louise Levitas Henricksen).

[10] Il film sul ghetto diviene in quegli anni un vero e proprio genere di grande successo commerciale, intersecandosi in modi interessanti con il melodramma razziale popolare sulla scena teatrale di fine Ottocento, soprattutto con i rifacimenti di *La capanna dello zio Tom*. Un caso ampiamente studiato è quello del musical *The Jazz Singer* (1927), storia di un giovane ebreo che diviene famoso cantando in *blackface* (cfr. Lhamon e Rogin). Sul film *Hungry Hearts* in rapporto al genere del 'ghetto film', si veda Konzett 50-68.

Mito che Yezierska critica duramente nel testo, ma che in realtà sfrutta e rafforza strutturando gli eventi della sua vita secondo le trame della sua narrativa. L'*incipit* rappresenta in modo emblematico la reale portata della rinuncia agli abiti etnici per quelli americani, ossia i costi dell'assimilazione intesa come processo unidirezionale e taglio definitivo con il passato. Quando nella stanzetta in subaffitto di Hester Street arriva il telegramma che la renderà un simbolo dell'accessibilità del Sogno americano, la narratrice, priva persino dei pochi centesimi per il biglietto del tram con cui recarsi all'appuntamento con l'agente cinematografico, è costretta a impegnare lo scialle nuziale della madre da un usuraio ebreo. Ricevuti novemila dollari per i diritti cinematografici del suo libro e un lavoro a Hollywood, prima di partire torna al banco dei pegni per riscattare lo scialle, pronta a pagare qualunque cifra per riaverlo, ma l'uomo l'ha venduto per pochi spiccioli.

La rilevanza simbolica della perdita irrecuperabile dello scialle, simbolo della cultura di origine, è quasi ingenuamente trasparente: è proprio la separazione dallo scialle a permettere a Yezierska l'accesso al tempio della modernità statunitense, il cinema, e a procurarle la notorietà e ricchezza che le permetteranno di realizzare le proprie aspirazioni. Dopo il primo sgomento per la perdita dell'unico oggetto che la legava alla famiglia ed era simbolo di una tradizione etnica culturalmente ricca ed esteticamente produttiva, viene travolta dall'euforia per le possibilità materiali e intellettuali che le si aprono ora che è sfuggita alla quotidiana lotta per la sopravvivenza. Il percorso di acquisizione dei privilegi connessi all'americanizzazione, però, si rivela ben presto andare non in direzione della piena attuazione di sé, ma, al contrario, verso la falsificazione necessaria per trasformarsi in un prodotto che soddisfi i desideri delle masse statunitensi e confermi in loro il mito dell'America come terra delle opportunità. Il cameriere di un ristorante le mostra i giornali della sera, con i titoli che pubblicizzano il suo arrivo a Hollywood con la tipica retorica americana *from rags to riches*:

> I glanced at the headlines: «Immigrant Wins Fortune in Movies». «Sweatshop Cinderella at the Miramar Hotel». «From Hester Street to Hollywood».
> There was a picture of me above those captions, but I couldn't recognize myself in it, any more than I could recognize my own life in the newspapers' stories of my 'success' (40).

Di lì a breve Yezierska scoprirà che non ha alcun controllo sulla riduzione cinematografica, che travisa il testo, ne isola alcuni elementi – gli stessi che le avevano alienato molti intellettuali della comunità, indignati dal suo uso disinvolto delle rappresentazioni caricaturali degli ebrei americani – e li trasforma in un bozzetto di vita del ghetto comico, stereotipato e confezionato con un

happy ending che celebra l'America come terra dove i sogni degli orfani europei si possono realizzare[11].

La resistenza a questo tipo di americanizzazione, allora, prende in lei le forme di un attaccamento ai vestiti da immigrata, anche quando non sono più una costrizione dettata dalla miseria, come segno di un'identità assediata dalla mercificazione americana e di una differenza preziosa da proteggere: «Even now when I no longer had to search through bargain basements, now that I had money enough to shop at the best stores, *perversity* made me cling to my pushcart clothes» (56, corsivo mio). I vecchi abiti sono l'assicurazione, la prova, che è sempre una del ghetto: «The familiar feel of the creases in my blouse, my unpolished shoes, the shine of my old skirt reassured me that with all the change around me I was still unchanged. I was still myself» (57). Ma il crisma dell'autenticità è proprio ciò che le false storie della stampa cercano di offrire al pubblico, e che in qualche modo Yezierska dà a se stessa e ai suoi lettori come garanzia di genuinità e legittimazione del proprio ruolo di voce del ghetto. Paradossalmente, in altre parole, l'atto di ribellione rimane all'interno della stessa logica che ha creato il mito della Cenerentola etnica.

Nel romanzo *Salome of the Tenements*, pubblicato da Yezierska nel 1923, l'esplorazione del rapporto tra identità etnica, moda e americanizzazione si fa più complessa, anche perché l'abbigliamento diventa il campo semantico predominante e la dialettica del contatto culturale viene rappresentata come conflitto e contaminazione tra codici vestimentari (tra gli altri, Goldsmith; Okonkwo; Stubbs). Il testo è ispirato alla vera storia del matrimonio dell'amica Rose Pastor, socialista e femminista, con il miliardario filantropo Graham Stokes nel 1905, evento che aveva avuto molta risonanza e aveva provocato tante ansie nei confronti dei matrimoni misti, da entrambe le parti, quante illusioni romantiche, oltre che alla tormentata relazione dell'autrice con John Dewey. Attraverso le nozze con un ricco benefattore angloamericano, la seducente protagonista cui il titolo si riferisce, una giovane immigrata ebrea decisa a realizzare le proprie ambizioni con qualunque mezzo, si trasforma da aspirante consumatrice dell'alta moda angloamericana in una donna della classe agiata «astonishingly well-dressed» (121) (per una lettura del romanzo che usa la classe come griglia interpretativa, si veda Rottemberg). In seguito, delusa dal marito, lo lascia e lavora come operaia nell'industria dell'abbigliamento per divenire infine, grazie al suo talento, un'affermata stilista. L'abito diventa il mezzo attraverso cui

[11] Va ricordato che la manipolazione denunciata da Yezierska avviene per mano di due ebrei, l'immigrato polacco Samuel Goldwyn, e lo scrittore Montague Glass, famoso per le storie comiche incentrate sulle disavventure di Potash e Perlmutter, soci ebrei nell'industria dell'abbigliamento.

Yezierska critica l'approccio assimilazionista e quello pluralista dominanti nelle élite statunitensi agli inizi del Novecento[12], oltre a fornire il terreno per analizzare i modi in cui americanizzazione ed esotismo abitano la psiche degli etnici, decostruendo le opposizioni binarie – vero/falso, autentico/artificiale, primitivo/civilizzato, e, in un testo in cui il codice vestimentario è ben più di una convenzione sociale, nudo/vestito – su cui si articolano i discorsi sul contatto interculturale.

Sonya Vrunsky, la protagonista, è una giovane giornalista del Lower East Side di New York, il cui senso di oppressione per la miseria del ghetto ha principalmente motivazioni estetiche. A differenza di Shenah Pessah, che desidera abiti americani per apparire bella agli occhi del suo professore e il massimo cui aspira è il *ready-made* a buon mercato offerto dai negozi del ghetto, per Sonya il matrimonio con un ricco WASP sembra essere più che altro il tramite per ottenere l'accesso alla bellezza, incarnata dagli oggetti e principalmente dai vestiti, che la povertà le nega. A somiglianza di altre figure letterarie e icone della cultura di massa del periodo, da Carrie Meeber a Lily Bart, da Daisy Buchanan a Helga Crane[13], dalla vampira del cinema muto Theda Bara alle *vamp* che ne reinterpreteranno la femminilità predatoria nei film *noir* dei decenni successivi, Sonya incarna un nuovo tipo femminile egocentrico e consumista, socialmente perturbante per la sua distanza dalla donna sacrificale e pura dell'età vittoriana[14]. Come ha sottolineato Katherine Stubbs, infatti, Sonya «indulges in an intensely personal and erotic relation to clothing» (157). Mentre in gran parte dell'opera di Yezierska il rapporto delle protagoniste, spesso operaie nell'industria dell'abbigliamento, con la moda americana è fondamentalmente negativo, in quanto simbolo di un sistema che le sfrutta economicamente e le esclude dalla misteriosa sfera dell'eleganza, in *Salome of the Tenements* gli abiti sono il mezzo per attraversare le gerarchie di classe, reinventare

[12] Sul dibattito tra assimilazionisti e 'multiculturalisti' nei primi decenni del Novecento, cfr. Sollors, in particolare l'introduzione; una critica efficace della contrapposizione, negli studi contemporanei sull'immigrazione, tra posizioni teoriche che enfatizzano l'assimilazione e quelle che sottolineano il mantenimento dell'identità etnica è offerta da Gans.

[13] Su Helga Crane e l'abito, si veda il saggio di Cristina Giorcelli in questo volume.

[14] Nel caso di Sonya, e di Theda Bara, a sua volta interprete del ruolo di Salomè, a ciò si aggiunge anche la diversità 'razziale', che evoca lo spettro della *miscegenation*. La questione dell'uso da parte di Yezierska di un archetipo come quello di Salomè, che incarnava per il *mainstream* angloamericano una sessualità minacciosa e vampiristica, in un testo teoricamente in sostegno della mescolanza etnica e dell'assimilazione, è troppo complessa per essere affrontata anche brevemente in questa sede. Si rimanda quindi a Coklin e a Glenn, *Female Spectacle*. Su Theda Bara, l'identità ebraica e la rappresentazione della donna predatrice nel cinema muto, si veda anche Studlar.

se stessi e interpretare nuovi ruoli, anche se la protagonista, pur impegnata in sempre nuove *performance* identitarie, si illude che il vestito perfetto sia quello che rappresenta senza tradirla la sua personalità.

La ribellione verso una povertà che limita le ambizioni e la determinazione a far propria la Promessa americana si traducono in Sonya nel desiderio di abiti che rappresentino la sua unicità, che non la riducano a un'imitazione di seconda mano e a buon mercato dello stile della Quinta Strada come i vestiti sgargianti, e approssimativi nell'esecuzione, disponibili negli empori di Hester Street. Il *ready-made* offerto alle immigrate è per lei un equivalente della ricetta di «torta senza latte, senza burro e senza uova» (134) che le assistenti sociali insegnano ai poveri del Lower East Side, cioè un surrogato dato con condiscendenza. Oltraggiata da quello che considera un addestramento «to be thankful for cheapness and doing without» (135), il rifiuto degli abiti a buon mercato a disposizione del ghetto è da parte di Sonya il rifiuto di una cittadinanza di seconda classe.

Quando incontra per un'intervista il miliardario filantropo John Manning, il quale ha aperto nel quartiere una *settlement house*[15], se ne invaghisce e lo seduce allestendo un'elaborata rappresentazione di sé in cui sovrappone sapientemente austerità e sobrietà delle vesti, qualità che egli dichiara di cercare nel ghetto come antidoto agli eccessi materialistici della sua classe, a una fisicità esuberante e passionale, oltre che profondamente teatrale, da cui l'uomo, portavoce del tipico orientalismo del periodo, è in realtà attratto. Il progetto matrimoniale di Sonya ha successo anche per la sua audacia, grazie alla quale convince il più famoso e costoso sarto della New York bene, l'ebreo Jake Solomon, che si è elevato dai laboratori del ghetto agli atelier di Parigi ed è tornato negli Stati Uniti come *couturier* con il nome di Jacques Hollins, a disegnare per lei l'abito che le serve per conquistare Manning. Hollins, il cui *passing* sartoriale è strategico per la sua trasformazione in stilista esclusivo ma lo costringe a contenere la sua creatività entro i confini del gusto di Fifth Avenue (cfr. Petrovich 192-193), disegna per lei un modello di perfetta semplicità, un austero vestito grigio con un tocco di batista bianco al collo la cui eleganza monacale contrasta con la vitalità e la carica erotica della donna, mettendola in risalto. Altrettanto fondamentale è la mancanza di scrupoli di Sonya, attraverso cui ottiene con il ricatto di far ridipingere l'ingresso dell'edificio e la stanza in cui abita e di avere da un

[15] Centri di accoglienza in cui volontari offrivano agli immigrati aiuto e informazioni per accelerare il loro inserimento nella società statunitense secondo l'esempio della Hull House di Chicago, fondata da Jane Addams ed Ellen Starr nel 1889. Yezierska era molto critica nei confronti di queste istituzioni, sulla cui ideologia assimilazionista e condiscendente spesso ironizza nei racconti.

usuraio ebreo il denaro che le serve per arredarla con studiata severità, in cambio di una promessa di pagamento a matrimonio avvenuto.

A differenza di altre eroine di Yezierska e delle rappresentazioni stereotipate delle donne ebree che dominavano la stampa popolare, incapaci di padroneggiare l'estetica borghese, Sonya ha un intuito istintivo per tradurre ciò che la attrae in John Manning, e che vuole per sé, in un codice sartoriale che ricorda la filosofia modernistica di Coco Chanel (cfr. Driscoll): una povertà severa e austera fatta in realtà di materiali pregiati, una raffinata costruzione della semplicità basata sul contrasto e la discontinuità tra corpo e abito. Se Manning è convinto dell'autenticità della rappresentazione e ne deriva una conferma della sua filosofia filantropica, basata sull'idea che la bellezza non dipenda dai soldi ma soltanto dall'educazione e dal gusto – equivalente, per lui, all'adozione delle norme estetiche del *mainstream* – e che sia una naturale conseguenza della semplicità resa necessaria dalla povertà, non è altrettanto ingenua e premoderna la voce narrante, che è spesso ironica verso la sua concezione arcaica dell'identità e sottolinea continuamente la teatralità e la consapevolezza della protagonista:

> [S]o eager was Sonya to please the man she loved, to mould herself into the form he desired, so all-consuming was the urge to act the part he approved, that for the moment Sonya actually believed she was simple because she was poor.
> […] She had indeed been successful, because the effect of spontaneous beauty and simplicity was exactly the impression she desired to create. It would have ruined her chance with him if he guessed for a moment the effort, the struggle it had been to meet him on this plane of harmonious beauty (73-74).

Né ingenua può essere Sonya, che per ottenere quella semplicità è dovuta andare a comprarla, come sottolinea il titolo del secondo capitolo, "Shopping for Simplicity", e l'ampiezza dello spazio narrativo dedicato ai modi moralmente discutibili con cui non avendo soldi è riuscita a ottenerla.

Tuttavia a volte Sonya stessa sembra essere catturata dalla veridicità della propria rappresentazione in una consapevole volontà di autoinganno. La voce narrante, in effetti, non risparmia ironia neanche nei suoi confronti, anche se tradisce una buona dose di identificazione con il suo intenso entusiasmo. Nonostante la sua competenza nell'uso degli abiti come strumento per la costruzione di sé, infatti, la giovane donna continuamente si pensa e si rappresenta come nuda, esposta allo sguardo, a causa della sua impulsiva emotività. Senza apparentemente cogliere la contraddizione, nonostante gli artifici e le menzogne – i veli della danza di Salomè – che ha messo in scena per sedurre il suo Giovanni Battista, davanti alla statica corazza identitaria di Manning e al suo razionale autocontrollo tende a vedere se stessa e tutta la 'razza' ebraica come

primitiva, incapace di padroneggiare le emozioni, e di conseguenza trasparente[16]. Allo stesso modo, sedotta a sua volta dagli ideali democratici dell'uomo e dal suo progetto di cooperazione delle razze, rifiuta di esaminare con lucidità il «vangelo della Vita Semplice» che John vuole predicare nel ghetto, sebbene le sue parole spesso le rimandino echi di una filantropia verso cui è profondamente critica.

Pur sapendo perfettamente che l'abito che indossa costerebbe una fortuna se dovesse pagarlo, e che si tratta di un prodotto di alta professionalità e specializzazione, accetta la proposta di Manning di andare a lavorare nella sua *settlement house*, dove si occuperà di insegnare alle giovani donne del ghetto «to avoid the gaudy, vulgar styles» cui 'naturalmente' tendono e a confezionare da sole i propri abiti (75). Interessante, in questa accettazione da parte di Sonya di un ruolo di mediazione culturale ambiguo – dovrà addestrare le sue allieve a sottomettersi agli standard estetici angloamericani, e allo stesso tempo a rassegnarsi a non poterli mai raggiungere davvero – è il fatto che l'alternativa al *ready-made* che dovrà proporre alle sue allieve non sia l'alta moda, come desidera per sé, ma la confezione fatta in casa, ossia un ritorno a un regime premoderno dell'abito. Il ruolo assunto da Sonya, la cui funzione di controllo sociale viene esercitata in particolare sulle donne, mira evidentemente a proteggere la civiltà angloamericana dalla temuta *miscegenation* confinando il corpo femminile etnico in vestiti poco appariscenti e mortificanti per la loro femminilità e, ironicamente, ha lo scopo di evitare proprio ciò che lei ha ottenuto manipolando in senso modernista l'estetica della semplicità. Non è casuale che uno degli episodi dove Sonya comprende la reale funzione che dovrà avere come responsabile del settore abbigliamento della *settlement house* sia l'espulsione dal ballo di Rosie, «a Carmen-type factory girl» il cui viso truccato e il vestito aderente che mette in risalto un corpo giovane e vibrante la circondano di giovani maschi adoranti (136). Attraverso la disciplina dell'abito semplice e monacale si tenta in realtà di disciplinare il corpo e lo spirito delle giovani donne del ghetto, insegnando loro a non oltrepassarne i confini.

Dopo un breve periodo in cui si illude che la sua unione con Manning incarni l'utopia di una fusione tra il raziocinio e la compostezza della 'razza' anglosassone e la passionalità e l'intensità di quella ebraica, Sonya rimane delusa dall'incapacità del marito di accettare fino in fondo, e pubblicamente, la sua

[16] Nell'opera di Yezierska, come è tipico nei discorsi culturali dei decenni a cavallo tra Otto e Novecento, la parola 'razza', usata indifferentemente per descrivere la differenza culturale e quella biologica, è di significato piuttosto fluido, ma è ovviamente influenzata dalla contemporanea razzializzazione degli ebrei come un gruppo intermedio tra bianchi, o 'caucasici', e neri. Cfr. Brodkin.

alterità e dalla scoperta che anche l'azione filantropica dell'uomo è limitata da un sostanziale conformismo e dalla convinzione profonda della superiorità della cultura angloamericana. Dopo aver lasciato il marito, si fa assumere in un laboratorio di abbigliamento del Lower East Side come aiutante, ma ben presto si fa notare dal proprietario per l'abilità e la passione ed egli le concede di provare a realizzare un'idea per un modello. Finalmente Sonya stessa può creare l'abito che desidererebbe per sé, invece di ottenerlo per mezzo di un uomo: semplice ma allo stesso tempo unico, facile da infilare però dal taglio perfetto come un vestito fatto su misura, morbido tuttavia aderente, e in una stoffa non pretenziosa che nasconda e allo stesso tempo suggerisca le curve del corpo. Di nuovo il codice vestimentario di Sonya si rivela operare per contrasto e discontinuità: l'austerità e l'androginia delle linee sono effetti ricercati per esaltare la fisicità, non per mortificarla all'interno di una corazza. E di nuovo viene alla mente il *little black dress* di Gabrielle Chanel e la scarsità nella sua moda, come nell'architettura modernista, del colore e della decorazione a favore della linea e della forma.

Nel modello di Sonya, tuttavia, la decorazione rimane importante, perché è consapevole che se vuole che l'abito piaccia alle donne 'comuni' cui si vuole rivolgere non può disdegnare completamente la moda prevalente, ma deve capirne le pulsioni e integrarle nella sua visione estetica. L'esperienza da operaia, e principalmente il passaggio dalla posizione di consumatrice a quella di produttrice materiale e poi ideatrice di abiti, ha modificato l'approccio individualista e apolitico, indifferente alle dinamiche socioeconomiche della moda, che aveva all'inizio del romanzo. Se la «democrazia della bellezza» cui davanti a Hollins aveva dichiarato di avere diritto, grazie alla sua diversità dalle altre donne del ghetto, aveva una netta declinazione egoistica e autoreferenziale, ora il suo progetto sembra essere orientato alla ricerca di un dialogo con la comunità del Lower East Side. La soluzione escogitata da Sonya per risolvere la divaricazione tra una visione artistica 'eccezionale' e il gusto delle masse è un compromesso: l'ornamento 'volgare' ed esteticamente offensivo, una treccia di stoffa rigida e lucida, viene rimpicciolito e seminascosto dalle pieghe del tessuto. In qualche modo il vestito esclusivo e sobrio disegnato per lei da Hollins e l'abito dozzinale e provocante di Rosie, l'alta moda e il *ready-made*, il lusso e il *cheap* si incontrano nel "Sonya Model", che ottiene un immediato successo e attira l'attenzione del grande *couturier*, il quale, da sempre affascinato dalla donna, la cerca e le propone di lavorare con lui. I due diventano partner nella vita e nel lavoro e collaborano per realizzare il progetto di Sonya di portare nel ghetto la «democrazia della bellezza», disegnando e producendo abiti alternativi tanto al gusto del *mainstream* quanto a quello dei prodotti a basso costo destinati alle minoranze immigrate, ma influenzati creativamente da entrambi.

Il modello creato da Sonya – atto di transculturazione sartoriale nella quale la traccia di estetica del ghetto ridefinisce e risignifica con tecnica contrappuntisca il segno abito, apparentemente aderente alla filosofia dominante dell'*understatement* – non è quindi un'operazione didattica e assimilazionista nei confronti delle ebree americane, ma un'appropriata incarnazione delle produttive contaminazioni culturali innescate dai processi migratori.

Bibliografia citata

Antin, Mary. *The Promised Land* [1912]. Ed. Werner Sollors. New York: Penguin. 1997.

Botshon, Lisa. "The New Woman of the Tenements: Anzia Yezierska's *Salome*". *Modern Fiction Studies*, 56 (2010), 2: 233-261.

Brewer, Christopher and Evans, Caroline (eds.). *Fashion and Modernity*. New York: Berg. 2005.

Brodkin, Karen. *How Jews Became White Folks and What that Says About Race in America*. Brunswick, NJ: Rutgers U.P. 1998.

Cahan, Abraham. *The Rise of David Levinsky* [1917]. Ed. Jules Chametzky. New York: Penguin. 1993.

Cohen, Lizabeth. *Making a New Deal: Industrial Workers in Chicago 1919-1939*. Cambridge: Cambridge U.P. 1990.

Coklin, Ljiljana. "Between the Orient and the Ghetto: A Modern Immigrant Woman in Anzia Yezierska's *Salome of the Tenement*". *Frontiers*, 27 (2006), 2: 136-161.

Dearborn, Mary. *Love in the Promised Land: The Story of Anzia Yezierska and John Dewey*. New York: Free Press. 1988.

Driscoll, Catherine. "Chanel: The Order of Things". *Fashion Theory*, 14 (June 2010), 2: 135-158.

Ewen, Elizabeth. *Immigrant Women in the Land of Dollars: Life and Culture on the Lower East Side, 1890-1925*. New York: Monthly Review Press. 1985.

Gans, Herbert J. "Towards a Reconciliation of 'Assimilation' and 'Pluralism': The Interplay of Acculturation and Ethnic Retention". *International Migration Review*, 31 (1997): 875-892.

Glenn, Susan A. *Daughters of the Shtetl: Life and Labor in the Immigrant Generation*. Ithaca: Cornell U.P. 1990.

———. *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge: Harvard U.P. 2009.

Goldsmith, Meredith. "Dressing, Passing, and Americanizing: Anzia Yezierska's Sartorial Fictions". *Studies in American Jewish Literature*, 16 (1997): 34-45.

Heinze, Andrew. *Adapting to Abundance: Jewish Immigrants, Mass Consumption, and the Search for American Identity*. New York: Columbia U.P. 1990.

Hendriksen, Louise Levitas. *Anzia Yezierska. A Writer's Life*. New Brunswick: Rutgers U.P. 1988.

Konzett, Delia Caparoso. *Ethnic Modernisms: Anzia Yezierska, Zora Neale Hurston, Jean Rhys and the Aesthetics of Dislocation*. New York: Palgrave. 2002.

Lehmann, Ulrich. *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge, MA: MIT Press. 2000.

Lhamon, W.T. *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard U.P. 2000.

Okonkwo, Christopher N. "Of Repression, Assertion, and the Speakerly Dress: Anzia Yezierska's *Salome of the Tenements*". *MELUS*, 25 (2000), 1: 129-145.

Peiss, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple U.P. 1986.

Petrovich Njegosh, Tatiana. "Autobiography in Translation: Anzia Yezierska's Fables of Identity". Marina Camboni, Valerio M. De Angelis and T. Petrovich Njegosh (eds.). *USA: Identities, Culture, and Politics in National, Transnational, and Global Perspectives*. Macerata: EUM. 2009: 189-194.

Reimers, David M. "Immigrants and Trifth". Joshua J. Yates and James Davison Hunter (eds.). *Thrifth and Thriving in America: Capitalism and Moral Order from the Puritans to the Present*. New York: Oxford U.P. 2011: 350-379.

Roediger, David R. *Working Toward Whiteness: How America's Immigrants Became White*. New York: Basic Books. 2005.

Rogin, Michael. *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley: U. of California P. 1996.

Rottemberg, Catherine. "*Salome of the Tenements*, the American Dream and Class Performativity". *American Studies*, 45 (2004), 1: 65-83.

Schreier, Barbara A. *Becoming American Women: Clothing and the Jewish Immigrant Experience, 1880-1920*. Chicago: Chicago Historical Society. 1994.

Sollors, Werner (ed.). *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*. New York: New York U.P. 1996.

Stubbs, Katherine. "Reading Material: Contextualizing Clothing in the Work of Anzia Yezierska". *MELUS*, 23 (1998), 2: 157-172.

Studlar, Gaylyn. "Theda Bara: Orientalism, Sexual Anarchy, and the Jewish Star". Jennifer M. Bean (ed.). *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*. New Brunswick: Rutgers U.P. 2011: 113-136.

Weissmann Joselit, Jenna. *A Perfect Fit: Clothes, Character and the Promise of America*. New York: Holt. 2001.

Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Berkeley: U. of California P. 1985.

Yezierska, Anzia. "An Immigrant among the Editors" [1923]. *How I Found America: Collected Stories*. Intr. Vivian Gornick. New York: Persea Books. 1991: 154-161.

———. "Mostly About Myself" [1923]. *How I Found America: Collected Stories*. Intr. Vivian Gornick. New York: Persea Books. 1991: 131-143.

———. "Wings" [1920]. *How I Found America: Collected Stories*. Intr. Vivian Gornick. New York: Persea Books. 1991: 3-16.

———. *Red Ribbon on a White Horse: My Story* [1950]. Intr. W.H. Auden. New York: Persea Books. 1981.

———. *Salome of the Tenements* [1923]. Intr. Gay Wilentz. Urbana: U. of Illinois P. 1995.

NEI PANNI E NELLA PELLE DELL'ʻALTRO': ABITO, IDENTITÀ DI FRONTIERA E LINEA DEL COLORE IN *GEORGE WASHINGTON GÓMEZ: A MEXICOTEXAN NOVEL* DI AMÉRICO PAREDES

Tatiana Petrovich Njegosh*

Premessa: abito, identità messico-americana e linea del colore

Studi internazionali ormai più che ventennali nei campi contigui e intrecciati dell'abito, costume, e moda hanno dimostrato che l'abito, come artefatto e pratica socio-semiotica performativo e polisemico, contribuisce alla costruzione e rappresentazione dell'identità (Giorcelli). In tale prospettiva, l'abito è un elemento determinante nei processi multidirezionali e interdipendenti di differenziazione dell'identità. L'abito può rafforzare, o mettere in discussione, nozioni reificate ed essenzialiste di differenza su base biologica o culturale ('razza', etnia, nazione, cultura), pratiche di inclusione ed esclusione culturali, nazionali e sociali, confini di genere, strategie di codificazione e resistenza nelle dinamiche di razzializzazione ed etnicizzazione (Allatson 18; Scacchi; Boi). Nonostante la vasta bibliografia e l'uso frequente di un approccio interdisciplinare, una prospettiva transculturale è ancora poco diffusa, mentre dialettiche binarie e reificanti (identità-alterità, dominante-subalterno, centro-margini, etnico-non etnico, bianco-nero), nonché concezioni di cultura come realtà data e finita, omogenea e impermeabile sono ancora *en vogue*. Come sottolineato di recente, un punto di vista transculturale è però irrinunciabile nell'analisi delle realtà simboliche di frontiera, cruciali nella costruzione di culture e identità «transculturali» e transnazionali, che trascendono i confini geopolitici (Allatson 22). È il caso, per esempio, del *Border* tra Stati Uniti e Messico (d'ora in poi *Border*) – lo spazio di frontiera e confine – oggetto di una pluralità di campi di studio storico-culturali e letterari transamericani (tra cui gli Studi *chicani*, e gli US-Mexico *Border Studies*), nonché contesto di riferimento testuale ed extratestuale del romanzo citato nel titolo del mio articolo. Nella cultura *fronteriza* della Bassa valle del Río Grande, nella prospettiva messico-americana dello scrittore e antropologo Américo Paredes (1915-1999) l'abito segnala le dinamiche identitarie del *Border*

* Università di Macerata.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

per più di cento anni, a partire dall'indipendenza del Tejas e dal trattato di Guadalupe Hidalgo (1836, 1848), fino agli *Zoot Suits Riots* del 1943. L'abito, o costume urbano dei *pachucos*, i giovani messico-americani di Los Angeles assurti alle cronache, come vedremo, nei 'disordini razziali' del 1943 è, non a caso, al centro dell'opera teatrale *chicana* dal vasto e duraturo successo prodotta dal Teatro Campesino, *Zoot Suit* (Luis Valdez[1], 1978, cfr. Bottalico), e poi del film musicale omonimo, sempre di Valdez, del 1981.

Una prospettiva transculturale è feconda perché è in grado di vedere e interpretare i processi relazionali generali di produzione dei significati socio-culturali, estetici, ideologici e identitari, e, in particolare, quelli generati nelle zone di contatto della modernità e contemporaneità globali (Pratt). Nello specifico, l'approccio transculturale permette di percepire e decodificare ciò che altrimenti non sarebbe possibile cogliere: i cambiamenti e i passaggi, innescati dall'interazione tra abito, costume e moda, nonché le dinamiche socio-culturali mutualmente trasformative e multidirezionali, dove convivono sia la riproduzione del potere, sia la resistenza (Allatson 18). Negli Stati Uniti, come ha sostenuto Anna Scacchi, l'abito è strumento e segno di identità diacronico e mutevole sin dagli anni della Fondazione, uno strumento e segno trasversale, duttile, ambivalente, che nelle élite dei 'nativi' bianchi di origine 'anglo-sassone' può significare «in modo trasparente la posizione dell'individuo», ma che nella letteratura degli immigrati ebrei tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento diventa «uno strumento attraverso cui il soggetto plasma la propria percezione di sé e il modo in cui appare agli altri» (85). Nella letteratura cosiddetta etnica statunitense, in particolare, l'abito riflette le dinamiche multidirezionali attraverso cui l'identità viene formata, codificata, costruita e ricostruita in rapporto dialettico con i concreti rapporti materiali e di potere (cfr. Izzo 7). Come tale, esso non presenta la traiettoria lineare ed evoluzionistica imposta dall'ideologia assimilazionista statunitense – 'da' immigrato 'ad' 'americano' – ma rappresenta la nascita della 'nuova' identità dalle ceneri di quella ideologia, decostruendone alle radici la prescrizione identitaria e 'suntuaria' reificante ed essenzialista: abbandonare l'identità e l'abito d'origine per adottare l'identità e l'abito d'arrivo.

Paredes ha dedicato all'abito grande ed esplicita attenzione, sia nei saggi e articoli dedicati al folklore e alla cultura del *Border* texano-messicano (scritti

[1] Alcuni dei cognomi messico-americani, *chicani*, *latinos* o ispanici citati nell'articolo sono privi di accento: è stato deciso di non uniformarli perché la presenza, o l'assenza, dell'accento riflette i processi di assimilazione e resistenza negli Stati Uniti d'America. Come molti hanno sottolineato, la lingua è infatti uno degli strumenti più importanti nelle dinamiche di inclusione ed esclusione delle politiche assimilazioniste statunitensi dalla metà dell'Ottocento ai movimenti per i diritti civili.

negli anni Settanta e raccolti in *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, 1993), sia nel suo primo romanzo, scritto tra il 1936 e il 1940 ma pubblicato dalla casa editrice *chicana* Arte Público Press soltanto nel 1990, *George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel* (d'ora in poi *GWG*). Nonostante ciò, pur collocando Paredes tra i precursori del *pensamiento fronterizo* di Walter Mignolo, la critica sembra aver trascurato l'argomento. Come cercherò invece di dimostrare, il romanzo di Paredes è forse il primo esempio di letteratura messico-americana in cui l'abito è oggetto e strumento performativo cruciale nella formazione dell'identità messico-americana. I significati dell'abito sono visibili in un contesto transculturale e comparato dove esso va interpretato, inoltre, anche in relazione alla ridefinizione della categoria di razza dopo la sentenza della Corte suprema del 1896 che istituisce la Segregazione razziale a livello federale negli Stati Uniti. In seguito a Plessy v. Ferguson, la razza, categoria simbolica i cui devastanti 'effetti di realtà' (Petrovich Njegosh 17-19, 29-30) si manifestano per oltre un secolo, si fa 'abito': segno ambivalente, paradossale e performativo (come sottolineato, tra gli altri, da W.E.B. Du Bois) che dovrebbe inchiodare la persona alla propria 'vera' identità razziale. In virtù dello scarto tra fenotipo (lineamenti, colore dei capelli, degli occhi e della pelle) e genotipo (il 'sangue'), sia per gli afroamericani, sia come vedremo per i messico-americani, essa contribuisce invece a vestire, nascondere e confondere l'identità razziale 'certa' che dovrebbe rivelare. Nelle parole con cui l'ex *Texas Ranger* accoglie il futuro marito della figlia, il personaggio eponimo del romanzo di Paredes, George Washington Gómez *sembra* bianco, ma è un «goddam Meskin» che porta un «nigger name» (*GWG* 284).

Identità messico-americana e linea del colore: la razza come abito

Paredes nasce a Browsnville, Texas, sul versante statunitense della frontiera, una sessantina d'anni dopo il trattato di Guadalupe Hidalgo, anche se egli, in quanto messico-americano, proviene «from both sides of the border» (Paredes cit. in R. Saldívar 65). L'essere messico-americano, sottolinea Paredes con amara ironia nel 1979, coincide con una condizione esistenziale e con uno status giuridico scomodo, ambivalente e imposto: ufficialmente stranieri nella propria terra a partire dal 1848, gli ex cittadini del Tejas possono, nel giro di un anno, decidere se rimanere cittadini messicani o diventare cittadini statunitensi (*Ibidem*). Residente (nel primo caso), o cittadino, il messico-americano vive in uno stato di crisi e conflitto permanenti dove i diritti e le opportunità, di vita e di morte, dipendono da una serie di variabili: il genere, il censo, la classe, l'educazione, e il fenotipo (*Ibidem*). Nel Texas fittizio ma realisticamente segregato

di *GWG*, l'essere «rich Spaniards» o «poor Mexicans» (*GWG* 195-196) comporta un'enorme differenza: la pelle bianca (l'origine 'spagnola', reale o mitica), segnala, a livello di 'superficie', la possibilità di uno scarto significativo nel comune destino. L'appartenenza fenotipica alla 'razza giusta' non costituisce però una vera possibilità per i messico-americani, ma segna anzi l'inizio di un percorso di cancellazione di quella parte di sé che si trova a sinistra del trattino e che, significativamente, riemerge nei sogni agitati di George Washington Gómez. Il passaggio dal 'nero' al 'bianco', l'ascesa sociale e razziale, e insomma il *passing* (l'attraversamento della linea del colore) portato a compimento con apparente successo dal personaggio eponimo è di fatto interno alla logica paradossale del sistema razzista istituzionale segregato, dove la linea del colore diventa per legge barriera netta e impermeabile dopo il 1896.

Plessy v. Ferguson sancisce a livello federale l'esistenza di due categorie razziali, la bianca e la nera, il divieto di *miscegenation*, e cancella le precedenti categorie razziali e razziste intermedie (mulatto, quarto di sangue nero, ottavo di sangue nero). Chiunque abbia la famigerata goccia di sangue nero, seppure di pelle chiara, è, per la *one drop rule*, di razza nera. Chiunque abbia la pelle scura è, *de jure* o *de facto*, assimilato alla razza nera, e come tale discriminato e segregato. Allo stesso tempo, chiunque abbia il fenotipo 'giusto' può 'passare' per 'bianco'. Lo scarto apertosi tra fenotipo e genotipo – significante e significato della categoria simbolica con pretesa di realtà e verità della razza – genera possibilità di attraversamento della barriera tra bianco e nero dai diversi significati che svestono la razza delle sue presunte origini biologiche e la mettono a nudo come costrutto simbolico contraddittorio e ambivalente. La sentenza della Corte suprema nota come Hernandez v. Texas (1954) non segna, del resto, una pietra miliare sulla strada dello smantellamento della Segregazione, ma sembra anzi riflettere il paradigma dominante bianco-nero delle logiche e delle leggi razziste statunitensi, nonché l'ascesa sociale e razziale di una parte della classe media messico-americana (López e Olivas 296). Il caso non discute infatti la Segregazione *per sé*, ma rivendica un'appartenenza razziale 'giusta': i cittadini messico-americani ricorrenti appartengono alla classe media, vantano un'ascendenza *spagnola*, e hanno la pelle chiara (*Ibid*.: 296-297).

Abito e identità di frontiera: il furto del *cowboy*

Nel saggio intitolato "The United States, Mexico, and Machismo" (1971), Paredes sottolineava, più di quaranta anni fa, il ruolo dell'abito e del costume nella costruzione circolare, intrecciata e transculturale delle identità americane.

Nell'impersonificazione accurata dell'uomo politico che ne ha fatto strumento potente di propaganda nazionalista e modello di un'aggressiva politica interna ed estera, di frontiera, i panni, gli accessori, e le armi da fuoco della figura preesistente del *cowboy* rendono visibile il modello virile, WASP e bianco di identità nazionale statunitense forgiato dal due volte presidente Theodore Roosevelt. Nel riportare un brano da una lettera alla sorella in cui Roosevelt si dice 'pronto a tutto', abbigliato con il sombrero, il fazzoletto per il collo in seta, la camicia di pelle con le frange, i «sealskin chaparajos», gli stivali di pelle d'alligatore, il revolver dall'impugnatura di madreperla e il Winchester «beautifully finished», Paredes, che pure con quella citazione enfatizza il ruolo performativo dell'abito, è lapidario (Paredes. *Folklore and Culture*: 232). Dopo aver dedicato le pagine precedenti ad un'analisi comparata del *machismo* frontieristico transamericano, nonché parlato diffusamente delle figure del *gaucho* argentino, del *cowboy* e del *vaquero* americano, Paredes rileva che la mitica figura del *cowboy* – l'uomo nuovo statunitense prodotto dalla frontiera nordamericana – tanto più nella versione sontuosa e costosa di Roosevelt, è frutto di un'appropriazione, o meglio di un vero e proprio 'furto' simbolico e materiale: «The cowboy was taken almost totally from the Mexican tradition» (*Ibid.*: 23, 232). Il furto simbolico cela l'evidente desiderio dell''io', in questo caso il miope e pingue Roosevelt (*Ibid.*: 234) nei confronti dell''altro', in significativo parallelo con quanto sostenuto da Eric Lott a proposito dell'appropriazione del corpo e della cultura neri, del furto e del desiderio messi in scena dai bianchi 'travestiti' da neri nel genere para-teatrale del *minstrel show* statunitense. Il furto reale, quello perpetrato con le razzie della terra, con l'espansionismo, e poi dai Texas Ranger è ciò che innesca un significativo cambiamento nell'eroe messicano e messico-americano dei *corrido* – un genere musicale di resistenza delle Americhe – del *Border*. A partire dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento l'eroe folklorico del *corrido* 'abbandona' infatti l'arma 'tradizionale', il coltello, e ritorna sulla scena della zona di contatto «pistol in hand» (*Ibid.*: 230). A scoraggiare una lettura monodirezionale, Paredes elenca i passaggi, i prestiti e gli incrementi multidirezionali tra il *cowboy* e il *vaquero*, tra il Messico e gli Stati Uniti: come in un circolo vizioso, il *cowboy* è anzitutto il prodotto (non finito) di un atto violento, di un furto segnalato proprio dai «contributi» 'originali' nordamericani – la pistola, «a symbol of power – and of the abuse of power as well», lo Stetson (di fatto «an adaptation of the Mexican sombrero»), la sostituzione del cavallo da parte del «rancher-turned-millionaire» con la Cadillac – un ricorso massiccio alla forza tecnologica che rivela la paradossale debolezza dell'identità statunitense stereotipica (*Ibid.*: 232). Il furto, non occasionale, ma reiterato, e l'abuso di potere, danno luogo a un'ulteriore trasformazione in cui il protagonista non è il nordamericano, ma il «messicano»,

che rientra sulla scena del *Border* armato, «a *vaquero* returned as cowboy – a *pistolero* and a *macho* among *machos*», non senza aver cioè restituito, con gli interessi quel che il nordamericano gli aveva «prestato» (*Ibidem*). Tale surplus non costituisce affatto un guadagno, e anzi marca una perdita identitaria, segnalata proprio dall'abito, come sottolineato nella scena di vendetta contro le violenze e gli omicidi dei *Texas Ranger* che apre il quarto capitolo del romanzo. In agguato pancia a terra nel fango, armati e in attesa di fare fuoco per vendicarsi degli assassinii dei *Ranger*, gli uomini al comando di Lupe García, fratello di Feliciano e zio di George Washington, indossano abiti sporchi, consumati, intrisi di sangue e sterco: «Their clothes were soiled with blood, grass stains and manure. The dust had worn itself into the leather of their boots; their hats were misshapen and torn» (*GWG* 23).

Abito, identità maschile e il tabù della mescolanza (razziale)

Attivista, scrittore, giornalista, folklorista, docente universitario di letteratura inglese e spagnola, antropologia, musicista e reporter nel Giappone occupato, Paredes discute una tesi di dottorato interdisciplinare poi pubblicata nel 1958 (*With His Pistol in His Hand*), che rivoluziona lo studio del Sud-ovest statunitense e influenza i lavori successivi per l'impianto teorico metodologico interdisciplinare. L'opera analizza i *corrido* su Gregorio Cortez Lira, un messico-americano realmente esistito la cui storia viene raccontata in modo radicalmente diverso, e con strumenti radicalmente diversi, nelle canzoni folk messico-texane, o *tejane*, o nei resoconti scritti dagli *Anglos*. Come attivista, studioso, docente e messico-americano, Paredes dà vita al *Mexican American Studies Center* (1970) e a una nuova didattica che segnano l'istituzionalizzazione e la disseminazione di una prospettiva comparata e fortemente revisionista, rispetto agli studi tradizionali, sulla cultura messico-americana (Bauman). Ramón Saldívar, José David Saldívar e José Limón sono alcuni degli studiosi grazie ai quali Paredes occupa oggi uno spazio di primo piano nella mappa comparativa e transnazionale dei 'nuovi' studi nordamericani, dove è considerato precursore del recente *pensamiento fronterizo* e 'proto-Chicano writer' in virtù del concetto di *Greater Mexico*: «a dialogic space between two worlds» che prefigura «ahead of his time […] the imaginary ground between two worlds in the borderlands of culture» (R. Saldívar 241, 5). Il ruolo dell'abito nella costruzione delle identità del *Border* in Paredes non è però finora stato preso in considerazione, e la mia impressione è che sull''abito' pesino sia la categorizzazione degli studi sull'abito, sulla moda e sul costume come campi marginali e 'femminili', sia un residuo della passata squalificazione della cultura e dell'identità messico-

americana e poi *chicana* in quanto impure e fluide, performative, o per usare le parole di Slavoj Žižek, liquide. Frutto degenere e vittima di mitici 'primi' contatti violenti tra un io dominante e un altro, femminile e svirilizzato, dominato nello scontro tra le culture pre-colombiane e gli spagnoli, che ha dato origine al Messico moderno, e poi nello scontro con gli Stati Uniti d'America, il *mestizaje* è l''abito' ibrido e bastardo che segnala, a livello visibile, 'di superficie', l'eterogeneità generata dalla mescolanza razziale. L'immagine della Malinche, figura poi rielaborata da teoriche e scrittrici chicane femministe come Gloria Anzaldúa e Sandra Cisneros, è stata fino agli anni Settanta del Novecento quella della *chingada*, colei che è stata, letteralmente, posseduta da Hernán Cortés, e colei che, metaforicamente, ha 'fregato' la cultura e l'autonomia indigene, contaminando e tradendo la purezza e l'autenticità dell'America del Nord pre-Conquista (cfr. Bordin).

George Washington Gómez: il romanzo

L'etichetta attribuita a Paredes di precursore della letteratura *chicana* contemporanea – una formula che unisce la retorica dell'autenticità culturale alle politiche culturali dell'etnicità – è limitante e cancella un passaggio problematico e importante in quella che soltanto a posteriori può essere definita come la tradizione 'accidentata' della letteratura *chicana* moderna. Attraverso l'abito, o meglio gli abiti, *GWG* mette infatti in scena due concezioni, opposte ma interrelate, di frontiera. A un livello più generale, il concetto di frontiera riguarda sia il mezzo – il romanzo novecentesco per statuto ontologico a cavallo tra verità, (effetto di) realtà e finzionalità – sia il contenuto (la costruzione di un'identità 'messicotexana', e la forma ibrida (che unisce realismo e simbolismo lirico modernista). Grazie a tale commistione di stili e generi narrativi, l'abito contribuisce in forte misura a definire, connotare, e insomma creare i personaggi sottolineandone sia la finzionalità, sia le ramificazioni extratestuali, e dare corpo, e panni, a una vera e propria zona di contatto dove nella formazione dell'identità maschile agiscono sia la resistenza sia il potere. A un livello più specifico, l'abito veste l'identità pubblica, politica e sociale del *Border*, la zona di frontiera fisica e culturale che occupa lo spazio materiale e simbolico tra Texas (e per estensione Stati Uniti d'America) e Messico nel Sud-ovest degli Stati Uniti secondo due linee parallele. Una linea segue il movimento espansionistico lineare della concezione di frontiera eccezionalista (nelle parole di Frederick Jackson Turner, «il versante esterno dell'onda» della civiltà cha assimila la barbarie) e la linea del colore post-1896. L'altra linea evoca la frontiera nei termini attuali di *Border* e zona di contatto esplosiva e violenta nonché modello transculturale che, con il

riferimento all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando e di sua moglie a Sarajevo (*GWG* 13), assume contorni transnazionali.

Il percorso di assimilazione del personaggio eponimo del romanzo (il quale passa da messicano a statunitense) riflette la prima linea. L'abbandono della parte messicana avviene, significativamente, dopo una serata passata in un night club segregato di Harlanburg, cittadina a maggioranza 'bianca' confinante con Jonesville-on-the-Grande (al 90% abitata da messico-americani). Nella Casa Mexicana la 'messicanità' viene messa in scena, in una sorta di *minstrel*, dal punto di vista dei cittadini 'bianchi' di Harlanburg tra murales alla Diego Rivera, un «curio-shop» di terraglie e altri souvenir, e la musica di una piccola orchestra jazz i cui componenti indossano «silver-studded *charro* suit[s]» e sombrero (*GWG* 45, 171, 173). I significati del romanzo non si esauriscono però nel (falso) centro rappresentato dal personaggio eponimo, né nel suo pseudo-altro razzializzato ed esotizzato; proliferano nel mezzo, nell'alone grigio di senso (un surplus generato da abiti, costumi, lingua) in cui abitano personaggi apparentemente secondari e invece decisivi, sia per il progresso della storia sia per l'interpretazione del racconto (per es. Feliciano, e, come vedremo, El Negro). È in quello spazio grigio che viene riscattata e si manifesta l'ibridità negata dal percorso lineare e apparentemente centrale del protagonista eponimo. Feliciano, uno dei personaggi più importanti del romanzo, nonché zio di George Washington, appare sulla scena pubblica (è al lavoro in un bar) con calzature e cappello, accessori e dettagli transculturali. È alto (più alto della maggior parte dei messicani, come sottolinea ambiguamente il narratore, vera e propria figura di insider-outsider), porta stivali di cui non viene specificato se siano da *vaquero* o da *cowboy*, indossa il cappello «da cowboy», e si è lasciato crescere di nuovo i baffi, che porta lunghissimi (*GWG* 47). Gli abiti con cui Feliciano viene connotato – e con i quali egli si autorappresenta come messico-americano – segnalano contatto e frizione, scambi, prestiti, oppure, come nel caso del costume da *cowboy*, 'furti' simbolici e materiali che coprono dinamiche transculturali e transnazionali, transamericane, mai unidirezionali. L'icona paradossale, esasperata e ironica delle pratiche vestimentarie e delle dinamiche identitarie del *Border* è del resto un vero e proprio trasformista, il giudice Robert (Bob) Norris, il quale, da buon politico, contribuisce a mantenere incerta l'attribuzione delle proprie origini, veste con agio, di volta in volta, i panni meticci della tripla identità di frontiera e si muove con destrezza sulla linea del colore a seconda della lingua dell'interlocutore. Perfettamente bilingue, Norris vanta una nonna «spagnola», «Pure Castilian, daughter of an hidalgo family» di fronte a coloro i quali parlano inglese, mentre per gli ispanofoni l'ava diventa messicana. Infine, voci «ciniche» mai smentite, sostengono in modo indiretto l'origine indigena della donna, insinuando che portasse i capelli divisi in due lunghe trecce nere (*GWG* 45).

Nonostante la fine amara e ambigua del romanzo, il processo assimilazionista di americanizzazione da un lato, e l'imposizione di una rigida linea del colore e della Segregazione alle persone di origine messicana dall'altro, negano quello spazio di libertà necessario al riconoscimento, categorizzazione e rivendicazione positiva del surplus transculturale. Tale spazio, com'è noto, si concretizza soltanto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, ed è in seguito ai movimenti per i diritti civili che si afferma a livello diffuso, pubblico e istituzionale la definizione e rivendicazione delle culture *chicane* (cioè degli statunitensi con origini messicane) e *latinas* (degli statunitensi con origini nel Sud e nel Centro America), nonché la ricerca di spazi (politica e società, ma anche, da subito, cultura, università ed editoria). È proprio negli anni Sessanta, peraltro, che si moltiplicano le richieste di specificità positiva, e visibilità, per la cosiddetta quinta razza, la *raza de bronce*, una formazione dichiaratamente simbolica e programmaticamente fondata sul *mestizaje* di elementi amerindi, spagnoli e statunitensi nonché elemento cruciale nella decostruzione del sistema razziale e razzista statunitense basato sulla dicotomia bianco/nero (Bordin). In piena Segregazione però, lo spazio d'azione di El Negro, come vedremo alla fine, può esistere su un versante soltanto del *Border*.

A fronte di questo doppio binario a disposizione dei personaggi maschili, o meglio, ciò che permette tale doppio binario nelle dinamiche maschili, è la stabilità – la rigida codificazione, anch'essa evocata dall'abito e dal fenotipo, dei personaggi femminili. La già citata, mitica nonna del giudice Norris certifica l'autenticità altrettanto mitica dell'identità del nipote, e anche le donne messico-americane, nonché la moglie «*gringa*» di George Washington (la definizione è della madre di lui, *GWG* 289), hanno il ruolo, fisso e stereotipico, di poli opposti dei due versanti di una concezione binaria dell'identità. Con la loro fissità eterna e immutabile sancita dal semplice e vedovile abito nero la nonna, la madre, e la sorella minore del personaggio eponimo evocano senza ironia né distanza, con grida e pianti, le figure stereotipiche rispettivamente, della *mater dolorosa* messico-americana (la *Llorona*) le prime due, e della *chingada* la terza (Maruca, bionda, incinta ma non sposata), fornendo così la rappresentazione statica e mitica di un'origine messicana 'pura' da cui i maschi devono distanziarsi. Ellen, la moglie dal volto angoloso e «anglo-sassone» di George Washington ha invece conquistato l'uomo non perché bella (in rapporto speculare quindi con María Elena Osuna, l'amore giovanile, che è bruna, scura, bella e stupida), ma perché intelligente e bionda, di un biondo che riluce dell'ascesa sociale ed economica promessa dall'assimilazione e dal *passing*: «it [her hair] looked like a mass of gold coins» (*GWG* 283, 282).

George Washington Gómez: un personaggio fantasma

Il romanzo, come sostenuto e dimostrato (Schedler; R. Saldívar 161), è un'opera modernista messico-texana dove il contatto e il conflitto operano a diversi livelli: genere, stile, lingua, spazi e personaggi. Come già detto però, l'abito e la razza, due categorie strettamente intrecciate, non vengono presi in considerazione. L'abito, e quelli che possono essere interpretati come dettagli niente affatto secondari del costume del *Border*, ma anzi veri e propri accessori di primo piano, come le armi da fuoco, le acconciature, la barbe e i baffi, come il dato fenotipico (caposaldo della categoria pseudo-scientifica della razza) più superficiale e apparentemente leggibile, il colore della pelle, concorrono a costruire una realtà fittizia fortemente verosimile che all'inizio del romanzo risulta, a prima vista, di facile lettura e interpretazione. L'*incipit* ci introduce in uno spazio dove il *Border* appare una linea netta, un confine impermeabile, binario, dicotomico e apparentemente gerarchico tra due realtà ben distinte. Come invece sembra annunciare la soglia interna, il titolo bilingue della prima parte del romanzo, "'Los Sediciosos' / The Seditionists", dove lo spagnolo precede, pur tra le virgolette della lingua tradotta da un originale inglese, la realtà fittizia del romanzo è una realtà tradotta, una zona di contatto in senso letterale e lato. Il riferimento extratestuale è al Plan de San Diego, il progetto secessionista, presto naufragato, di una repubblica ispanofona indipendente nel Sud-ovest degli Stati Uniti (R. Saldívar 157).

Siamo in Texas, nel 1914: nella tarda mattinata estiva appaiono all'orizzonte quattro cavalieri, e il riferimento biblico, 'alto' e sinistro, all'Apocalisse di Giovanni, è subito controbilanciato dall'evocazione del notissimo film muto di Rex Ingram del 1921, protagonista Rodolfo Valentino, il latin lover nonché, proprio in quanto 'latino', primo sex symbol maschile, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*), tratto dal romanzo omonimo dello scrittore spagnolo Vicente Blasco Ibáñez. La figura tipica (e la realtà) minacciosa del *Texas Ranger*, materializzate attraverso l'abito – barba lunga coperta dalla polvere sottile della pianura (il *flat, salty llano*), i colletti delle camicie, le «bandanas» blu, gli stivali – (*GWG* 9, 11), vengono subito intaccate, nella pretesa eccezionalista, nonché nell'immagine di virilità bianca ed eterosessuale, con l'attribuzione di una doppia ibridità. L'ibridità scaturisce da un lato dal costume transculturale del *cowboy* e dal furto che esso simboleggia, mentre dall'altro essa deriva dal riferimento alla contro-icona maschile del momento, al modello virile 'altro' genericamente 'latino' e/o genericamente 'mediterraneo', e potentemente seduttivo in quanto non bianco e sensualmente femminile che Valentino impersona attraverso gli abiti e il trucco, i ruoli e i panni di scena (Hansen 255 e sgg.).

La simultanea presenza di due linee identitarie e vestimentarie, quasi il riflesso di due concetti di frontiera (linea retta espressione del destino Manifesto degli

Stati Uniti e zona di contatto, *Border* dalle dinamiche complesse, multidirezionali e linea del colore), complica una facile lettura del romanzo come 'genuino' precursore della letteratura *chicana* in generale o, in particolare, come esempio delle magnifiche sorti progressive del concetto postmoderno di ibridità in alcune frange dei nuovi studi americani statunitensi. Come suggerito dal titolo e dal sottotitolo del romanzo, e come confermato nel testo attraverso l'ulteriore scomposizione dell'unità del nome del protagonista nel testo – George Washington Gómez, Gualinto, George I. Gómez – la centralità del personaggio eponimo è soltanto apparente. Il percorso guida sembra essere quello che porta il giovane Gualinto, da giovane messicano aspirante leader e vendicatore del suo popolo (*GWG* 74), a George I. Gómez, agente segreto dei servizi statunitensi (genero del *Texas Ranger* che ha ucciso il padre Gumersindo), incaricato di garantire, alla vigilia della seconda guerra mondiale, la tenuta al nemico della frontiera tra Stati Uniti e Messico. Ma la realtà e verità di questo pseudo-*bildung* scaturiscono piuttosto attraverso un processo modernista di accumulo, relazione e rifrazione dei significati tramite il gioco tra gli altri punti di vista e voci, compresa quella di un narratore bilingue le cui commutazioni e commistioni di codice ne segnalano l'identità di frontiera. L'identità messico-americana negata dalle politiche imperialiste, predatorie e assimilazioniste, dalla Segregazione e dalla Grande depressione degli anni Venti e Trenta del Novecento appare in controluce, e soltanto come riflesso finzionale. La sentenza della Corte suprema prima accennata, Hernandez v. Texas, sancisce ciò che Gualinto-George I. Gómez prefigura e anticipa, grazie ai capelli rossi e alla pelle chiara ereditati dal padre (Gumersindo, vittima innocente dei Texas Ranger), il *passing* sociale e razziale di una buona parte della emergente classe media messico-americana nel Secondo dopoguerra. Nel romanzo vengono descritti, in dettaglio, gli abiti di tutti i personaggi, primari o secondari che siano. Persino del personaggio di Doc Berry, il medico che con la sua Ford modello T accompagna Gumersindo a casa dalla moglie in procinto di partorire viene rivelato ciò che indossa – «a white goatee» e un «wide-brimmed panama» – (*GWG* 11). Non è un caso, credo, che l'unico personaggio di cui non viene mai descritto l'abito sia proprio Gualinto-George I. Gómez, un fantasma sbiadito condannato a indossare il proprio fenotipo, i 'panni' stretti del bianco, e a vestire la pelle chiara di cui è paradossale prigioniero.

Abito, identità messico-americana e linea del colore transculturale: *lo zoot suit*

In un saggio del 1978, "The Problem of Identity in a Changing Culture", Paredes sottolinea che il disprezzo nei confronti della cultura di frontiera messico-americana non è frutto di un punto di vista isolato o minoritario. Né esclusiva-

mente statunitense, tant'è che persino un grande intellettuale e scrittore messicano come Octavio Paz, con una sorta di «inverted indigenismo» ha definito il *pachuco* protagonista delle rivolte e scontri a sfondo razziale nella Los Angeles del 1943, un «clown sinistro» (Paredes. *Foklore and Culture*: 45). Paz sbaglia, conclude Paredes, nel giudicare il *pachuco* in termini di autenticità tradita – il punto non è se egli abbia «lost all his heritage» – ma ha ragione nel dire che il *pachuco*, o *pocho*, va interpretato non prescindendo dalla precarietà statutaria che lo caratterizza, dal suo vivere, «in a state of permanent crisis […] between two cultures» (*Ibid.*: 47; cfr. Boi 164). È proprio da quello stato di crisi permanente e dal vivere sulla frontiera di due culture, però, che i giovani messico-americani attingono le risorse transculturali di resistenza e riscatto manifestate con l'abito e attraverso l'abito negli *Zoot Suit Riots* di Los Angeles (1943) poi al centro dell'opera teatrale e del film di Valdez citati all'inizio. L'episodio degli *Zoot Suit Riots* – le aggressioni e le violenze consumate da alcuni *marine* ai danni di un gruppo di messico-americani vestiti con lo *zoot suit* di derivazione afroamericana – non è un evento isolato: gli attacchi ai danni di giovani messico-americani *e* afroamericani dilagano rapidamente in tutto il paese (Alvarez 198).

Lo *zoot suit* è l'abito dai colori sgargianti, e per estensione lo stile ricercato ed eccessivo, che tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento caratterizza la cultura 'subalterna', di resistenza, ribellione ed espressione di sé, degli afroamericani che gravitano nei mondi contigui del jazz e della danza e anche, come dimostrato da Paola Boi (157,167), della letteratura negli Stati Uniti. Lo *zoot suit* (pantaloni a sbuffo, a vita alta e alla caviglia, giacche dalle spalle imbottite con ampi risvolti, cappelli modello Borsalino a larghe tese, soprabiti morbidi e lunghi) non 'veste' soltanto i giovani maschi afroamericani della costa orientale, e viene adottato anche a Ovest, dai *pachuco*, i giovani messico-americani, nei primi anni Quaranta. La trasversalità della moda in questione sottolineerebbe una connessione simbolica nella creazione di un'identità contro-culturale tra i giovani afroamericani e i giovani messico-americani: in entrambi i casi l'abito sfiderebbe, infatti, il modello egemone di mascolinità (Kayser e Looysen). Come però sostenuto da Luis Alvarez, la cultura dello *zoot suit* unisce i giovani (uomini e donne, nel caso dei messico-americani) di due minoranze marginali, o contro-culturali, anche perché non bianche, e come tali discriminate dal razzismo istituzionalizzato statunitense. In altre parole, l''altro', svalutato in quanto biologicamente nero, assumerebbe potere indossando il codice vestimentario e performativo della nerezza. Adottando il punto di vista 'subalterno', si potrebbe però dire che egli si costruisce come 'io' alternativo grazie a una nerezza transculturale. Con un passaggio significativo, la 'sotto'-cultura giovanile dello *zoot suit* può insomma essere letta come codice vestimentario transculturale e trasversale che unisce e identifica afroamericani e messico-americani

negli anni Quaranta non in quanto minoranze non bianche, ma in quanto, sia nella discriminazione e Segregazione, sia nella resistenza, 'nere'.

Coda: El Negro

A un terzo circa del romanzo ritroviamo un personaggio incontrato all'inizio nel ruolo marginale e 'criminale' di sedizionista. Avvolto da una nuvola di polvere decisamente 'western', El Negro fa il suo esordio, nel primo capitolo, entrando nel campo visivo e d'attenzione dei «rinches» (i *Texas Ranger*) per la carnagione «dark brown» (nelle parole del narratore; «nigger greaser» in quelle dei *Ranger*, *GWG* 10, 12). Il personaggio ricompare poi, nel capitolo nove, con il nome di Don Santos de la Vega e nei panni, anzi nella divisa, di colonnello villista. Il nome, la divisa e il grado (la stella di colonnello), il possesso di terra e l'incarico che svolge sono gli elementi di una metamorfosi la quale sembra rispondere al modello mitico statunitense del passaggio *from rags to riches*: «Mexican army colonel, chief of customs and wealthy landowner» (*Ibid.*: 80). Mentre però il romanzo, stavolta tramite la voce di El Negro, sottolinea ancora una volta l'irriducibilità della realtà *mestiza* del *Border*, dei suoi uomini e delle sue donne – El Negro è figlio naturale di Don Agustin de la Vera, un ricco messicano «of Spanish origins» e di una donna «black» e «Indian» (*Ibid.*: 77) – per i fratellastri bianchi nati dopo il 1848 da madre *criolla* ai quali il personaggio deve il proprio soprannome, e soprattutto per la legge statunitense, vige la norma discriminatoria, segregazionista e violenta della *one drop rule*. Come il testo si premura infatti di specificare, l'ascesa di El Negro/Santos de la Vega, l'ascesa cioè del personaggio messico-americano nero, non si consuma negli Stati Uniti d'America, ma a Morelos, sul lato messicano della frontiera (*Ibid.*: 77).

Bibliografia citata

Allatson, Paul. Review. *Fashion Theory*, 16 (2012): S15-S22. Supplement.

Alvarez, Luis. *The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance During World War II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2008.

Bauman, Richard. "Introduction". Américo Paredes. *Folklore and Culture in the Texas-Mexican Border*. Austin: CMAS, University of Texas at Austin. 1993: ix-xxiii.

Boi, Paola. "'The Zoot Suit. Stylin' and 'The Killer-Diller Coat' from Zora Neale Hurston and Ralph Ellison to Malcolm X". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*. X. Palermo: Ila Palma. 2010: 155-186.

Bordin, Elisa. "Quando la razza è di bronzo: meticciato e ibridità nel magico mercato italiano". Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi (eds.). *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: ombre corte. 2012: 202-219.

Bottalico, Michele. "*Zoot Suit*, fra compromesso e azione sociale". *Sipario*, xxxiv (1979): 396.
Giorcelli, Cristina (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*. IX. Palermo: Ila Palma. 2009.
Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatoriship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1994.
Izzo, Donatella. "Discutendo su *Abito e identità*". Maria Cristina Assumma (ed.). *Babele online*. <http://www.babelonline.net/PDF00/Abito%20e%20identit%C3%A0%20doc%20Assumma.pdf> (novembre 2013): 1-11.
Limón, José. "Border Literary Histories, Globalization, and Critical Regionalism". *American Literary History*, 20 (Spring-Summer 2008), 1-2: 160-182.
———. *Américo Paredes: Culture and Criticique*. Austin: University of Texas Press. 2012.
López, Ian Haney and Olivas, Michael A. "Jim Crow, Mexican Americans, and the Anti-Subordination Constitution: The Story of Hernandez v. Texas". Rachel F. Moran and Dewon Wayne Carbado (eds.). *Race-Law Stories*. New York: Foundation Press. 2008: 273-310.
Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press. 2003.
Paredes, Américo. *George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel*. Houston: Arte Público. 1990.
———. *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: CMAS, University of Texas at Austin. 1993.
Petrovich Njegosh, Tatiana. "Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia". Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi (eds.). *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: ombre corte. 2012: 13-45.
Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge. 1992.
Saldívar, José David. *Transamericanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Durham and London: Duke University Press. 2012.
Saldívar, Ramón. *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*. Durham and London: Duke University Press. 2006.
Scacchi, Anna. "'Give me the democracy of beauty': Lo scialle e le nuove americane". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*. V. Palermo: Ila Palma. 2004: 63-103.
Schedler, Christopher. "Inscribing Mexican-American Modernism in Américo Paredes' Novel, *George Washington Gómez*". *Texas Studies in Literature and Language*, 42 (2000): 154-172.

ISPANO-AMERICA

LE PAROLE SU MISURA DI MARGO GLANTZ A PROPOSITO DI *HISTORIA DE UNA MUJER QUE CAMINÓ POR LA VIDA CON ZAPATOS DE DISEÑADOR*

Laura Silvestri*

La vita di Nora García

Come la maggior parte delle opere di Margo Glantz, anche *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, il libro di racconti pubblicato nel 2005, è un testo «interdisciplinario, intercultural e intergenérico» (Glantz. *Escritora*: 75)[1]. Si tratta infatti di racconti molto speciali dato che, tutti insieme, formano un vero e proprio romanzo. Non a caso si aprono con una breve avvertenza che, sotto il titolo di *Memorias de las aparencias*, recita: «He vuelto a coleccionar aquí varios relatos. Su reescritura responde a una histeria dosificada, escrita a cuentagotas y contra el tiempo, demorada año tras año. Reunidos forman otra historia, o, ¿por qué no?, la misma historia» (Glantz. *Historia*: 9).

* Università di Roma 'Tor Vergata'.

[1] Così definisce l'autrice il suo libro *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984) che, nel ripercorrere le varie rappresentazioni dei capelli, intreccia i generi più disparati: dalle citazioni bibliche ai consigli delle riviste di bellezza, passando per i più famosi testi poetici. In verità, tale definizione può essere estesa a tutta la sua produzione di finzione in quanto, affermatasi dapprima come saggista (famosi sono i suoi saggi sulla Malinche, su Sor Juana Inés de la Cruz, sulla letteratura coloniale), Glantz non rinuncia mai a mischiare il genere che l'ha resa famosa alla narrativa d'invenzione. Ne consegue che i suoi racconti e i suoi romanzi finiscono con l'essere tanto delle storie quanto dei saggi sui più svariati argomenti. Ad esempio, ne *El rastro*, Nora García torna al paese d'infanzia dopo la morte per infarto dell'ex-marito e da questa vicenda minimalista si snoda un'analisi approfondita del cuore, inteso sia come muscolo che come simbolo. Analisi che d'altra parte è accompagnata da moltissimi riferimenti alla musica e alla pittura. Così, infatti, spiega lei stessa di cosa si nutra la sua scrittura: «Me gusta la pintura, la música, la lectura, viajar, ver mezquitas, saber por qué los musulmanes viven de cierta manera, cómo caligrafían sus libros, me fascina comprarme ropa y estar a la moda, me interesa analizar por qué un traje de Armani de pronto se puede convertir en objeto artístico. Todo ese tipo de cosas aparece plasmado en mi obra. La frivolidad también es maravillosa. Cuando estoy escribiendo una novela soy como un eco de resonancia. A todo estoy atenta, y de pronto, un anuncio de El Palacio de Hierro cabe perfectamente en un libro mío». (Glantz. *Escritora*: 78).

Si tratta di racconti che possono essere brevissimi, sul modello di Monterroso, come *Contingencia*: «Cuando despertó Nora García comprobó, azorada, que su vientre había crecido a desmesura: caía a plomo sobre sus rodillas» (Glantz. *Historia*: 57), oppure possono far parte, alla maniera di Borges, di racconti più lunghi, come *He soñado* che ritroviamo all'interno di *Palabras para una fábula*. In ogni caso, comunque, ruotano tutti attorno a Nora García, che già era stata la protagonista de *El rastro* (2002) e la narratrice dei racconti pubblicati nel 2001 con il titolo di *Zona de derrumbe*[2]. È lei infatti che in *Animal de dos semblantes* ricorda i tanti cani e gatti posseduti e che in *Historia de amor* seguiamo in un viaggio in Europa. È lei la donna che si sottopone a una mammografia in *Palabras para una fábula* ed è lei che, in *Jarabe de pico*, non riesce a controllare un'intensa salivazione, dovuta ai suoi troppi anni. E naturalmente è lei *la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*.

La frase del titolo è la stessa che chiude il primo racconto *Zapatos: andantes con variaciones*, la cui struttura ricalca quella di tutto il libro. In effetti, i sessanta paragrafi numerati, in cui è diviso, possono essere considerati sia singolarmente che nel loro insieme. Nel primo caso, alcuni sono degli aforismi, come il numero tre: «La dignidad y la belleza del pie desnudo sólo se conserva en la estatua» (Glantz. *Historia*: 12). Mentre altri sono dei microracconti, come il numero tredici: «Oí decir o leí en alguna parte que los egipcios y los romanos dibujaban las caras de sus enemigos en las suelas de sus sandalias para poder literalmente, pisotearlos. Deberíamos imitarlos» (Glantz. *Historia*: 18).

Presi complessivamente, invece, i paragrafi vengono a costituire il racconto della vita di Nora García, come del resto sottolinea il paragrafo numero sette: «Es hora de confesar que esta historia es autobiográfica, y por lo tanto profundamente sincera» (Glantz. *Historia*: 13). È un'autobiografia che a volte è scritta in prima persona e a volte in terza e che in molti punti rimanda a *Las genealogías* (1998), il libro in cui Margo Glantz ripercorre l'epopea della sua famiglia: ebrei russi che, dopo varie peregrinazioni sono approdati definitivamente in Messico.

Come lei stessa racconta, anche i genitori di Nora vengono dalla Russia e anche loro hanno scelto la medesima meta:

> Mis padres ni siquiera llegaron a América, la verdadera, sino a México, a sur del Río Bravo donde lo habitantes somos despreciables. Si yo hubiera nacido en Nueva York habría estudiado en Cambridge o en Harvard y mi inglés sería impecable como el de Carlos Fuentes (Glantz. *Historia*: 16).

[2] Questa raccolta viene ripubblicata nel 2004 con il titolo di *Animal con dos semblantes* e i sei racconti di cui è composta fanno parte anche di *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador.*

È convinta infatti di avere ereditato «un exilio menor» (Glantz. *Historia*: 16). Primo, perché ad emigrare sono stati i suoi genitori, e non lei stessa, e poi perché «su exilio fue menos productivo que el de Nabokov (quién escribió en inglés y no en español, como yo Nora García), o de algunos conquistadores del siglo XVI» (Glantz. *Historia*: 16). Ed è appunto per compensare «la falta de heroismo familiar» (Glantz. *Historia*: 17) che cerca di rendere eroica la sua passione per le scarpe (e, in special modo, per le scarpe di alta moda), facendone l'argomento di un romanzo.

In realtà, Nora García vorrebbe scrivere la storia di una donna che deve percorrere un cammino di perfezione, come Santa Teresa, come San Juan de la Cruz, come i frati francescani:

> La idea es trazar un paralelismo entre la mujer que tiene que andar simplemente un camino amoroso o el camino in mezzo del camin di nostra vita, digamos, y paralelamente, a manera de alegoría, los frailes seráficos, Santa Teresa o San Juan, que andan descalzos o con sus pobres y primitivas sandalias. Por ello, continúo escribiendo este texto en el que una mujer camina con zapatos de diseñador el camino de su vida, su vocación martírica contrasta con ese afán, el cual despierta su nostalgia por Santa Teresa de Jesús y los frailes seráficos de México; lo remata todo con San Juan el más importante de los místicos (Glantz. *Historia*: 27).

Ma sa anche che «escribirá un texto que tiene que parecerse a un libreto de ópera» (Glantz. *Historia*: 41) – del resto ne *El rastro* Nora è una violoncellista –, come sa pure che la sua ossessione per le scarpe firmate finirà con il cambiare i suoi progetti. Tanto più che, per lei, il genere del romanzo è «como un largo camino por andar, un camino intransitable si no va calzada con zapatos especiales, uno de los pares de calzado más maravilloso y suave de todo el universo» (Glantz. *Historia*: 28). Sta parlando delle scarpe di Salvatore Ferragamo, lo stilista che, tra i tanti (Manolo Blahnik, Yves Saint Laurent, Miuccia Prada, André Perugia), è il suo preferito nonostante, dice, fosse fascista): perché le sue scarpe sono opere d'arte e perché, come lei, ne è ossessionato malgrado la sua famiglia disprezzi chi ha a che fare con esse:

> Desde pequeño tuvo obsesión con el calzado, pero a su padre (como al de mi madre) le parecía una profesión indigna. Una noche trabajó para confeccionar un par de zapatos blancos para la primera comunión de su hermana preferida. Fue un predestinado. De la misma manera que Leonardo da Vinci, nacido para pintar a la Mona Lisa y diseñar inventos revolucionarios, Salvatore Ferrragamo nació para diseñar zapatos (Glantz. *Historia*: 13)[3].

[3] Anche ne *Las genealogías* si racconta che il padre della madre di Margo consigliava alla

Allo stesso tempo, Nora ammira anche Nabokov, dato che la sua passione investe sia le scarpe che la letteratura. Forse perché ha imparato ad apprezzare sia l'una che le altre nel negozio di calzature dei suoi genitori dove, per passare il tempo in attesa dei clienti, leggeva. Tuttavia, l'ammirazione che prova per Nabokov le causa anche un forte senso d'inferiorità:

> La verdad es que cuando yo, Nora García, leo cosas tan profundas como las que él escribe, me siento disminuida, inútil, y, lo que es peor, mis obsesiones se convierten – como la naturaleza americana para Buffon – en algo inferior. ¿Cómo puede equipararse a alguien cuya tragedia ha sido sólo un exilio de colonia en colonia proletaria durante su infancia, con un exiliado de la nobleza de un país que produjo a Gogol, Dostoievski, Chéjov y, claro, Nabokov *afterwards*? (Glantz. *Historia*: 15).

Lo stesso senso d'inferiorità che prova anche nei confronti delle eroine dei grandi romanzi europei. Come loro, anche Nora soffre per amore, ma, come ammette lei stessa, la sua sofferenza si traduce in un malessere banale, molto diverso dalle loro tragiche disgrazie:

> Mi historia trata de una mujer (quizás yo misma) que ama desesperadamente y la consecuencia de cuyo amor fatal no es el suicidio, al estilo de Ana Karenina echándose a las vías del tren o Madame Bovary tomando arsénico para pagar sus deudas o de Madame de Clèves entrando a un convento para no ceder al amor carnal; no, su tragedia consiste en una paulatina deformación del pie izquierdo que le produce un dolor continuo y mediocre (Glantz. *Historia*: 15).

Nora García ha infatti l'alluce valgo. Per questo i piedi e le scarpe sono l'elemento unitario della sua autobiografia. Ovvero: il legame interno, il punto di vista interpretativo mediante il quale lei seleziona e coordina la storia della sua vita (Lejeune). Così, mentre racconta i vari episodi che la riguardano (tutti invariabilmente legati alle calzature), ricorda l'origine turca della parola *zapato*; ripercorre la storia delle scarpe con il tacco: dalla prima donna a indossarle – Caterina de' Medici nel 1553 – fino alla moda attuale di cui sono diventate un oggetto privilegiato; elenca le collezioni di Jane Mansfield, Marilyn Monroe e Imelda Marcos; distingue tra 'podologa', 'pedicurista' e 'podiatra' e non manca di riflettere sugli effetti che questo accessorio produce sul corpo femminile, in generale e sul suo:

> Los tacones altos son una paradoja, afirmaba alguna cronista de la moda, son a la vez una tortura para quienes los usan y a mí me han ocasionado enfermedades gravísi-

figlia di indagare che il fidanzato non fosse figlio di un calzolaio. E alle sue proteste rispondeva: «Tu no sabes […] esos tratan mal a la gente» (Glantz. *Las genealogías*: 26).

> mas empezando por la formación de juanetes, la deformación de la bóveda del pie o la dislocación de la columna vertebral, y también son – y ésta es la verdadera paradoja – instrumentos que realzan las cualidades femeninas: las mujeres se vuelven seductoras, sensuales, fascinantes: su porte (también el mío) se endereza, aumenta su estatura, el busto se estiliza y en su rostro se pinta la delectación: sus ojos brillan, su boca – realzada por el encendido color de púrpura que la maquilla – se entreabre y deja asomar la punta de la lengua entre los dientes (Glantz. *Historia*: 14).

È indubbio che per Nora le scarpe siano un vero feticcio, sia nel significato di oggetto adorato a cui si attribuisce un'anima, sia in quello di oggetto erotico sostituto dell'atto sessuale[4]. E in questo senso, il godimento legato al dolore fisico sembra confermare le osservazioni di Havelock Ellis quando parla del feticismo dei piedi e delle scarpe. C'è, dice lo studioso:

> un fascino sessuale quasi astratto dell'idea di costrizione, sia subita, sia inflitta, sia soltanto vista o immaginata […]. La stessa sofferenza può diventare, in una grande varietà di circostanze particolari, un simbolo erotico e procurare lo stesso piacere delle emozioni che accompagnano normalmente l'atto sessuale (205)[5].

La deformazione del piede lamentata da Nora è molto probabilmente una conseguenza dell'uso di tacchi troppo alti, ma forse (lei pensa) può derivare anche dal fatto di non aver mai potuto indossare scarpe d'alta moda. Decide quindi

[4] Il feticismo è un fenomeno complesso, e per molti versi contraddittorio, che investe molti aspetti della vita e che ha cambiato di importanza e di significato nel corso della storia. Sebbene in principio questo termine venisse associato al culto di oggetti praticato dalle società primitive, man mano che avanza il secolo XIX e che la società borghese si afferma nei principi della razionalità e dello scientismo, il feticismo va oltre il suo significato sessuale e comincia a diffondersi come mezzo esplicativo della realtà. Ciò significa che la definizione connotativa (feticista) di un oggetto non è lineare, ma deviata: l'oggetto non è più quello che è, ma ciò che suggerisce e lo sguardo feticista – grazie alla sua caratteristica deviata, indiretta, falsa e surrogata – è la maniera più 'moderna' di spiegare la realtà. Niente è più reale, tutto è apparenza, artificio, costruzione. Tutto è feticismo (cfr. Extebarria-Núñez Puente). E naturalmente la moda ha un ruolo fondamentale in tutto ciò. O meglio le didascalie che accompagnano le immagini delle riviste di moda: «Sorta di istruzione per l'uso della rivista, la didascalia è per Barthes il perno segreto ma efficace, interamente ed esclusivamente linguistico, in cui si produce e si nasconde il senso della moda: quell'aura tanto capricciosa quanto necessari che, trasformando un semplice capo d'abbigliamento in oggetto quasi mitico, rende desiderabile al tempo stesso l'abito e chi lo indossa» (Marrone IX).

[5] La lingua che spunta dai denti mima in effetti l'atto sessuale, atto che viene rappresentato anche dal piede che entra nella scarpa. Non a caso Bettelheim, nel suo studio su Cenerentola, a proposito della prova della scarpa, osserva che lei «accetta con amore la sua vagina sotto forma di pantofola ed approva il suo desiderio di un pene simboleggiato dal suo piedino» (227).

di comprare le più belle Ferragamo che abbia mai visto, tanto più che «sabe que no podrá escribir si no está bien calzada» (Glantz. *Historia*: 35). Va quindi nel negozio nella cui vetrina sono esposte, le osserva, le accarezza, le prova, ma, pur essendo in saldo, le risultano troppo care. Quindi rinuncia e se ne va; poi ci ripensa, torna, le riprova e finalmente leggiamo:

> se encamina a la caja y los paga, pero antes de hacerlo pronuncia un voto, una manda a Santa Teresa de Jesús: usarlos solamente cuando se siente a escribir, como ahora lo hace con los zapatos puestos […] y por fin, con solemnidad, ¡ya era hora!, sentada como franciscano seráfico a la máquina de escribir o frente a la computadora, fumándome un cigarrillo, oyendo a Bach, comiendo turrón de yema y bebiendo un oporto, comienzo el acto más heroico de mi vida: escribir la historia de la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador (Glantz. *Historia*: 46).

Nora García, che scrive con indosso le scarpe di Ferragamo, ricorda un po' il personaggio di Vargas Llosa, Camacho, uno scrittore di radiodrammi che, ne *La tía Tula y el escribidor*, per comporre si truccava come i personaggi che creava, quasi a voler sottolineare la strettissima relazione che intercorre tra l'autore e la sua opera, tra l'esperienza di vita e l'artificio che la traduce in creazione artistica. Ma mentre l'espediente di Camacho è una copertura che impedisce anche a lui stesso di distinguere la realtà dalla finzione (tanto che finirà in manicomio), quello di Nora è un artificio evidente che si adegua come una seconda pelle al suo corpo e al tipo di opera che vuole creare. Dice infatti:

> calzar zapatos de diseñador es también indispensable si se quiere pasar sin dificultadad de un texto a otro, es decir, si se quiere escribir una nueva novela donde el mismo personaje llamado Nora García, la protagonista habitual de estas historias, lleve siempre puesto el mismo par de zapatos de disañador que ha venido usando mientras escribe este relato, quizás ahora con las puntas aguzadas, aunque eso agrave la condición de su juanete (Glantz. *Historia*: 27).

Ciò significa che se Nora (e con lei Margo Glantz[6]) riesce a fare un'opera che cambia, pur rimanendo la stessa, è perché la sua scrittura è, come le scarpe di Ferragamo, modellata sul corpo. In effetti, il successo dello stilista si deve al fatto che: «sus hormas eran únicas, una para cada pie, es decir, de una para el derecho y otra para el izquierdo; como la huella de las manos o las de la voz, la

[6] Qualcuno infatti considera l'intera produzione narrativa di Glantz come opera di autofinzione, come un'opera cioè in cui l'autrice riversa gran parte della propria esperienza di vita (cfr., per esempio, Rodríguez Ávila).

huella de nuestros pies es única, así es la vida o así es la anatomía, un simple designio de la naturaleza» (Glantz. *Historia*: 40). Quasi a dire che le sue creazioni sono forme d'arte che, ricalcano la natura, trasformandola. Per questo Nora si sente obbligata a indossarle nel momento di scrivere il romanzo della sua vita[7]. Per fare cioè una letteratura che, espressione del corpo, sia in grado di affermare l'insostituibile unicità di chi l'ha creata.

Il sapere del corpo

Se nelle opere precedenti e nei racconti presi separatamente il corpo appare frammentato, sezionato quasi fosse stato sottoposto a un'autopsia (i capelli di *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, il cuore de *El rastro*, il ventre di *Contingencia*, la bocca di *Jarabe* de pico, il seno di *Palabras para una fábula*, i piedi di *Zapatos: andante con variaciones*), in *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* i vari pezzi si ricompongono, dando vita a qualcosa di nuovo e insieme conosciuto (*la otra historia* e la *misma historia* dell'avvertenza iniziale). Così, se prima il corpo appariva condizionato dal di fuori (dalla mente, della cultura, dalla moda), ora è vissuto dall'interno e, in quanto tale, è capace di unire gli opposti, sanare le contraddizioni, farle prendere contatto con la realtà e sviluppare una diversa percezione di se stessa e del mondo (Galimberti).

Non è un caso che Nora spesso si autodescriva come «una mujer que ama demasiado», ovvero secondo la celebre definizione usata da Robin Norwood per indicare le donne che hanno una dipendenza relazionale e, in senso più generale, le donne che, tese più a compiacere gli altri che ad affermare le proprie esigenze, si costruiscono un mondo illusorio, vivendo fuori da se stesse. Di fatto, anche Nora a volte sembra preferire la vita immaginaria a quella reale:

> Alguna vez hubiera querido ser la Cenicienta, tener una madrasta y unas hermanas malvadas. Levantarme una hermosa mañana y encontrar a un Príncipe Azul en la cocina, acompañado de un criado que en las manos llevara un sontuoso estuche forrado de raso de seda color púrpura y en su interior ostentara la famosa e incorruptible zapatilla de cristal, enteramente a mi medida (Glantz. *Historia*: 13).

E non esita a confessare che la sua passione «proviene de una concepción especial de la idea de la fama, está relacionada con el honor del nombre» (Glantz.

[7] Le scarpe di Ferragamo continuano ad essere un feticcio nella misura in cui ogni opera d'arte lo può essere. Del resto, «qualunque oggetto può essere feticcio, qualunque feticcio può smettere di esserlo» (Perniola 76).

Historia: 46). Così, vittima delle apparenze, si conforma a indossare scarpe che le deformano i piedi e la spina dorsale, solo al fine di salvaguardare una certa immagine di sé nei confronti degli altri: «¿Para qué usar zapatos de diseñador en casa? ¡Me los quito en cuanto pongo el pie en el tapete de la entrada! Mis pies me lo agradecen. Uso unas cómodas pantuflas y la paso de maravilla, sobre todo cuando nadie me observa» (Glantz. *Historia*: 29-30).

Quando però si rende conto dei danni che le provocano, ecco che comincia a prenderne le distanze: «De todos los milagros de la moda, quizás el tacón de aguja, largo y estilizado, con sus resonancia freudiana, sea el más sofisticado y seductor ¡Me encantan, pero me hacen daño!» (Glantz. *Historia*: 21). Questo perché, essendo «l'unica realtà capace di scoprire le finzioni dell'immaginario (Galimberti 291), il corpo impone il senso del limite, ossia il rispetto delle leggi inesorabili che lo governano e che la mente si illude di poter sfidare.

È grazie al sapere del corpo, infatti, che Nora mette in discussione non solo la propria sottomissione alla moda, ma anche quella delle altre donne. Così, in *Palabras para una fábula*, mentre sta aspettando di sottoporsi a una mammografia, osserva alcune infermiere con i tacchi altissimi e si chiede:

> ¿cómo pueden ocuparse de tantos enfermos, llamarlos por su nombre con voz alta y cortés, conducirlos luego por los largos pasillos, abrir una puerta, decirles que se desvistan, que se ponga una bata desechable, que vuelvan a esperar sentados, pero casi desnudos, sin ropa interior, sin ropa exterior, sin aretes, sin reloj, sin collares, sin equipaje, sólo con el cuerpo que va a ser examinado, y ellas con tacón tan alto? (Glantz. *Historia*: 154).

Se Nora pensa che il lavoro di infermiera sia incompatibile con i tacchi alti è perché sa, per esperienza personale, che la scorretta postura e le torsioni del piede, che questi provocano, impediscono di muoversi liberamente e distolgono l'attenzione da tutto il resto. Dalla sua domanda, infatti, sembra che le infermiere siano impedite nei loro movimenti (tanto da non poter aprire una porta) e, comunque, totalmente incapaci di occuparsi dei malati. Quei corpi spogliati di ogni copertura, ornamento e accessorio, e in più segnati dalla malattia, rappresentano alla lettera quella «sentenza di morte» che Levi-Strauss (54) vede nel corpo nudo. Per questo, per essere vicini alla condizione del cadavere, i corpi nudi perdono umanità e «si muovono male» (Lemoine-Luccioni 28)[8]. Potrem-

[8] Non per nulla, quanto tocca il suo turno e l'infermiera (questa sì, «lleva tenis blanco ¡vaya, pienso, por fin alguien que hace bien su trabajo» [Glantz. *Historia*: 156]) la invita a spogliarsi, Nora pensa: «me dará instrucciones con voz suave, amable, lejana, falsamente cariñosa, protocolaria, haciendo el simulacro de considerarme humana, como si de verdad creyera que lo soy en ese momento en que debo empezar a desnudarme» (Glantz. *Historia*: 156).

mo dire perciò che si muovono come le infermiere sui tacchi alti[9]. In questo contesto, dunque, i tacchi perdono tutto il loro fascino e, da feticcio-oggetto di culto e di desiderio, diventano sintomo[10]. E più precisamente, il sintomo di un malessere causato da una cultura che, preferendo la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà e l'apparenza all'essere (Debord e Lasch) sottomette gli individui, e in particolar modo le donne, a un processo continuo di reificazione. E per capirci vediamo come Nora descrive il suo esame mammografico:

> Cuando pongo con cuidado mi pecho derecho sobre la plancha fría, me estremezco, se me pone la carne de gallina, y cuando ella [l'infermiera] le da vuelta a una manivela para prensarme el pecho y grito levemente, si apenas comienzo, me dice, cuando ya mi pecho se ha estirado y perdido su forma y parece una lonja de carne aplanada como las que aplanan en las carnicerías […] y aprieta como si mi pecho fuera un trozo de materia prima, vuelve a apretar y mi pecho derecho desaparece prensado entre dos planchas de acero, una de las cuales tiene, como ella dice, una placa fotográfica, me duele mucho, siento como si me fueran a cortar el pecho, ¿será un castigo por tenerlo? (Glantz. *Historia*: 159).

E confrontiamo la descrizione con quanto Nora aveva detto dei tacchi in *Zapatos: andante con variaciones.* Nel laboratorio di analisi, il corpo di Nora, trattato come qualcosa di inerte (un pezzo di materia, appunto), soffre. Soffre come

[9] L'insistenza di Nora nel mettere in relazione tacchi alti e lavoro ci ricorda la predilezione maschile per tutto ciò che rende difficile il muoversi e il camminare delle donne, come il piede piccolissimo (basti pensare a Cenerentola e alla fasciatura cinese dei piedi, ma anche all'effetto di rimpicciolimento del piede, provocato dai tacchi alti), ha a che fare con il tentativo androcentrico di 'immobilizzare' le donne per renderle deboli, insicure e quindi bisognose di tutela (Squicciarino 62-63). Del resto, sappiamo bene che la moda non è solo ciò che le donne e gli uomini indossano, ma anche e soprattutto «tutto il fervore di credenze, pregiudizi, sentimenti e resistenze» (Barthes 88) che costituiscono il gusto (e quindi la cultura) di una determinata epoca.

[10] Del resto lo stesso Freud in *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, scritto nel 1910 quando stava conducendo i suoi studi sul narcisismo, parla della possibilità di considerare l'oggetto feticcio un sintomo, seppure sui *generis*. Anche qui mi sembra si possa parlare di narcisismo, tenendo presente che, da un punto di vista clinico, il narcisismo non significa vanità, egocentrismo, autoesaltazione, come comunemente si crede, ma è un disturbo della personalità, caratterizzato da un esagerato investimento dell'io (l'organizzazione mentale nel quale il soggetto si identifica per offrirsi agli altri) a spese del sé (il sentire del corpo). Ciò significa che se per il senso comune il narcisismo corrisponde a una manifestazione estrema di egoismo e compiacimento di sé è perché, coincidendo con un'identità minacciata dalla disintegrazione, condanna l'individuo a restare separato da se stesso e da quanti lo circondano. «Del resto il mito parla chiaro: da un lato Narciso in carne ed ossa e, dall'altro, una parvenza, un miraggio, un simulacro per raggiungere il quale egli non esita a sacrificare la sua stessa vita» (Silvestri. "Il sapere…": 12).

soffriva quando lei costringeva i suoi piedi in scarpe inadatte (quando lei stessa trattava il proprio corpo come una cosa inanimata da manipolare a piacere). Anche se Nora non sembrava rendersi conto di quel dolore (la parola tortura che usa è infatti presa dalle riviste), e anzi lo trasforma in piacere, le deformazioni, i segni che i tacchi le hanno lasciato sul corpo, parlano chiaro. Parlano, come parla il grido che le sfugge durante la mammografia[11]. Ed è appunto grazie al linguaggio inarticolato del corpo che si insinua il dubbio circa il fatto che la sofferenza sia connaturata all'essere donna. Dubbio che, proiettandosi su quello che prima le sembrava un paradosso, lo scioglie.

Di fatto, se le donne sono nate per soffrire (come del resto le conferma l'infermiera) allora è logico che portino i tacchi alti anche se (o forse proprio perché) sono una tortura in quanto, come lei stessa ha affermato, sono strumenti fatti apposta per esaltare le cosiddette qualità femminili. Quelle qualità cioè che trasformano le donne in oggetti erotici, da guardare, ammirare, adorare (in breve: in feticci[12]), ma che non hanno niente a che fare con il femminile iscritto nel corpo[13]. Non per nulla sono qualità che durano il tempo in cui le donne sono giovani e belle (ma soprattutto disposte ad anestetizzare il proprio corpo pur di adeguarsi a quanto viene loro richiesto). Quando non lo sono più, quando sono donne con caratteristiche proprie e non imposte, allora diventano strani «objetos con pecho» o semplici «objetos de laboratorio» (Glantz. *Historia*: 158).

In *Palabras para una fábula* (l'ultimo racconto di *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*) ci sono parecchi riferimenti all'età ormai avanzata di Nora; e forse è proprio perché ormai è avanti con gli anni che ora vede le cose sotto una luce diversa. Sebbene sia sempre lei la protagonista dei vari racconti (come pure di molte altre opere di Glantz), in realtà non è mai la stessa. Cambia in continuazione come cambia il corpo nel corso della vita. E come possono cambiare le idee, quando sono incarnate in un corpo[14].

[11] Il dolore fisico non ha voce, è refrattario al linguaggio nel senso che «non resiste semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge attivamente, provocando un ritorno immediato ad uno stato anteriore al linguaggio, ai suoni e ai gemiti che un essere umano emette prima di apprenderlo» (Scarry 19).

[12] Il feticcio deve essere visto, in quanto nel processo di feticcizzazione c'è una grande prevalenza di visibilità (cfr. Extebarria y Nuñez Puente 58-59).

[13] Basti pensare ai travestiti i quali, esasperando le qualità 'femminili', credono di assomigliare alle donne e invece sono solo una loro caricatura.

[14] Ne *El aprendizaje de la decepción* Félix de Azúa afferma che dato che oggigiorno le opinioni sono formate non dagli individui, ma dagli enti immateriali, ossia dai mezzi di comunicazione di massa, per non essere dei semplici portatori di opinioni massificate, bisogna far percepire nei propri discorsi la persona che parla. Solo così, infatti, si può cambiare opinione senza tradire se stessi. Dato che le idee si radicalizzano, trasformandosi in qualcosa di mum-

Le parole su misura

Con l'andare del tempo, anche il suo concetto di letteratura è mutato; questa ora non è più l'occasione per competere con autori e personaggi famosi, ma è il mezzo per mitigare la paura della morte e per rendersi visibili nel momento in cui si teme di sparire per sempre. Per questo, mentre sta aspettando di sapere se le lastre siano più o meno riuscite, Nora si passa la penna su una mano: «con el bolígrafo azul dibujo el contorno de mis venas de las manos izquierda, es una especie de tatuaje, un árbol escueto, invernal. Imagino que la tinta penetra en la corriente circulatoria y va subiendo, siguiendo el ritmo impuesto por mi corazón, hasta colorear de azul intenso los capilares de mi seno izquierdo» (Glantz. *Historia*: 183).

Grazie all'inchiostro che lei immagina espandersi dalla mano al seno, attraverso le vene e coinvolgendo il cuore, il corpo comincia a ricomporsi per riacquistare la propria totalità e indivisibilità. Per questo ora il simbolo della scrittura di Nora non sono più le scarpe di Ferragamo (che per quanto modellate sul corpo, sono pur sempre un artefatto), ma l'albero disegnato seguendo le vene della mano: un albero scarno, essenziale[15], che sembra nutrirsi del suo sangue.

La rinascita che l'albero promette è infatti quella garantita da un linguaggio in grado di restituire l'irripetibile originalità dell'autrice. Quell'originalità che, non bisogna dimenticare, «rimanda all'origine dell'uomo, alla natura che, come ci ricorda Heidegger, viene da *nasci*: nascere, trarre origine. In questo senso autore originale è colui che genera, fa scaturire da sé, la specificità che lo contraddistingue dagli altri» (Silvestri. "Perché…": 75). Di qui che Nora presti molta attenzione alle parole, «esas putas que siempre chillan», come dice Octavio Paz (Glantz. *Historia*: 151). Ma per quanto inadeguate, stridenti, vuote, le parole rimangono l'unico mezzo per 'acquistare corpo', per non essere soltanto un nome o solo la protagonista di una o più storie. E a conferma di ciò, quando l'infermiera l'avvisa che le lastre sono riuscite e saranno pronte l'indomani, Nora scrive:

> Siento como un latigazo la burla anticipada que sus palabras descargan sobre mí entro al compartimiento donde he dejado mi ropa, empiezo a vestirme lentamente, primero el brassier, de encaje negro, después de ajustarlo se acopla perfectamente a la forma de mi pecho gracias a unas varillas que dibujan perfectamente su contorno y disimulan la diferencia de tamaño entre los pechos derecho e izquierdo (más grande y decaído el secundo); me pongo luego la blusa, me observo en el espejo, me

mificato che non ha niente a che vedere con i mutamenti dell'esistenza, è necessario contraddirsi. Ossia è necessario cambiare le proprie idee (Silvestri. "El opinante…": 140).

[15] C'è da sottolineare infatti che *escueto* è un aggettivo usato soprattutto in relazione al linguaggio e all'arte.

> miro de perfil, yergo el torso, todo en orden: los cabellos, los collares, los aretes, paso el lápiz rojo sobre mis labios, observo mis ojeras y la expresión entera de mis ojos, alzo las manos, mi mano izquierda teñida de color azul. Tomo mi bolsa y extraigo los anteojos que velarán mi mirada y el reflejo del sol que cae a plomo. Salgo, por fin, apresurada, del laboratorio. Queda la rabia (Glantz. *Historia*: 190-191).

Qui, Nora si riveste in senso letterale, ossia si veste di nuovo, offrendo un'inconsueta immagine di sé. Inconsueta non solo perché finalmente abbozza un suo ritratto (e per di più a due dimensioni: davanti e di profilo), ma anche perché delinea un suo nuovo modo di essere. La cura nel vestirsi e l'attenzione con cui si esamina allo specchio se, da un lato, rimandano alla Nora che conosciamo, dall'altro, suggeriscono la volontà di farsi riconoscere per quella che è (ossia affermare la propria identità, alla quale peraltro lo specchio è legato, e che non è una condizione stabile, ma il risultato di una metamorfosi). Così, i capelli, gli orecchini, la collana, il rossetto, che sono tutti elementi che abbelliscono (cfr. Morris e Giorcelli), confermano la sua preoccupazione per l'aspetto esteriore, mentre gli occhiali, usati per la loro funzione di riparare dal sole (e non coprire le occhiaie), mostrano una donna disponibile a mostrarsi anche nelle sue imperfezioni. E a questo proposito vale la pena sottolineare l'accenno alla rabbia che chiude l'episodio. Rabbia per dover aspettare l'indomani l'esito delle analisi e per il linguaggio esageratamente edulcorato dell'infermiera, ma anche e soprattutto per il dolore e l'umiliazione subita.

Sorta dall'indignazione di non vedere riconosciute le proprie istanze, la rabbia è un sentimento (o meglio sarebbe dire passione) non contemplato tra le caratteristiche 'femminili', dato che le donne vengono educate fin dalla nascita ad essere arrendevoli e a soffocare ogni tipo di aggressività (Gianini Belotti, Valcarenghi e Silvestri. "Introduzione"). Per questo Nora non sembra molto abituata ad arrabbiarsi (l'accenno alla rabbia è infatti fuori dal suo ritratto, come se fosse estranea ad esso). E a conferma di ciò, all'inizio di *Palabras para una fábula*, si chiede come si possa «definir con palabras los sentimientos y los afectos» per poi dichiarare «trato siempre de sentirme de puta madre y de no chillar nunca» (Glantz. *Historia*: 151) quasi che l'incapacità di parlare di ciò che sente dipendesse dal controllo che ha sempre esercitato su di sé[16], dall'essere stata cioè per troppo tempo 'una donna che ama troppo'.

Riconoscere la propria rabbia, dunque, segna per lei un vero e proprio sconvolgimento in quanto suggerisce la disposizione a prendersi cura di sé, a vivere

[16] «Mentre le passioni sono sempre gridate, anche quando la repressione le imbavaglia, ai sentimenti si addice il sussurro. Le une perseguono il mutamento, i secondi la comprensione» (Vegetti Finzi XI).

secondo la propria natura, nel giusto equilibrio tra esteriorità e interiorità. E questo è tanto più vero se consideriamo che la rabbia è una passione antica, un po' primitiva: è la prima e ancora incerta percezione di sé come soggetto ed è l'impulso emotivo che scatena l'azione (Vegetti). Per questo è la passione degli eroi da cui ha preso il via la letteratura occidentale[17].

In questo senso, allora, possiamo mettere in relazione la rabbia di Nora con i vari appelli all'eroismo che troviamo in *Zapatos: andante con variaciones* e dire che l'atto eroico di Nora non è, come lei credeva, scrivere la *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, ma trovare le parole per esprimere ciò che sente (per verbalizzare quella parte di sé scoperta grazie al sapere del corpo). E a riprova di ciò si veda il finale di *Palabras para una fábula*:

> Las palabras chillan, atoradas en mi garganta, no alcanzo a pronunciar sonido. Trato de darles vuelta, las azoto, les doy azúcar en la boca, las llamo putas, las cojo del rabo, las seco, las capo, las piso, las tuerzo, desplumo, destripo, arrastro, trago. Anda, putilla del rubor helado, anda, ven, vámonos al diablo (Glantz. *Historia*: 190).

Quasi a dire che la storia di Nora García è ancora tutta da raccontare.

Bibliografia citata

Barthes, Roland. *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*. Torino: Einaudi. 2006.
Bettelheim, Bruno. *Il mondo incantato*. Milano: Feltrinelli. 1977.
Debord, Guy. *La società dello spettacolo.* Milano: Baldini & Castoldi. 1997.
Ellis, Havelock. *Psicologia del sesso*. Roma: Newton Compton. 1970.
Extebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche: nacimiento y pervivencia de la mujer fetiche.* Barcelona: Destino. 2002.
Freud, Sigmund. *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*. Torino: Bollati Boringhieri. 1989.
Galimberti, Umberto. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli. 1989.
Gianini Belotti, Elena. *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli. 1975.
Giorcelli, Cristina. "Earrings in American Literature a Showcase". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia, letteratura, cultura.* X. Roma: Mazzone. 2010: 81-108.
Glantz, Margo. *Las genealogías*. Valencia: Pre-textos. 1989.
———. *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama. 2005.

[17] «L'*Iliade* – il testo inaugurale e fondante della cultura greca – si apre, come è ben noto, con la parola *menis*: la memorabile ira di Achille, dalla quale si genera l'intero intreccio narrativo del grande poema […] *Menis* vale propriamente 'indignazione', 'risentimento violento' […]» (cfr. Vegetti 39).

———. “Escritora interdisciplinaria, intercultural e intergenénerica”. Jorge Luis Herrera (ed.). *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Veracruzana. 2009: 69-76.

Lasch, Christopher. *La cultura del narcisismo.* Milano: Bompiani. 1981.

Lemoine-Luccioni, Eugénie. *Psicoanalisi della moda*. Milano: Bruno Mondadori. 2002.

Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino. 1986.

Levi-Strauss, Claude. *L’uomo nudo*. Milano: Il Saggiatore. 1974.

Marrone, Gianfranco. “Introduzione”. Barthes, Roland. *Il senso della moda. Forme e significati dell’abbigliamento*. Torino: Einaudi. 2006: VII-XXVII.

Morris, Desmond. *L’animale donna. La complessità della forma femminile*. Milano: Mondadori. 2004.

Perniola, Mario. *Il sex-appeal dell’inorganico.* Torino: Einaudi. 1994.

Rodríguez, Ávila y Flor, Nazareth. *Margo Glantz y el concepto de autoficción.* <http://hiperficcionario/blogspot.it/2013/3/margo.glantz> (consultato il 10 novembre 2013).

Norwood, Robin. *Donne che amano troppo.* Milano: Feltrinelli. 1989.

Scarry, Elaine. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*. Bologna: Il Mulino. 1990.

Silvestri, Laura. “Perché la letteratura?”. *Letterature d’America*, 62-63 (1995): 51-76.

———. “Il sapere del corpo”. Laura Silvestri (ed.). *Il sapere del corpo. Igitur*, 1-2 (1996): 3-28.

———. “El opinante corporal: Félix de Azúa entre columnas y novelas”. *Il bianco e il nero*, 8 (2006): 131-148.

———. “Introduzione”. Laura Silvestri (ed.). *Ancora sulla violenza di genere*. *Igitur*, 1-2 (2008): 3-12.

Squicciarino, Nicola. *Il vestito parla. Considerazioni psicologiche sul vestito*. Roma: Armando. 1996.

Valcarenghi, Marina. *L’aggressività femminile*. Milano: Bruno Mondadori. 2003.

Vegetti, Mario. “Passioni antiche. L’io collerico”. Silvia Vegetti Finzi (ed.). *Storia delle passioni*. Roma-Bari: Laterza. 1995: 39-75.

Vegetti Finzi, Silvia. “Introduzione”. Silvia Vegetti Finzi (ed.). *Storia delle passioni*. Roma-Bari: Laterza. 1995: V-XXII.

BORDADORAS DE SUEÑOS E INDUSTRIA TURÍSTICA EN QUINTANA ROO, MÉXICO

María Eugenia Salinas Urquieta*

Introducción

Hace 40 años comenzó a construirse Cancún, la industria turística más grande del Caribe actual. Donde solo ayer vivían algunas pocas familias de pescadores hoy se yergue la más prospera ciudad del sureste mexicano. Esta situación ha traído beneficios a la vez que problemas de diversa índole. En esta narrativa reflexionaremos brevemente sobre el impacto del turismo en un sector, quizás marginal, de la población nativa, las mujeres mayas bordadoras de hipiles. Enfatizaremos lo bello, lo lúdico y lo digno de este 'gesto' conocedoras[1] de los otros trabajos, más duros, peligrosos, difíciles y a veces indignos, que también ha traído esta industria para otras mujeres en la región.

Así como los hombres tienen sueños y construyen proyectos de supremacía masculina, también nosotras las mujeres feministas tenemos el derecho de soñar 'otro mundo posible', donde tengan cabida los oficios, los trabajos y las tradiciones estéticas ancestrales. Nuestra materia prima, para pensar e imaginar un proyecto alternativo de futuro, son las prácticas contemporáneas de las artesanas, bordadoras y artistas de hoy. Es por ello que junto con documentar etnográficamente lo que hacen las bordadoras mayas en la actualidad, también documentamos como en la historia y en el presente las artistas plásticas, las cantantes y las cabareteras críticas; retoman, resignifican y renuevan el trabajo de las artesanas y bordadoras, convirtiendo un

* Universidad de Quintana Roo, México.

[1] En el capítulo "Violencia, negocios y subjetividades en la frontera sur de México" (2009) documento "la otra cara de la moneda" esa otra realidad de esta región, que implica inseguridad y explotación para las niñas y mujeres. Publicado por la Universidad de Quintana Roo como resultado de una investigación más amplia en la Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

vestido tradicional antiguo en parte de la Alta Costura, del mundo de la moda y del espectáculo.

Las bordadoras artesanales, que estudiamos, trabajan en equipo y comunitariamente. Muchas de ellas han logrado alcanzar estándares de calidad, conseguir créditos y apoyos[2] para lograr un comercio justo y podrían seguir haciéndolo en la medida que su trabajo sea visibilizado y valorado, es por ello también que nos permitimos relatar un pedacito de su historia, sus vicisitudes y dificultades.

El bordado ayer y hoy

El bordado a mano de prendas de vestir es un trabajo femenino tradicional, lo que presenta algunas ventajas, por ejemplo las mujeres no deben luchar contra ningún atavismo ancestral, para tener la libertad de hacerlo, es su derecho, es parte de su identidad, es bien visto por todos, es un trabajo digno y hermoso, es tangible y puede permanecer en el tiempo, es perdurable. No es como la mayoría de las cosas que hacen las mujeres, invisible socialmente, e intangible como cuidar de los otros, barrer o limpiar. Otra cualidad del bordado, es que en muchas ocasiones constituye una actividad lúdica, placentera, incluso en ciertas ocasiones y circunstancias se convierte en uno de los pocos, sino el único, entretenimiento para algunas mujeres y niñas. Este oficio o 'gesto' de bordar como lo define Duarte (100) ha atravesado un proceso de sobrevivencia a las condiciones sociales, económicas y culturales, a la vez que por un proceso de resignificación (Aguirre 107). En este relato presentaremos algunos de los elementos que el bordado ha conservado a través de los años, buscando comprender como ese 'gesto' es a un mismo tiempo resistencia y parte de las transacciones femeninas con la modernidad impuesta, a la vez que asumida. Por otro lado, siguiendo el hilo conductor de la reflexión de Aguirre a propósito del liderazgo de las mujeres indígenas, observaremos los cambios que ha traído la actividad turística en el oficio artesanal y específicamente en el bordado que producen las mujeres mayas, para interpretar la resignificación de esta actividad, en el contexto específico quintanarroense.

Según Victoria Novelo El concepto de 'artesanía'[3] se crea en México en la

[2] Ver por ejemplo los proyectos que fueron apoyados en años anteriores en: <http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/cp/> (consultado el 26 de octubre de 2013).

[3] Según ha documentado Victoria Novelo, experta en el estudio del Arte y las artesanías en México, en el país existe una larga tradición en la elaboración de variados productos, según las diversas regiones y culturas que pueblan este extenso territorio. Fruto de una historia que hunde sus raíces en el pasado pre-hispánico y que se ha ido modificando y enriqueciendo a través de los siglos.

segunda mitad del siglo XX, cuando ya la forma artesanal de trabajar en talleres era minoritaria frente a las fábricas mecanizadas. El vocablo 'artesanías y arte popular' se construyó para distinguir los objetos elaborados a mano de los hechos en máquinas, y también por razones de atracción turística y de nacionalismo cultural.

El peculiar desarrollo histórico de nuestro país ha dado lugar a sociedades y culturas diversas, repartidas en los más diversos territorios y condiciones ambientales lo que ha propiciado la utilización de recursos de todo tipo. Por este motivo las culturas vivientes son el resultado de amalgamas, mestizajes e hibridaciones, creaciones e imposiciones de tradiciones muy distintas de; trabajo, arte, saberes, prácticas, ciencia y múltiples culturas.

Para Guillermo Bonfil Batalla la presencia de lo indígena en México es ubicua y multiforme (9)[4], sin embargo de manera un tanto esquemática él señala que en el presente existen dos grandes realidades la del 'México Profundo' que hunde sus raíces en el orgullo y la reivindicación de los pueblos originarios y la del 'México Imaginario' cuyo estilo de vida, modelo de futuro y de país mira a Europa y Estados Unidos. Esta propuesta teórico metodológica ayuda a comprender algunos aspectos de las políticas culturales en México y a valorar el Museo de Culturas Populares y los proyectos de financiamiento a los artesanos, así como el valor de FONART[5]. Pero plantea una visión de la sociedad mexicana bipolar, en cambio el país presenta una realidad bastante más heterogénea, que atraviesa las clases sociales, las regiones, las generaciones y las disciplinas implicadas en el estudio de la cultura y los procesos sociales, políticos y económicos del país.

Según Gilberto Giménez existen formas «objetivadas» y «subjetivas» (13) de la cultura entendida en un sentido antropológico, así conforman las primeras aquellas que son observables y tangibles como los artefactos, la indumentaria, el vestido, las ceremonias, las fiestas y rituales. Las segundas las subjetivas o internalizadas e intangibles, creadas y recreadas a lo largo del tiempo, hacen referencia a los mitos, valores, las creencias, los sentimientos y las emociones, orientan el comportamiento en el ámbito público y privado.

[4] La primera publicación de *México Profundo* es de 1987, ha sido una obra publicada por diferentes editoriales muchas veces así como también reimpresa, aquí citamos la quinta reimpresión de 2010.

[5] Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías, institución gubernamental que diseña y ejecuta políticas públicas de desarrollo, promoción y comercialización de la actividad artesanal, publica cada año una convocatoria de premiación a los mejores artistas populares en sus diferentes ámbitos, para mayor información sobre el tema se puede revisar: <http://www.fonart.gob.mx/web/index.php?option=com_content&view=article&id=229&Itemid=184> (consultado el 26 de octubre de 2013).

Los 'modos de vida' (Novelo. "Ser indio y artesano en México": 165), así como las formas de la cultura realmente existentes, son muy diversas. Esas diferencias por desgracia en muchas ocasiones se convierten en desigualdades, en discriminación e injusticias. Pues vivimos en un contexto de divisiones sociales clasistas, muy jerarquizadas en las estructuras de poder, y muy diversificada por las historias y geografías de la nación. Otro ingrediente es la diversidad étnica, la presencia multiforme de los pueblos originarios, con sus diversas y variadas indumentarias, sus diversas lenguas, sus relatos polifónicos, expresiones y reivindicaciones particulares. Hoy no solo se habla de un país multiétnico sino de la necesidad de transitar a la interculturalidad, al 'diálogo de intersaberes'.

Sin embargo la situación de la mayoría de las personas que pertenecen a los pueblos originarios es todavía de gran pobreza y falta de reconocimiento de sus derechos humanos básicos, pero esas diferencias transformadas en desigualdades y por lo tanto en injusticias están atravesando por procesos deconstructivos, convirtiéndose en realidades dignas de análisis para una mejor comprensión, llamando la atención sobre la necesidad de políticas públicas acordes a los nuevos tiempos.

Acercándonos al mundo de las artesanías

Las mujeres y los hombres han elaborado todo tipo de utensilios para satisfacer sus necesidades y en el transcurso del tiempo han diversificado sus actividades y en la misma medida se han formado especialistas, expertos y hábiles en uno u otro oficio. El vestido fue creado para cubrirse y protegerse a la par que los objetos para adornarse y acicalarse. Así como fue necesario marcar y celebrar el cambio de las estaciones y el cambio de estatus de las personas de niña a mujer adulta, de joven a mujer sabia, también fue una necesidad convocar a las fuerzas sobrenaturales y relacionarse con ellas mediante la espiritualidad, para lo cual se elaboraron objetos, vestidos, joyas y adornos propiciatorios.

Los colonizadores se dieron cuenta de las habilidades de los conquistados como artistas y artífices de innumerables objetos. Algunas destrezas se conservaron y desarrollaron, otras desaparecieron (arte plumario) y otras más se mezclaron con las que llegaron del viejo mundo a través de los españoles (holandeses, italianos, ingleses, portugueses entre otros).

Victoria Novelo escribe. «Las importaciones técnicas y tecnológicas que han tenido lugar desde la colonia, no aniquilaron las producciones de los pueblos prehispánicos y pre capitalistas. Se sumaron, se mezclaron, se transformaron, y se reinventaron, como lo siguen haciendo» (Novelo. "Ser indio, artista…": 170).

Sin embargo el país se ha integrado rápidamente a las sociedades industrializadas y del mundo globalizado, se fabrica o importan la mayoría de los objetos y utensilios diseñados para los nuevos estilos de vida creados por la sociedad neo-liberal, urbana, comunicada, individualista, hedonista y despilfarradora. Pero en ocasiones esa sociedad viene desbordada en la vida real por poblaciones heterogéneas y diversas con necesidades y gustos que la propuesta de vida industrial y urbana no satisface; ni en lo que se refiere a las formas de producir ni de consumir.

En la sociedad mexicana contemporánea particularmente en el sureste, existen personas y conglomerados humanos que al mismo tiempo que usan iPod, calzado de marca y beben Coca-Cola, saborean tamales de chaya, levantan un altar de muertos los primeros días de noviembre como sus ancestros y prosiguen con la costumbre de valorar el comunitarismo para decidir sobre los asuntos públicos, o de vestirse con hipiles bordados o guayaberas de lino, para distinguirse de sus vecinos o colegas universitarios. Para trabajar el barro, hacer el tallado en madera, elaborar textiles o bordar vestidos u otras indumentarias ceremoniales, artísticas o teatrales, perduran especialistas que pueden ser similares «a los de las imágenes de los libros de historia antigua o de los códices mesoamericanos» (*Ibidem*). Sin embargo, estos especialistas, se asumen a su vez como modernos y educados, hablan maya, pero tienen un manejo de otras lenguas, tales como el inglés, el español, el italiano o el alemán; también articulan sistemas de producción modernos y tradicionales para satisfacer necesidades contemporáneas (musicales, estéticas y espirituales).

Valoración social

Es realmente un problema la valoración social del trabajo de las mujeres artesanas y de las bordadoras en particular, pues en esta valoración inciden formas de apreciar construidas social y culturalmente. Muchos no entienden la forma en que las artesanas producen sus obras, pues consideran un problema la existencia de incontables unidades de producción.

Desde el siglo XVIII las clases intelectuales y acomodadas de México valoraban positivamente las artesanías. En el siglo XX y con la revolución mexicana de 1910, estas clases privilegiadas, contribuyeron a erigir la identidad nacional, base de la mexicanidad. Como 'botones de muestra' solo mencionaremos a tres mujeres; Frida Kahlo ayer, Lila Down y Astrid Hadad hoy[6], artista plástica la

[6] Frida Kahlo pintora, de la época post-revolucionaria, en su búsqueda de las raíces estéticas de México, realizó paisajes, retratos y obras inspiradas en la iconografía pre-hispánica, pero

primera, cantantes populares las otras dos, se nutren de la tradición de los pueblos originarios. La estética que estas artistas proponen y enarbolan como espectáculo, sincretiza lo antiguo ancestral con lo moderno y lo postmoderno, tanto en la forma como en el contenido. Puede decirse que las tres inauguran, a la vez que renuevan, una moda, en tanto se visten con ropa artesanal pero imponen su propio estilo personal tanto en términos objetivos, como subjetivos[7]. Conforman una resistencia a la imposición cultural de las metrópolis 'civilizadas' a la vez que hacen transacciones[8] con la globalización, recogiendo los cánones de la mercadotecnia y del mundo del glamour de los centros mundanos. Utilizan los estilos y los vestidos bordados artesanales pero no de manera idéntica a como los portan las mujeres zapotecas, mixes, amuzgas o mayas, sino ajustados al cuerpo femenino según estilos contemporáneos, son seductoras, sexis, rebeldes y autónomas, ejerciendo de hecho, una nueva forma sincrética de ser mujeres, tanto arriba del escenario como fuera de él.

En términos simbólicos evocan y movilizan sensaciones, emociones que llaman al público y al espectador a reflexionar, a sentir, disfrutar y/o rechazar el presente, la realidad misma. Al respecto nos parece pertinente lo señalado por Claude Levi-Strauss:

> Hemos hablado ya de ese carácter artesanal que es, quizá, el denominador común de todas las manifestaciones estéticas; el hecho de que, en el arte, el artista nunca sea totalmente capaz de dominar los materiales y los procedimientos técnicos que

son las telas que se centran en ella misma (autorretratos) y en su azarosa vida las que consideramos pertinentes de recordar para este texto pues en su indumentaria y joyería de la que era habitualmente portadora, ensalzaba y reivindicaba «lo mexicano». Algo equivalente hacen artistas mexicanas contemporáneas como Lila Downs (<http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALila_Downs-National_Sor_Juana_Festival.jpg>) cantante de madre mixteca y padre estadounidense, quien fusiona la música tradicional mexicana con ritmos de jazz y blues, a la vez que canta en zapoteco, maya y español. Reivindica su origen indígena y es activista social a favor de las niñas y mujeres indígenas. En su indumentaria al igual que Frida resignifica los antiguos y tradicionales vestidos y huipiles de Oaxaca, su tierra natal. Por Ultimo Astrid Hadad, nacida en Chetumal, Quintana Roo, hija de migrantes libaneses, cantante que también retoma la canción tradicional y la fusiona con ritmos modernos, quizás algo más feminista y radical que las anteriores, critica la cultura machista, patriarcal y misógina de un modo irónico, burlón y divertido. En sus espectáculos que son estilo de cabaret, cambia vestuario y hace un performance donde al igual que las anteriores, su materia prima son los vestidos tradicionales y artesanales de los pueblos originarios de México. <http://www.artsinachangingamerica.net/wp-content/uploads/2012/11/Astrid-Hadad.jpg> (consultado el 26 de octubre de 2013).

[7] Retomamos aquí la reflexión y la polémica propuesta por Gilberto Giménez en su libro.

[8] Ver el performance de Lila Downs *Zapata se queda* en la entrega de los Latin Grammy 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=TGK3grZL3Nc> (consultado el 26 de octubre de 2013).

> emplea. Si lo fuese, y aquí podemos percibir la razón de la generalidad del fenómeno, llegaría a una imitación absoluta de la naturaleza (96).

El arte, en tanto cultura, lo que hace es llevarnos a otro orden, a 'otra realidad' posible. México es también reconocido por sus plantas sagradas, que transportan a quien las ingiere a un «estado alterado de conciencia», sin embargo las mujeres y hombres de conocimiento expertos en el uso ceremonial de esos enteógenos, así como psicólogos y etnólogos, han descrito y relatado la forma en que el ritual, donde confluyen la música, el canto y la danza transporta a los espectadores/participantes a otro nivel de la realidad, al que algunos denominan como una experiencia mística. De cualquier forma lo que me interesa enfatizar a este respecto es la espiritualidad[9] de los pueblos originarios que a través del arte y las artesanías producen, reproducen y actualizan esta experiencia como vivencia (no solo como fe), como práctica cotidiana y ritual, en su trabajo de producción de artesanías, para el uso propio y comunitario, así como para el mercado, sea este artístico, turístico o simplemente comercial, nacional e internacional.

Y nació Cancún

En 1970 la densidad poblacional de Quintana Roo era muy baja de 1.8 habitantes por kilómetro cuadrado. Prosiguiendo el proyecto del entonces presidente de México en 1968, Díaz Ordaz, se da vida a Cancún como proyecto de desarrollo que daría respuesta a la crisis económica en la vecina entidad de Yucatán (Quintal y Chan Cob 190) que contaba con un alto porcentaje de población campesina y maya que vivía en condiciones paupérrimas. Es así como se expropian terrenos ejidales de la parte continental de Isla Mujeres para construir la ciudad de Cancún, misma que concluye su primera etapa en 1974, lo que coincide con la conversión de Quintana Roo, de territorio a entidad federativa, instituyendo en esta una división político-administrativa de seis municipios: Lázaro Cárdenas, Benito Juárez (donde está Cancún), Isla Mujeres, Cozumel, Felipe Carrillo Puerto (con predominancia de población maya), José María Morelos (también maya) y Othón P. Blanco fronterizo con Belice y donde se encuentra la capital del estado Chetumal.

Este polo de desarrollo turístico se convirtió en un detonador del desarrollo económico de la región, convirtiendo a Cancún en la ciudad más dinámica del

[9] Es importante no olvidar las aportaciones de la líder guerrerense Martha Sánchez Néstor que señala a la espiritualidad como una de las particularidades del feminismo indígena, a la cual no aceptan renunciar.

país en lo que se refiere a la generación de empleo y atracción de migrantes, lo que generó grandes cambios en la relación territorial entre espacios turísticos y étnicos, produciendo una segmentación y jerarquización.

En la década de los noventa los territorios mayas, con sus sitios arqueológicos, su cultura, sus paisajes y estilos de vida, fueron transformados en un recurso turístico altamente rentable, siendo subsumidos por la expansión de la industria turística internacional. Se impulsa el Proyecto Mundo Maya, que incluye la colaboración de los gobiernos de Belice, Honduras, Guatemala, El Salvador y México. Si bien coincide con la tendencia en boga en aquel entonces de crear un nuevo estilo de turismo de bajo impacto ambiental, sustentable, de promoción y conservación del patrimonio histórico y cultural, en los hechos se convierte en una estrategia empresarial, en una marca comercial. Finalmente aterriza con la conformación de la Riviera Maya, que promociona como uno de sus principales productos «la exuberancia del Caribe y la fascinación por la cultura maya» (Marín 124). En este contexto se da un renovado impulso a la producción de artesanías, y las bordadoras mayas encuentran un espacio para colocar sus productos, proceso no exento de dificultades, tropiezos, nuevas experiencias y reacomodos en la sociedad, poblados y comunidades mayas del centro del estado de Quintana Roo.

El turismo internacional

El auge del turismo internacional a nivel mundial se produce en la década de 1970. El lujo de los viajes de placer antes privilegio de los aristócratas se convirtió en treinta años en un 'derecho' de la mayoría de la población de clase media de Europa y EEUU. Durante la posguerra alrededor de 20 millones de personas se desplazaban con fines turísticos fuera de las fronteras de sus países. En 1975 se registraron 200 millones los turistas internacionales (ver tabla 1).

Tabla 1. Cantidad de turistas registrados anualmente a nivel mundial.

Turistas	Año
200 MILLONES	1975
500 millones	1995
700 millones	2005
1000 millones	2010
1600 millones	2020

Fuente: Elaboración propia con datos de Duterme (referencia) (2008; 11-29).

Europa y EEUU fueron los principales emisores de estos 'emigrantes de placer', 70% del total mundial de vacacionistas (ver tabla 2).

Tabla 2. Distribución del origen de los turistas en el mundo.

Emisores de turistas (migrantes de placer)	Porcentaje
Europa y EEUU	70%
Asia y Australia	19.3%
América Latina y el Caribe	5.4%
Oriente Medio	4.8%
África	4.5%

Fuente: Elaboración propia con datos de Duterme (2008; 11-29).

Bernard Duterme señala que el turismo constituye el sector más dinámico del comercio mundial, por arriba del sector automovilístico y el de los hidrocarburos. La industria turística genera 250 millones de empleos en el mundo otorgando riqueza y entretenimiento para una séptima parte de la humanidad. Esta industria constituye «uno de los pilares más poderosos de la globalización» a la vez que protagoniza «un papel central y decisivo» en la evolución de la economía internacional y de las relaciones Norte-Sur (Lafant, citado en Duterme)[10].

Para continuar su expansión y responder a las críticas de sus detractores han surgido algunos discursos legitimadores del 'acontecimiento turístico internacional' mismos que los expertos han identificado como tres grandes momentos o 'escuelas'.

El primero de tipo economicista y desarrollista avalado por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y el Banco Mundial denominado *advocacy platform*, argumenta desde 1960, que si bien son los países del primer mundo los grandes beneficiarios, también los países subdesarrollados pueden obtener beneficios de la industria del turismo. Particularmente aquellos que posean una naturaleza exuberante, bellos paisajes de playa, sol y buen clima, al mismo tiempo que mano de obra barata, mercado de bienes raíces poco costosas y si poseen vestigios arqueológicos tanto mejor. Allí se pueden generar empleos, servicios e infraestructura pudiendo ser depositarios de la riqueza y

[10] Duterme, Bernard. "Expansión del turismo internacional: ganadores y perdedores". Alicia Castellanos Guerrero y Jesús A. Machuca R. (eds.). *Turismo, identidades y exclusión.* México: UAM/Casa Juan Pablos. 2008: 11-29.

de la migración de capitales. Postulan al turismo como 'detonador del desarrollo del Tercer Mundo'. Esta doctrina legitimará la construcción de grandes complejos turísticos en todos los rincones del mundo, ver por ejemplo el caso de Cancún.

En el segundo momento, que inició en 1980, ya no solo se consideraban los aspectos puramente económicos sino también aquellos que se relacionaban con el encuentro intercultural, de comprensión y respeto mutuo entre las personas de diversas culturas y sociedades distintas. Con un discurso humanista los promotores de la integración de la interculturalidad en el desarrollo formulan el Manifiesto del turismo de 1980, haciendo una apología del turismo como «hacedor de paz», respetuoso de los ambientes culturales y naturales.

El tercer momento surge a raíz del evidente impacto negativo del turismo en la ecología y las sociedades receptoras, y propone un discurso del 'desarrollo sostenible' (cumbre de Rio de 1992) como alternativa al turismo de masas. En el año de 1999 se elabora el ideal de un 'orden turístico equitativo, responsable, sostenible' que velará por el igual beneficio para todos los sectores a través de la derrama económica y la protección de los 'derechos de los grupos más vulnerables'. Es la *adaptancy platform* que propone el turismo ecológico, comunitario y de bajo impacto.

La paradoja de la industria turística

La actividad turística en los hechos evidencia la construcción de un mercado de 'lo exótico' para un público selecto que tiene una creciente necesidad de esparcimiento y entretenimiento a costa del trabajo asalariado en condiciones de explotación renovadas y de búsqueda de ganancias siempre crecientes. De esta forma las desigualdades Norte-Sur se profundizan. Lo que es viaje de ocio para algunos, aproximadamente el 60% de la población de Occidente, no lo es para el 80 o 99% de los habitantes en la mayoría de los países de América, África y Asía. Una séptima parte de la humanidad tiene la posibilidad económica, cultural y política de visitar los territorios de las seis otras séptimas partes, lo que refleja la organización del planeta y sus desigualdades. Con la industria del turismo las fronteras se constituyen en escenarios de cruce de migrantes legítimos y libres., los turistas, con otros ilegales, ilegítimos y parias, los trabajadores del turismo. En todo Quintana Roo podemos observar y dar cuenta de esta situación.

Otra paradoja la constituye la búsqueda incesante de distinción de los neoturistas, para los cuales se oferta el 'turismo de aventura' o 'el turismo cultural' entre otros. Para ellos los anfitriones y operadores deben construir una imagen

de sí mismos acorde a las demandas del mercado turístico. Imagen que borrará aquellos aspectos amenazantes de la propia identidad para el visitante y de otra parte exacerbará esos elementos del 'buen salvaje' que el aventurero busca encontrar. Es en este contexto que las artesanías encuentran su lugar.

La elaboración de prendas bordadas es un trabajo asignado a las mujeres desde tiempos inmemoriales. Este trabajo constituye una actividad creativa y artística legítima para las bordadoras, a la vez que les permite una remuneración económica honesta, segura y bien vista por su comunidad. Estrechamente ligada a las labores del hogar y al comercio informal y formal, les ha permitido mejorar su condición de ciudadanas y obtener aunque sea un grado mínimo de empoderamiento económico.

Hipil, bordados y artesanías; el difícil proceso de empoderamiento económico de las mujeres mayas

Hoy en día las mujeres mayas de Quintana Roo confeccionan el Hipil en tela de algodón o poliéster. El hipil es una indumentaria que visten las mujeres, que tiene una forma rectangular, y cubre el cuerpo de los hombros a las rodillas. Este se acompaña de un fustán, que es una falda (o enagua) que se extiende por debajo del hipil hasta debajo de las rodillas y que en su parte inferior deja ver una aplicación, de un ancho de veinte centímetros, tejida a ganchillo. Generalmente el hipil se confecciona sobre una tela de color blanco, a la que se bordan diseños alrededor del cuello y en la orilla de abajo. El poblado de X-Pichil, es una comunidad de la zona maya del Municipio de Felipe Carrillo Puerto de Quintana Roo en la que las bordadoras se han especializado en la elaboración de estas prendas de vestir. En esta comunidad se trabajan tres tipos de bordados de hipil diferentes que están relacionados con la identidad femenina y su ciclo de vida[11].

1. El *xoocbil chuy* (hilo contado o punto de cruz), literalmente significa la cuenta de los hilos. Existen dos formas de hacerlo uno sobre canevá (malla de plástico y algodón) y otro sobre tela denominado xook chuy yook nok. Este es el considerado tradicional o más antiguo *uchben chuy.* Este es el primer tipo de bordado que aprenden las niñas a partir de los seis o siete años, después ya más grandes alrededor de los 10 continúan con el bordado a mano y luego entre los 12 y 13 a máquina. Se identifican con este bordado

[11] Una parte de la información técnica en maya, que a continuación se presenta fue recaba por Concepción Escalona Hernández, estudiante de la licenciatura de antropología social de la Universidad de Quintana Roo, bajo mi guía y supervisión en su trabajo de campo.

las mujeres que desempeñan el rol de esposas, madres, suegras y abuelas. Los motivos por el cual lo realizan son diversos 1) por gusto, tradición o costumbre; 2) para descansar del trabajo hecho a máquina; 3) porque no son propietarias de una máquina de coser ni tienen a quién recurrir para pedírsela prestada; 4) por no tener dinero para comprar la materia prima para bordar en máquina; 5) algunas tienen problemas durante el embarazo lo que las obliga a suspender el trabajo en la máquina y entonces optan por trabajar a mano, si están cuidando a las hijas o hijos pequeños, hacen el *xoocbil chuy* en tanto los adormecen en la hamaca.

2. El *tsiib chuy, chuy cab*, que significa bordado a mano, como su nombre lo indica se hace a mano directamente sobre la tela de algodón, poliéster, o manta, aguja e hilo de estambre. Este bordado es realizado por aquellas mujeres que no poseen una máquina de coser.
3. El *lik chuy* bordado en máquina, es el realizado por las profesionales pues requiere habilidades en el uso de la máquina de coser de pedal (en ciertas temporadas no tienen luz eléctrica por lapsos importantes del día) y en ocasiones la máquina de coser eléctrica. Los materiales usados son hilo de algodón, polyester o seda, hilera, aro y tela que puede ser algodón, manta, seda o lino; dependiendo de la prenda que se elabore y del uso cotidiano o ceremonial a que se destine.

Por los requerimientos de la industria turística, estas artesanas han diversificado su producción, pues también elaboran camisas, guayaberas, shorts, blusas y vestidos.

Sin embargo no son pocos los problemas que encuentran. La más sentida es la falta de espacios mercantiles y vías para la comercialización directa de sus propios productos para conseguir mejores precios. Otro problema tiene que ver con conflictos que encuentran con sus esposos, que las limitan en su movilidad para que puedan desplazarse con mayor libertad en sus actividades del trabajo artesanal y de ventas al menudeo y mayoreo.

Estas mujeres de sociedades campesinas combinan el trabajo artesanal con el trabajo doméstico, que reproduce la fuerza de trabajo que alimentará cotidianamente la industria turística. Con la producción de artesanías obtienen un ingreso monetario que les permite aportar a la subsistencia del grupo doméstico y contribuir a la actividad agrícola.

Por último y no menos importante es la gratificación emocional que obtienen estas artesanas de una experiencia estética valorada por propios y extraños, que les otorga un ingreso económico, importante tanto en términos materiales como simbólicos.

1. Lila Downs.

Conclusiones

Hemos señalado de manera sucinta como llego el turismo a Quintana Roo en una coyuntura histórica, económica y geopolítica precisa. A la vez que reflexionamos acerca del significado del 'gesto' de bordar para las mujeres en la antigüedad, en la tradición y en la época contemporánea. Pusimos énfasis en las relaciones asimétricas y desiguales que hacen posible la industria turística, intentamos mostrar como la prosperidad económica para algunos, no mitiga la búsqueda de 'algo más' en esos migrantes por placer que llegan a estas latitudes. Presentamos de qué manera las artesanías se insertan en la oferta turística de las poblaciones anfitrionas.

Presentamos etnográficamente, fragmentos de la vida y el trabajo de las bordadoras artesanales que un día pueden estar en sus hogares con sus parientes, en sus poblados, a su propio ritmo[12] y al siguiente día en una ciudad global

[12] Es importante señalar que cuando toca mover el reloj para ajustar el horario de invierno (o de verano) en la zona maya de Quintana Roo no se obedece el mandato gubernamental y global, ellos/ellas se guían por su propia 'hora rebelde'.

como Playa del Carmen o Cancún, comercializando sus productos, negociando un precio más o menos justo por su trabajo. Sin duda que con este breve texto lo que intentamos es apostar a la capacidad de agencia de estas mujeres, pues nuestra intención fue visibilizar el valor de lo que ellas hacen. Valorar lo que ellas hacen y valorar el significado que tiene lo que ellas hacen y como lo hacen. Ojala lo logren y no sean avasalladas.

Bibliografía citada

Aguirre, Irma. "Participación política y social de las mujeres indígenas: el caso de Una lideresa tradicional". *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Nueva Época*, 10 (enero-abril 2003), 27: 105-130.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo. Una civilización negada.* México: Random House Mondadori. 2008.

Charbonnier, Georgies y Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lengua, etnología.* México: Siglo XXI. 1975.

Duarte, Ana Rosa y Wammack, Byrt. "Bordadoras mayas en el camino a Chichén Itzá: turismo, identidad y microcréditos". *Género en la época de la globalización. Miradas desde el mundo maya*. Mexico: Plaza y Valdes. 2010: 99-132.

Duterme, Bernard. "Expansión del turismo internacional: ganadores y perdedores". Alicia Castellanos Guerrero y Jesús A. Machuca R. (eds.). *Turismo, identidades y exclusión.* México: UAM/Casa Juan Pablos. 2008: 11-29.

Escalona, Concepción. "La producción artesanal en los grupos domésticos de X-Pichil". Paloma Bonfil y Blanca Suarez (eds.). *De la tradición al Mercado. Microempresas de mujeres artesanas.* México: GIMTRAP. 2001: 71-136.

Gimenez, Gilberto. "La concepción simbólica de la cultura". Cap. 1 de *Teoría y análisis de la cultura*. <http://www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf> (consultado el 4 de octubre de 2013).

Marín, Gustavo. "Territorio de resistencia, integración mercantil y producción del Espacio turístico en Quintana Roo: trayectorias y transformaciones del Mundo maya". Alicia Castellanos Guerrero y Jesús A. Machuca R. (eds.). *Turismo, identidades y exclusión.* México: UAM/Casa Juan Pablos. 2008: 97-141.

Novelo, Victoria. *Artesanía y Capitalismo en México*. México: SEP-INAH. 1976.

———. "El arte popular mexicano". <http://www.fusda.org/Revista25-26/Revista25-626EL%20ARTE%20POPULAR%20MEXICANO.pdf> (consultado el 26 de octubre de 2013).

———. "Ser indio, artista y artesano en México". *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, IX (septiembre/diciembre 2002), 25: 165-178.

Quintal, Jonathan y Chan Cob, Jorge. *La participación política en Quintana Roo. Origen y desarrollo (1902-1981).* México: IEQROO. 2011.

Salinas Urquieta, María Eugenia. "Violencia, negocios y subjetividades en la frontera sur de México". Manuel Buenrrostro y Antonio Higuera (eds.). *Temas y Contextos.* México: UQROO/Plaza y Valdes. 2009: 163-186.

También se puede ver a Astrid Hadad en: <http://e-consulta.com/nota/2013-08-23/cultura/hacemos-divertir-y-reflexionar-la-gente-con-el-cabaret-astrid-hadad> (consultado el 26 de octubre de 2013).

TEJIDOS QUE HABLAN

Dante Liano*

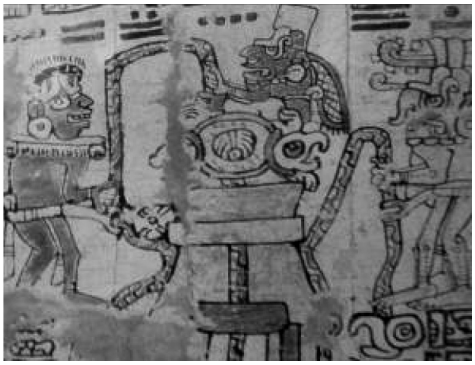
Dos acontecimientos diferentes, mas no contradictorios, inspiran las líneas que siguen. El primero describe un raro evento ocurrido hace algunos años, en Guatemala. El escritor Rodrigo Rey Rosa convocó a un concurso de Literatura Maya contemporánea, y me incluyó entre los miembros del jurado calificador. Resultaron vencedoras dos obras de extraña belleza: *Canto palabra de una pareja de muertos* y *La misión del Sarimá.* La lectura de ambos relatos se me reveló como un mundo nuevo, de potente imaginación y de una fuerza expresiva totalmente original. Una visión de la realidad que no se encontraba con frecuencia en una tradición fundamentalmente hispánica. Cierto: las letras guatemaltecas se fundan con el *Popol Vuh*, pero la lectura de ese libro sagrado no dejaba de estar fuertemente influida por la visión occidental. Ambos libros trajeron a la superficie una cuestión de la cual todos intuimos la existencia, pero que rara vez nos toca observar. Hay un mundo cultural maya de gran vivacidad que subyace a la realidad cotidiana guatemalteca y que tiene una continuidad subterránea y permanente.

El otro suceso tiene que ver con Rigoberta Menchú. En alguna de las reuniones que hemos tenido con ella, en virtud de los libros que hemos escrito juntos, Rigoberta nos regaló unos huipiles de su propiedad. Esos huipiles poseen el conocido colorido de los tejidos guatemaltecos y, a simple vista, están llenos de diseños estilizados, geométricos e incomprensibles. El deseo de descifrar esos símbolos me ha llevado a buscar, en los estudiosos de antropología maya, los significados de los dibujos. Y de esa particular investigación quisiera dar cuenta en este trabajo.

Como bien se sabe, los mayas no vestían como ahora, a la llegada de los españoles. En las áreas cálidas (la selva del Petén, Yucatán, las costas) su vestimenta era sucinta, como se puede ver en la imagen extraída de un códice precolombino (fig. 1).

* Università Cattolica di Milano.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).



1. Vestimenta maya en un codice precolombino.

Los trajes actuales son el resultado de una imposición colonial. Los españoles obligaron a los indígenas a vestirse con trajes regionales hispánicos, que eran diferentes según la región, pues tal diferencia ayudaba a distinguir la proveniencia geográfica de los indígenas y a controlar sus desplazamientos. Sin embargo, formas y símbolos de los trajes actuales existían antes del descubrimiento. Como señala Bárbara Knoke:

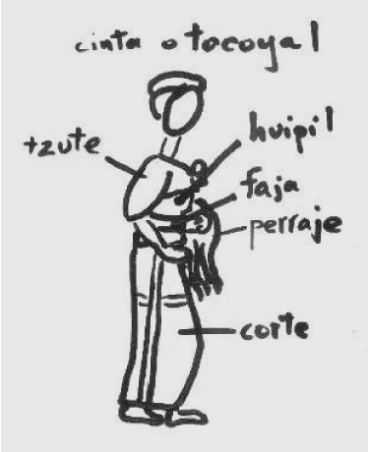
> Menor número de imágenes del arte clásico nos muestran la indumentaria femenina. En contextos rituales aparecen esposas o madres de gobernantes ataviadas con faldas enrolladas, sobrehuipiles o huipiles muy largos, fajas o cinturones y tocados. A veces se envolvían el torso o el cuerpo entero con lienzos al estilo de los sarongs indonesios. Al igual que los hombres de poder, portaban tocados sofisticados (12).

No obstante ello, si se observan los uniformes de los militares españoles de la época, la semejanza con los trajes rituales de los principales indígenas de la actualidad es asombrosa. La obligación de cubrirse tenía también motivos morales y religiosos, pues la costumbre maya de ir con el torso desnudo, hombres y mujeres, causaba escándalo en la mentalidad colonial hispánica. (Recuerdo a Roberto Paoli de visita en Guatemala, un crepúsculo en el camino hacia San Andrés Itzapa. Los rayos del sol levitaban un polvillo de oro, y, a contraluz, se veía a algunos indígenas camino del pueblo, quien a caballo, quien a pie, quien conduciendo un rebaño de ovejas. «¡El siglo dieciséis!», exclamaba Paoli. «¡Los dramas de Lope!». En verdad, los indígenas parecían salir de una estampa de los «corrales» en donde Lope representaba sus comedias).

Ahora bien, no se puede decir que esos trajes impuestos sean solo fruto de la colonización. Como ha sucedido con tantos aspectos de la cultura hispánica, los indígenas aceptaron trajes, costumbres, religión, y, en singular sincretismo, los adaptaron a su propia cultura. Un ejemplo evidente es la escalinata que sirve de atrio a la iglesia de Santo Tomas Chuilá, o Chichicastenango, que es un atrio y es, también, una pequeña pirámide indígena. Pasa lo mismo con los trajes. Lo que al principio fue hispánico, hoy es marca de identidad indígena, pues a las formas españolas los mayas insuflaron contenidos antiquísimos. Por ejemplo, en el cuello de muchas prendas encontramos la cruz, que puede ser interpretada como símbolo cristiano, o, más correctamente, como la representación de los cuatro puntos cardinales de la simbología maya. El águila bicéfala de Carlos V

puede ser un símbolo de origen germánico, o puede ser también el símbolo maya de la dualidad entre el bien y el mal[1].

Para confirmar lo dicho, basta observar los códices mayas, en donde aparecen telares idénticos a los usados actualmente por las tejedoras mayas. Es un instrumento extremadamente simple, que se ata a la cadera, y que impone a la mujer estar sentada sobre los talones. También la obliga a trabajar largamente para obtener sus complejos diseños.



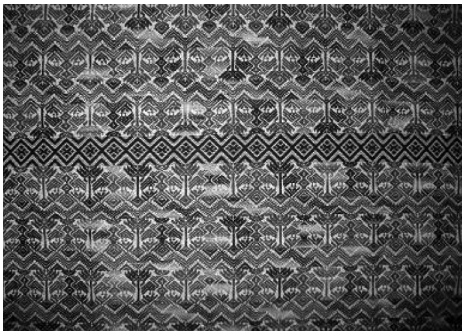
2. Partes de un traje maya.

Sustancialmente, los tejidos poseen «listas simples y a cuadros» (*Los trajes regionales…*: 6). Quizá lo más interesante de estas largas listas caracterizadoras de los tejidos guatemaltecos es la variedad de colores y el acierto de sus combinaciones, totalmente espontáneas e intuitivas. Hay un sentido innato de la estética en estas tejedoras, que reflejan en las telas el intenso colorido del paisaje. Sobre estas listas, aparecen los diseños, con la técnica del brocado o con la técnica del bordado. La más frecuente es la primera. Como se ha dicho, el traje, sobre todo en las mujeres, indica el origen geográfico y se pueden indicar 120 pueblos de Guatemala con un traje típico que le es propio. Ese traje acompañará a la mujer durante toda su vida, aun cuando cambie de región.

En líneas generales, el traje de la mujer maya se compone de un *tzute*, un *huipil*, una faja, un perraje y un corte. El *tzute* es una especie de manta que le cubre las espaldas; el *huipil* es la blusa; la *faja* amarra el *corte*, que es una ancha pieza de tela cuya función es la de la falda larga; el *perraje* semeja a una ancha y larga bufanda o rebozo y puede servir para cargar a un niño de corta edad. Como en todas las culturas, hay trajes de uso diario y hay trajes para la fiestas y ceremonias. También forman parte de los tejidos los adornos para el pelo, que pueden ser simples cintas o también *tocoyales*, cordones trenzados que pueden terminar en borlas o barbas (fig. 2).

Vamos a concentrarnos en el huipil, porque ofrece una gran cantidad de símbolos. Si uno ve un huipil desplegado, como se muestra en la figura 3, probablemente observará un conjunto de colores, un intrincado laberinto de diseños a los cuales puede atribuir un valor ornamental, o ningún valor.

[1] Por desgracia, no estoy en condiciones de citar por extenso el origen de un catálogo intitulado *Los trajes regionales de Guatemala*, que llega a mis manos mimeografiado, sin otra indicación que el título del trabajo. Aquí cito la p. 4.



3. Huipil desdoblado.

4. Pájaros.

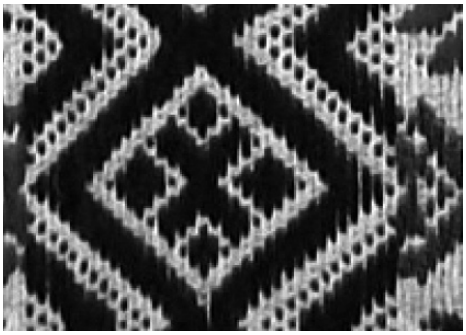
El fuerte impacto visivo de la totalidad del tejido no deja ver los detalles[2]. Y sin embargo, basta detenerse un momento para encontrar, en la trama que se presenta ante nuestros ojos, todo un mundo de símbolos, prontos para ser descifrados. Si observamos con detenimiento, podemos aislar algunos elementos significativos y significadores del tejido en cuestión. Veamos.

La figura representa a dos pájaros simétricos delante de una especie de planta o flor (fig. 4). En la tradición maya, estos pájaros que aparecen en el patio de una casa, provenientes del bosque, significan buena suerte, fortuna para el hogar. Es evidente, pues, el símbolo augural de estas figurillas en el tejido. Quien lo lleva, lleva también la buena suerte. Hay que advertir, con Knoke (25-26), que a veces la simbología varía según la proveniencia geográfica. Pero, en general, hay una cierta homogeneidad en la interpretación simbólica del tejido. Para la Asociación de escritores mayances de Guatemala,

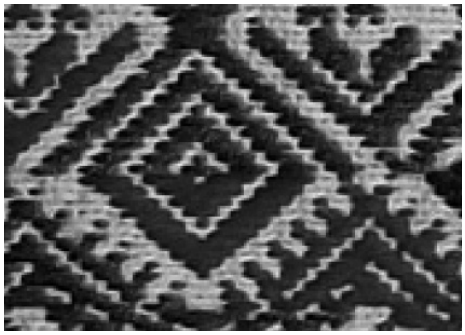
> El colibrí o pájaro que aparece solo en los güipiles de muchos pueblos, representa al jóven (sic) quien según el Pop Wuj, por enamorar a la bella Ixchel le enseñó a tejer mientras platicaban con ella convertido en pájaro. Además representa la fecundidad ya que también hace las veces de la jóven (sic) Ixchel, deidad del tejido y la fecundidad (28).

Cirlot apunta cómo en la mayoría de las culturas el pájaro representa la elevación del espíritu (350-351), y en este sentido, al observar el símbolo maya, podemos ver cómo sus picos apuntan hacia arriba y que, en efecto, la planta de-

[2] Las fotografías del tejido y sus detalles son propiedad del autor. Representa un huipil desdoblado, por lo que se puede observar que la mitad está al derecho y la mitad superior, simétricamente, al revés.



5. Petate.



6. El ombligo del mundo.

lante de la cual se encuentran podría ser la mitológica planta que fecundó a Ixquic, según lo relatado en el *Popol Vuh.*

Veamos otro dibujo contenido en el tejido (fig. 5).

Como se puede observar en todo el conjunto, la figura corre a lo largo del tejido en una franja que se repite obsesivamente. Representa el 'petate' o estera, una alfombra vegetal, de listas entretejidas, que sirve a los mayas para extender sobre la tierra y usarla como lecho. «Recuerda los petates que elaboran, con mucha paciencia y gran sabiduría, las abuelas mayas para darle a sus familias la comodidad que proporcionan esas peculiares artesanías», señalan las autoras de *Hilos mayas de Guatemala* (63). Este símbolo podría confundirse con otro más importante, también tejido un poco más abajo (fig. 6).

Se trata, quizá, de uno de los símbolos más importantes de la iconografía textil maya: el ombligo, entendido como el ombligo del mundo, el *ónfalos*. En la creencia maya, la figura representa el 'centro del pueblo'. Aunque para Eliade el *ónfalos* es una piedra (215-219), los significados que atribuye a esa piedra pueden aplicarse a nuestro caso. El culto al centro del mundo nace como culto funerario y alcanza, en la Grecia clásica, dimensiones metafísicas. «El *ónfalos* [...] el lugar sagrado por excelencia, [es] el centro donde las tres zonas cósmicas comunicaban entre sí, en el 'ombligo' que, por su simbolismo, garantiza un nuevo nacimiento y una conciencia reintegrada» (216). Cirlot confirma la aseveración de Eliade, al afirmar que en ese centro se realiza la comunicación entre el mundo de los hombres, el de los muertos y el de los dioses (340).

Una explicación más directa la da Knoke:

> El concepto de centro o *k'ux* del pueblo es parte de la cosmovisión lugareña. Las informantes entrevistadas expresaron que es un lugar muy importante pues allí es donde converge todo el pueblo para llevar a cabo las ceremonias que se celebran en

> conjunto, como son las misas y las procesiones. Es allí donde cobran vida las tradiciones que representan la cohesión y continuidad de una comunidad, función que tiene a su cargo la cofradía. Además, en el cetro está situado un espacio sagrado primordial para la comunidad, el templo católico. No está por demás agregar que ahí también es el lugar donde se acostumbra plantar el árbol sagrado, la ceiba (11).

Esto nos lleva a la representación quizá más importante de todo el universo del tejido: el árbol de la vida (fig. 7). Como se puede observar, esta figura aparece a lo largo de la faja repetida en color rojo, que se alterna con el morado o lila de la foto. Existen otras representaciones, naturalmente, que son las infinitas variantes que cada artesana puede aportar al símbolo original. Puede ser menos esquemático, con las hojas más frondosas. El de la figura tiene una particularidad no indiferente: hunde sus raíces en un *ónfalos*, como para acentuar su significado sagrado. Knoke señala que está relacionada con la mujer, pues ella «da flores, frutos y tiene ramas que son sus hijos, *'nunca se termina la vida y por eso se le llama palo de la vida'*» (14). Con excesiva simplicidad, los autores de *Hilos mayas* declaran que el árbol de la vida «simboliza la importancia que los árboles frondosos tienen para los mayas, ya que bajo sus ramas se realizaban en la antigüedad diferentes rituales sagrados de profundos significados» (43). Notable simplificación, puesto que está reconocido que el árbol de la vida aparece ya en las estelas mayas, por ejemplo, en la lápida del sarcófago del Rey Pacal, en Palenque, y que es símbolo religioso casi universal. Cirlot declara sin más: «Es uno de los símbolos esenciales de la tradición. […]. El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración» (77). Eliade señala: «Hemos encontrado a menudo en los mitos y las leyendas relativas al árbol de la vida la idea implícita según la cual se encuentra en el centro del universo y une al cielo, a la tierra y al infierno» (373)[3]. Nótese el error de la Asociación de Escritores Mayances, que confunde el árbol de la vida con la cruz maya, en cuanto señalación de los cuatro puntos cardinales (32).

A lo largo del tejido corre otra de las más importantes representaciones de la iconografía maya: la serpiente (fig. 8). Tenemos una extensa explicación dada por escritores de origen maya:

> La serpiente o culebra cascabel que ahora aparece como 'ese' en los llamados cortes 'quetzaltecos' originalmente representaban a Kukulkán, en maya yucateco, q'uq'kumatz en kiché. Por otro lado, por la forma de su cuerpo, los dibujos en la piel, los crótalos en la cola y el poder de su mortal veneno simboliza poder y belleza. Así mismo (sic), representa la lluvia y el viento (Asociación de… 28).

[3] En verdad, Eliade dedica todo el capítulo VIII: "La vegetación. Símbolos y ritos de la renovación", a tal tema.

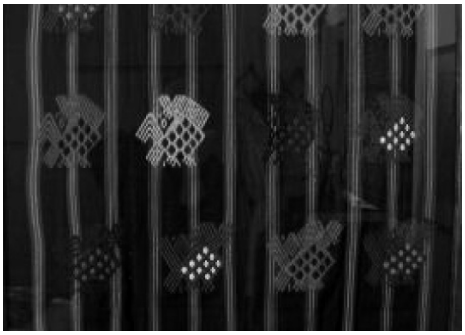
7. El árbol de la vida.

8. La serpiente.

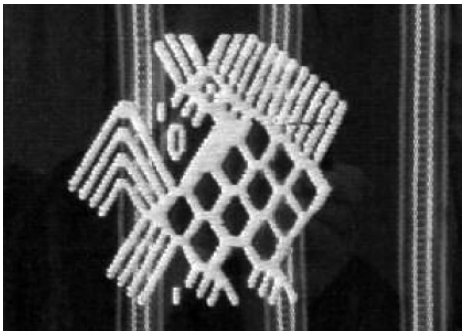
Extremadamente interesante el aporte que da Knoke a la interpretación de la serpiente, quien añade a lo anterior, el hecho de que el dibujo representaría también a los cerros que suben y bajan o a los altibajos en la vida de una mujer. Como una cuestión de singular importancia, Knoke señala que la figura recibe el nombre preciso de *kumatz'in*, testimonio de sus orígenes prehispánicos, y que también puede simbolizar el arco iris. Ello coincidiría con el nombre de Ixchel, la diosa del tejido: 'Señora Arco Iris' (16-17). A ello habría que añadir que el diseño sinuoso representa el movimiento del reptil (*Hilos mayas*: 213). Lleva razón Cirlot cuando señala que la serpiente es animal simbólico por excelencia en todas la culturas y que eso motiva sus «ambivalencias y multivalencias» (407-410).

Si examinamos otro tejido, encontraremos una cuestión singular (fig. 9). En las diferentes listas que lo componen, aparece un solo motivo.

Como se puede observar, hay una serie de listas verticales. Las de color violeta o morado sirven de base para otras más delgadas, que representan el arcoíris. Es una representación agrícola, que configura «los colores de la flores y las hojas en invierno, época en la que cobran más vida gracias a la lluvia» (*Hilos mayas*: 102). Con todo y el simbolismo de alegría y esperanza que representa, mucho más importante es la figura que campea a lo largo del tejido. Observamos que está tejida en diferentes colores. Cada color tiene un significado. El verde y el azul reciben el mismo nombre en lengua maya, pero el significado es diferente. El verde representa la naturaleza y todo lo sagrado que en ella habita; el azul, en cambio, representa la paz y la pureza, porque es el color de las ofrendas y los sacrificios. El amarillo se desdobla en su significado místico: es el maíz amarillo, la comida que los dioses han donado a los hombres, y también es la carne de que estamos hechos, mas al mismo tiempo representa el mal, las temibles enfermedades comunes de la región: el paludismo y



9. Listas de colores.



10. El águila.

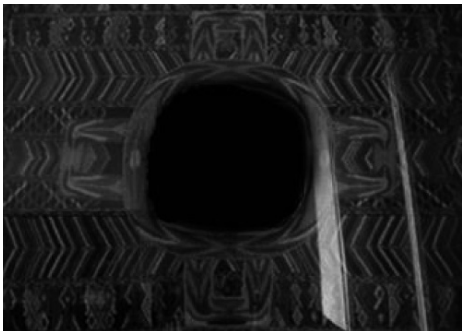
la tos ferina. El rojo simboliza la sangre, el fuego y el amanecer. Proviene de la cochinilla y también del achiote[4].

Escojamos una de las figuras (fig. 10). El símbolo del águila ha sido usado en diferentes culturas. Cirlot le dedica amplio espacio. Señala que es «símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual» (57). Más adelante, añade que, puesto que su vida es al aire libre y bajo la luz del sol, se le considera como luminosa y participante del aire y del fuego (57). Por sus características de vuelo, se le asocia con la nobleza heroica y en Oriente y Occidente «es el animal asociado a los dioses del poder y la guerra» (57).

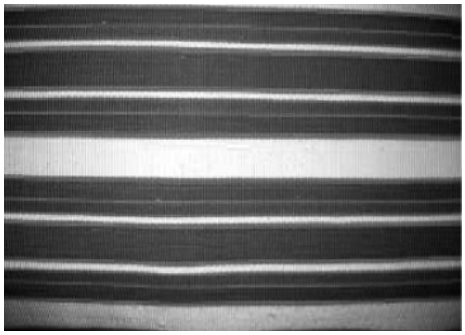
No es de extrañar que los españoles llevasen a Guatemala el símbolo del águila, y tampoco es de extrañar que ese símbolo existiera ya en la cultura prehispánica. Tenemos datos de la cultura maya previa a la llegada de los conquistadores que nos certifican que el águila era una insignia de guerra (Knoke. *Símbolos…*: 21). Para los españoles el águila era el emblema del gremio de los tejedores de lana, lino y algodón y también era el emblema de la casa real de los Habsburgo (Knoke. *Símbolos…*: 21).

La variante maya introduce un elemento fundamental al símbolo del águila bicéfala llevado por los españoles. El águila bicéfala, para los mayas, está profundamente arraigada en la estructura bimembre de toda la cultura, pues cada elemento, cada dios, cada objeto, se basa en ese principio dual. El águila con dos cabezas, cada una viendo a un lado diferente, representa el bien y el mal, el principio masculino y el principio femenino, lo positivo y lo negativo, pues en la concepción maya del mundo, las distinciones occidentales, tal como la oposición cuerpo/alma, no existían: todo es uno en su conjunto.

[4] Para la significación de los colores, cf. Asociación de escritores mayances de Guatemala (26).



11. Cuello de huipil.



12. Listas de colores.

Otro símbolo sincrético es el de la cruz. Lo encontramos, con frecuencia, en el cuello de los huipiles, como se ve en el ejemplo de figura 11.

El agujero del cuello da lugar a cuatro símbolos simétricos, que semejan cuatro bocas de jaguar, parecidas a las que encontramos en la arquitectura clásica. Cada una de ellas se dirige a uno de los cuatro puntos cardinales mayas, que aparecen también en el *Popol Vuh.* En Guatemala, la cruz maya se hace con mazorcas de color blanco, amarillo, rojo y negro, que representan los cuatro caminos que llevan a los cuatro extremos del mundo (*Hilos mayas*: 155). En la época clásica, tenemos testimonio de la 'cruz foliada', que puede identificarse con el árbol de la vida. En cambio, la cruz de los tejidos pertenece al período del postclásico tardío, cuando los mayas se establecieron en el altiplano de Guatemala. El tejido muestra otros símbolos conocidos, como figurillas de animales, y aquello que pareciera una serie de flechas puede interpretarse como una variante de la figura de la serpiente.

Se ha dicho, al principio, que la técnica del tejido de los dibujos puede ser el brocado y el bordado. Con la llegada de la época moderna, han aumentado las comisiones de bordados, particularmente con motivos floreales.

No se puede negar la influencia occidental, aunque el motivo de la flor no está ausente en la tradición precolombina. También este motivo está muy relacionado con la mujer. En algunos casos, flores bordadas rodean el cuello del huipil, hasta formar nueve círculos, que representan los nueve meses que pasamos en el vientre de la madre (*Hilos mayas*: 69). En otros casos, las flores recuerdan aquellas que sirven de ornamento en los altares de las deidades. Las flores aparecen dentro de listas de colores, un amarillo y un azul, que se alternan elegantemente. Amarillo y azul hacen contrapunto en los motivos floreales y confieren un ritmo extremadamente dinámico al conjunto. El uso de las listas que recorren todo el tejido tiene también un significado simbólico y no son simples

fondos para el motivo dibujado. En algunos casos, las listas aparecen como único motivo, sin dibujos encima, como una demostración de su importancia.

Las listas que atraviesan vertical y horizontalmente el tejido son una metáfora agrícola. Puesto que la agricultura es la actividad principal de los mayas, un homenaje a ese trabajo no podía estar ausente. En muchos casos, las largas listas aluden a los surcos que se abren en la tierra para la siembra, en particular cuando las listas son de color marrón. En nuestro ejemplo (fig. 12), resulta evidente la referencia al arco iris, otro motivo de origen agrícola, pues alude a la lluvia y a los fenómenos que desencadena. Recuérdese, también, la simbología de los colores, que son muy numerosos y que se alternan sin una simetría regular, sino deliberadamente anchos o delgados, para crear la impresión de movimiento.

Ahora podemos volver a nuestro tejido inicial y verlo con ojos diferentes. Lo que a primera vista era un impacto de policromías y figuras ondeantes, ahora se nos presenta como un pequeño libro abierto, en donde podemos leer la cosmovisión maya, sus augurios, sus temores, sus profecías. No puede dejar de apuntarse que son las mujeres las tejedoras de esta notable forma de escribir la cultura. Dicho sea de paso, mujeres consideradas, con suficiencia, como analfabetas por la gente 'culta'. En cambio, encontramos en ellas a las depositarias de una cultura milenaria, que se expresa en signos ancestrales, trasmitidos por generaciones. Nótese, por último, que la mayor parte de los símbolos están relacionados con las mujeres mismas, por su capacidad de dar vida, por su capacidad de conservar las tradiciones, por su capacidad primordial de conocer el bien y el mal, y por su carácter de futuro y esperanza para una comunidad.

Bibliografía citada

Asociación de escritores mayances de Guatemala. "Conozcamos algo más de nuestros vestiarios. Y el sistema de numeración maya". *Chatwalijoq*, 4 (enero-marzo 2005), 5: 1-30.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Labor. 1982.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones.* México: ERA. 1972.

García, Pablo. *B'ixonik tzij kech juk'ulaj kaminaqib, Canto palabra de una pareja de muertos*. Guatemala: F&G. 2007.

Hilos mayas de Guatemala. El lenguaje de los símbolos. Guatemala: PROTEJE. 2011.

Knoke de Arathon, Bárbara. *Símbolos que se siembran.* Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena. 2005.

Knoke de Arathon, Bárbara. "Atuendos indígenas de la Guatemala prehispánica y colonial". *Galería*, 12 (2009), 36: 23-27.

Los trajes regionales de Guatemala. Catálogo sin referencias bibliográficas.

Oxlaj Cúmez, Miguel Ángel. *Ru taqikil ri Sarima' La misión del Sarima.* Guatemala: F&G. 2009.

Popol Vuh, edición de Sam Colop. Guatemala: F&G. 2010.

ABITI E ABITUDINI DELL'EMIGRANTE ITALIANO NELLA NARRATIVA GUATEMALTECA CONTEMPORANEA: *LA PEQUEÑA HISTORIA DE VIAJES, AMORES E ITALIANOS* DI DANTE LIANO

Patrizia Spinato Bruschi*

Il profilo dell'emigrante italiano, che conosce tanta fortuna nella letteratura angloamericana e rioplatense, è rappresentato in modo sporadico e discontinuo in paesi in cui i flussi migratori dalla nostra penisola sono stati di minore entità. Tanto in caso di insuccesso come nelle minime affermazioni si applica qui quella legge mimetica che spinge la minoranza etnica a cercare il più velocemente possibile l'assimilazione con quella che viene riconosciuta la razza dominante del paese d'adozione. Mancando spesso un condiviso e palese spirito di gruppo, la prima e la seconda generazione tendono a spogliarsi di quei tratti culturali che permettono un'immediata identificazione con il gruppo di provenienza, nella speranza di accelerare i processi socio-economici preclusi alle etnie straniere. Si aprirebbe qui il doloroso inciso della latitanza delle nostre istituzioni all'estero che, salvo rari casi, a differenza delle nazioni europee che tuttora consideriamo 'forti', abbandonano l'emigrante al proprio destino e risvegliano il senso patrio solo in concomitanza con precisi eventi politici (Moriconi: 62-63). Fatto salvo, quindi, per circoli sostanzialmente autogestiti e con poteri circoscritti, quali le società locali di mutuo soccorso o i circoli regionali, è lasciata all'iniziativa del singolo la volontà di preservare la memoria delle sovente umili origini o di sottometterle ad una graduale diluizione (Spinato. "Recensione…").

Assumendo a campione la realtà guatemalteca, non scarseggiano le descrizioni dell'Italia e degli italiani nei diari di viaggio, nelle cronache giornalistiche e nelle memorie dei letterati che hanno l'opportunità di conoscere, direttamente o attraverso la letteratura stessa, il Bel Paese: Rafael Landívar, José Batres, José Milla, María Cruz, Enrique Gómez Carrillo, Luis Cardoza y Aragón (Liano. "Imagen de Italia…"). Meno comune è invece il caso inverso, quando da un campione etnico presente sul proprio territorio, nella fattispecie di emigranti, si cerca di ricavare il profilo di un'altra nazione. Pur non mancando racconti e romanzi in cui sono abbozzati alcuni ritratti, in realtà piuttosto convenzio-

* CNR-ISEM, Università di Milano.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

nali e nostalgici dell'esule italico, come in Miguel Ángel Asturias, è difficile trovare opere narrative in cui una comunità tanto esigua possa rivestire un ruolo centrale e ben definito antropologicamente.

Un *unicum* in questo senso è rappresentato dal romanzo *Pequeña historia de viajes, amores e italianos* di Dante Liano, per la speciale attenzione che lo scrittore dedica al fenomeno migratorio italiano e alle sue ricadute sul territorio guatemalteco. L'opera ben si presta ad un'analisi degli abiti e delle abitudini dei nostri, giacché l'autore promuove esplicitamente a protagonisti del *plot* un gruppo di nostri connazionali che il destino orienta verso le coste centroamericane[1]. Liano si rivela un osservatore privilegiato della presenza italiana in Guatemala (Serafin). Avendo egli stesso origini italiane attraverso il ramo paterno, da un lato ha sufficiente competenza ed esperienza per trattare il tema in modo congruo; dall'altro, in qualche modo, si rivela indulgente e propende ad una rivalutazione ed alla nobilitazione di un'etnia europea – ma, nella fattispecie, del proprio gruppo familiare calabrese – verosimilmente considerata meno forte e prestigiosa rispetto ad altre.

L'anelito di nobilitazione

Innanzi tutto si sottolineano le origini. Il prologo presenta un gruppo etnico molto particolare, dalla storia tormentata ma, per questo, in qualche modo, 'eletta'. È attestabile dal 1300, quando in Valle Tor di Pellice si consuma l'accordo di una fuga strategica. Un latifondista calabrese alletta con la promessa di terre calde, abbondanti e fertili un gruppo di contadini valdesi oppressi dal freddo, dalla fame e dalle persecuzioni religiose. Il miraggio della terra promessa campeggia fin dalle prime pagine di questo romanzo in costante movimento: «¡Tierras en arriendo, tierras fabulosas de fertilidad, tierras lejanas en donde encontraremos leche para nuestros hijos, y alimento para saciar el hambre nuestra y de nuestras mujeres!» (Liano. *Pequeña historia*: 14-15). La terra è sinonimo di futuro: «hay tierras, que significa que hay futuro y no muerte para los hijos, que significa pan blanco y migajoso que entra en las bocas desdentadas ya temprano por la pelagra, que significa llegar a viejo, a cuarenta años, quizás a cincuenta, ver florecer nietos y nietas mientras cultivan el campo» (15). Ma le entusiastiche proiezioni già contengono il germe della delusione, quasi scontata, per i poveri esuli: «todo eso parece como una sensación de felicidad presunta. Ya se sabe que no será así, pero qué bien imaginarse una vida feliz, imaginarse, fantasear, soñar» (15).

[1] L'edizione da cui si citerà nel presente saggio è la prima, del 2008.

Il viaggio, come sempre complessa sintesi del percorso vitale, mette a nudo le caratteristiche del microcosmo valdese con l'avvicendarsi delle prove iniziatiche che schiudono le porte della terra promessa agli antipodi della penisola[2]. La durezza del cammino li scopre sobri, misurati, vigorosi, onesti[3], doti che si rivelano preziose per far fronte, all'unisono, alle inevitabili delusioni nella nuova imperfetta realtà: «No era la felicidad, no de seguro, pero siempre mejor que la infamia de la miseria y el hambre» (19).

Giunti a destinazione e occupata l'altura isolata che era stata destinata loro, la denotano personalizzandola: «la llamaron Guardia Piamontesa, pues sus habitantes eran los únicos que hablaban provenzal, y se vestían como tales, tan diferentes a los descendientes de la Magna Grecia, que así eran los habitantes de los alrededores» (19). Nell'enclave occitana le caratteristiche somatiche, linguistiche, culturali distinguono i suoi abitanti da quelle dei calabresi che li hanno assorbiti, ma come un corpo estraneo, nel proprio territorio: «Un lugar en donde las longanizas se llamaban *saucisson* […]; un lugar donde las gentes se visten con encajes y orlas y unos delantales de otros lugares» (27). In questo specifico caso l'abito ha una forte connotazione identitaria: viene condiviso ed ostentato da un gruppo etnico coeso, che non ambisce a farsi assimilare dalla cultura di arrivo ma difende con orgoglio la propria.

Diversità del 'tessuto' etnico

Al di là del mero dato storico sull'esodo della comunità eretica e del recupero della memoria familiare dell'autore, illustrato con toni epici in modo vivido ed emotivamente molto partecipato, il prologo contiene *in nuce* i temi ricorrenti del movimento migratorio e sembra voler innescare alcune riflessioni utili a decifrare il romanzo, riflettendo su un flusso poco importante dal punto di vista numerico e quindi meno noto ai più (Spinato. "L'emigrazione…"). Ai lettori dell'area di destinazione – Guatemala/Centroamerica –, innanzi tutto, si chiarisce che l'Italia è un paese esteso e disuguale e che, al tempo stesso, gli italiani sono molto diversi tra loro dal punto di vista etnico, religioso, culturale. Pertanto, non solo, come nota il 'Presidente Generale' nel secondo capitolo[4],

[2] «Calabria […] fue su tierra prometida […] pero bien sabían que no era leche y miel lo que les esperaba, ni el maná del cielo, […] sino el duro trabajo» (18).

[3] «No fueron escandalosas las madres cuando abrieron los breves hoyos en los que enterraron los pequeños cuerpos de sus hijos. Era gente recia, acostumbrada a la muerte, y si no fuera la costumbre, su fe era sólida, arraigada en la pobreza y en la honestidad» (17).

[4] «El general presidente pensó que había tanta diferencia entre las grandes naciones del sur

c'è tanta differenza tra le nazioni americane; tra il Piemonte e la Calabria si apre un abisso in quanto a lingua, caratteri somatici, tradizioni, abiti, e il lettore guatemalteco è messo sull'avviso: anche gli emigranti italiani – cui certamente non era destinata l'attenzione delle istituzioni americane nell'aprire le rispettive frontiere (MAE) – nonostante le apparenze, non sono tutti uguali.

All'esodo dal Piemonte alla Calabria si contrappone quello transatlantico, da Napoli all'America. Entrando nel vivo della storia, protagonista non è più la massa degli emigranti, bensì alcuni personaggi ben precisi, con nome e cognome, di cui si comincia a tracciare un profilo fin dal paese natio ma che, come tradisce l'anomala genericità dell'ubicazione dell'azione nel primo capitolo della seconda parte[5], continuano a rappresentare tutto il gruppo dei connazionali. Anche l'odissea della traversata è un'amplificazione dell'esodo della comunità valdese, giacché si ripropongono i *topoi* del viaggio di migrazione in entrambi i segmenti narrativi: il miraggio della terra promessa, la lunghezza e la durezza del tragitto, le calamità lungo il percorso, i dubbi e le speranze che si avvicendano nel confrontarsi con i compagni di avventura:

> ya había los que añoraban el *paese* abandonado, como si hubieran dejado la tierra de Jauja; mas pronto intervenía el realista que les recordaba el hambre, y la sequía, y el patrón, y eso les calmaba las ansias jirimiqueantes del nostálgico. Jauja nunca está atrás, siempre está delante, y a prepararse para los bolsillos llenos de oro, la boca de comida, el cuerpo de placeres, porque América es eso, y si no lo fuera, pendejo el que se embarcó en semejante aventura, y si no lo fuera, había que convertirla en el paraíso que soñaban, y si no lo fuera…, ¿y si no lo fuera? (41).

La diaspora dei passeggeri arrivati a destinazione li spinge a negare quanto prima il proprio *status* di emigranti, liberandosi di quello che fin sulla nave consideravano il personale tesoro (Liano *Pequeña historia*: 80): «en las maletas estaba lo que iban a tirar pocos días después, y en América el que conseguía trabajo, clandestino casi siempre, procuraba vestirse un poco mejor, para no llevar estampado el cartel de: ‹Soy emigrante, acabo de llegar; trátenme como mierda›» (38).

de América, Colombia, Venezuela, Chile, Argentina, ¡la gran Argentina!, como había diferencia con México, que para nosotros era como decir la metrópoli de estos pueblones abandonados de Dios y de los hombres» (Liano. *Pequeña historia*: 33).

[5] Tra il primo e il secondo capitolo di ognuna delle parti del romanzo, prologo compreso, si dà in apertura un preciso quadro cronologico e spaziale (*Valle Tor di Pellice, 13…?*; *Guardia Piamontesa, 1890, circa*; *Chimaltenango, 1949 (?)*; *Chimaltenango, 1952*). Solo nel primo capitolo della seconda parte si indica, genericamente: *En un pueblo de la costa. Guatemala…*, proprio a sottolineare la volontà di rappresentare tutta la comunità italiana, indipendentemente dall'anno e dal luogo dello sbarco.

Quando Franco comincia ad ascendere nella gerarchia sociale, la moglie identifica il nuovo status con la necessità di modificare l'*outfit* del neo-imprenditore: «Atrás había quedado el emigrante, y más atrás el campesino. Ahora tenía que vestirse mejor, pensó Martina; su periodo de picapiedras habría que sepultarlo» (119). In linea di massima, dunque, non c'è spazio, almeno in prima battuta, per conservare né abiti né, per quanto possibile, abitudini manifeste del paese natale. Il tessuto etnico si sfilaccia in una miriade di regionalismi ed è l'istinto di sopravvivenza che spinge la popolazione migrante, in gran parte maschile, a privilegiare la pragmaticità sui sentimentalismi.

L'abbigliamento nella sua assenza emblematica

Nel romanzo di Liano il macrotema dell'abbigliamento non riveste un ruolo centrale bensì, in qualche modo, spicca per la sua assenza.

In primo luogo, ciò è facilmente giustificabile per via della prospettiva marcatamente di genere dell'opera: come accennato sopra, tanto il narratore quanto i protagonisti sono uomini, e come tali non sembrano attribuire alcuna importanza al proprio aspetto esteriore né a quello di coloro che li circondano. Nei rari esempi presenti nel romanzo, spetta alla voce femminile connotare l'uomo attraverso i dettagli esterni e spesso l'abbigliamento è funzionale alla restituzione narrativa dei profili dei personaggi. A questo proposito ci torna nuovamente utile Martina che, dopo essersi preoccupata di modificare il *look* del marito, ne controlla attentamente i dettagli:

> Al ir desplegando las camisas, que bien sabe quien de ello se entiende, en cuellos y puños acumulan negruras y amarillento sudor, descubrió una mancha de carmín en una de ellas, que bien examinada, de frente, de perfil y a contraluz, evidenciaba con claridad el roce de la mejilla de alguna de las putas con que seguramente habría comerciado el asqueroso de su marido mientras estaba en la capital (120).

Così, in virtù di una prova evidente e senza possibilità di appello per l'ignaro coniuge[6], la donna ne decreta la graduale, ma irreversibile, esclusione dall'intimità coniugale. Il capo d'abbigliamento ha qui un valore assoluto: indi-

[6] «Franco bebió, bailó, gozó. No se dio cuenta, por inexperto, de que tanto abrazo y roce dejaría sus huellas en la camisa y, por tanto, en su vida, sino que dejó que la noche le pasara encima, con la ebria inconsciencia del que siente que merece, de tanto en tanto, aflojar las rigideces de una vida que ya de por sí era dura. En muy pocas ocasiones, Franco había visitado casas de citas. Pobreza y cierto sentido del pudor se lo habían impedido. Se lo concedió, esta vez, en la capital. No podía imaginar que lo iba a pagar para siempre» (122).

pendentemente dalle proprie caratteristiche, viene a essere per la moglie testimone del tradimento della coesione familiare e pretesto ufficiale, seppur tutto interiore, del preesistente allontanamento dal coniuge. E l'adulterio che consuma ripetutamente con Antonio coincide con l'ansia di liberarsi dei vestiti (130, 135), ossia di un'identità progressivamente rifiutata, nel tentativo di attivare una remota, impossibile ma anche poco auspicabile catarsi. Solo la gravidanza suggella la metamorfosi: il definitivo affrancarsi della donna dai modelli di riferimento maschili, peraltro indispensabili nel particolare contesto sociale ed economico.

In secondo luogo, all'interno del testo si sottolinea a più riprese l'estrema povertà dei protagonisti e, implicitamente, l'assoluta assenza di preoccupazioni suntuarie al di là di particolari occasioni religiose. La lucida percezione della propria indigenza, unita ad un rigore morale che impedisce ai personaggi di ostentare una condizione superiore, non consente di soffermarsi su impossibili alternative ma al tempo stesso non intacca dignità né sogni personali. Durante uno dei suoi pellegrinaggi alla capitale in cerca di un mecenate per poter avviare la propria attività cinematografica, per esempio, attraverso il proprio abbigliamento Franco percepisce la distanza socioeconomica che lo separa da connazionali meglio introdotti nel tessuto americano: «en ese viaje no hubo tiempo para más actividades que ir a la clínica de Costanzo, siempre más lujosa y con clientes que lo avergonzaban a uno de ir tan mal vestido» (127).

Emblematico è il passaggio in cui si descrive il matrimonio di Antonio con Dolores. Attorniati da «una multitud vestida de carnaval» (151) i due fidanzati rispettano, con il rituale, la tradizione dell'iconografia sponsale: lei in abito bianco, così giovane e fresca da sembrare alla sua Prima Comunione (152); lui con un completo prestato, di taglia superiore alla sua, che lo rende goffo ma non gli impedisce di percepire, non solo il miglioramento della propria condizione economica rispetto alla sua prima esperienza matrimoniale in Italia, ma anche il suo ingresso ufficiale ed incontrovertibile nella nuova società attraverso lo sposalizio con una fanciulla locale[7]:

> Pasquale Siciliano se levantó temprano, con el fin de quemarle una ametralladora de cohetes a su amigo […] a la hora de alzarse y vestirse con el mejor traje prestado que le habían podido dar. Préstamo de pobre: le quedaba grande como es necesario que le quede el traje al novio, porque después ya se sabe que engorda y no le queda primero el pantalón y luego la chaqueta, y se queda a merced de las polillas y el recuerdo, aunque en este caso era ocioso el asunto, pues, a la semana siguiente, el

[7] «Y el novio se enderezaba, orgulloso, el cuerpo bailándole pensando que finalmente comenzaba a pertenecer a esta tierra, como había sido de la suya» (152).

> traje iba a regresar a su dueño, debidamente lavado y planchado por la esposa recién estrenada, más nueva ella misma que ese vestido con que la habían llevado al altar (150-151).

L'esigenza sociale di un abito dignitoso si ripropone in occasione della morte, quando i parenti attribuiscono un significato speciale alla presentazione esteriore del defunto: indipendentemente dalla propria condizione socio-economica sentono la necessità di dover investire tempo e sostanze nell'esibizione formale dell'estinto, quale estremo e doveroso tributo di affetto. All'interno del romanzo, il caso è esemplificato nella terza parte, quando lo stesso Antonio, ormai anziano, viene stroncato da un infarto ed il figlio e la nuora si prendono affettuosamente cura del suo corpo; al di là della storia personale e delle abitudini ormai consolidate del padre, Roberto avverte il bisogno di utilizzare un costume formale per restituirgli, attraverso il decoro, l'onorabilità sociale:

> Todavía tuvo el valor de vestirlo, luego de que Tina le había lavado todo el cuerpo. Le puso un traje suyo, porque Antonio Cosenza jamás había tenido un traje de vestir, una chaqueta, una corbata, para qué le iban a servir a un constructor de puentes, a un *muratore*, como llamaba a su oficio. Le puso el mejor traje, para que se fuera a la eternidad de los italianos errantes como quien va a una fiesta (216).

L'abito è dunque riflesso della condizione di chi lo indossa, ma con un alto valore simbolico, che trascende l'oggetto in sé: può significare accettazione o rifiuto della nuova realtà, conformità alle tradizioni, sottomissione alle convenzioni, affermazione del proprio *status*… Come sottolinea Lucrecia Méndez de Penedo, all'interno del trio italiano, Antonio è colui che oppone maggiore resistenza a sciogliere i legami con la madrepatria e a farsi assimilare nella realtà americana:

> Entre la aceptación y el rechazo, los personajes deciden según los acontecimientos colocarse como actores en un nuevo escenario, adoptando otras vestimentas, poniéndose bajo el reflector y dialogando con los otros actores para literalmente jugar el drama vital. O bien, como Antonio, seguir con su mismo traje, su misma voz, desgarrado entre dos espacios, a uno y otro lado del mar, pero ya inevitablemente afincado, quizás nunca enraizado del todo (454).

Salvo rari casi – come nella descrizione della comunità provenzale a cui alludevo sopra o di Pietro Boero e del suo socio, che per far colpo sui poveri contadini si presentano vestiti a festa (Liano. *Pequeña historia*: 28) –, le descrizioni che Liano dedica agli abiti degli italiani in America sono lievi ed impercettibili variazioni sul tema della povertà. Si dà per scontato che chi ha fatto fortuna possa permettersi di scegliere costumi più ricercati, ma nel contempo non si dà

particolare enfasi all'assenza di colori della miseria: questo permette al narratore di sorvolare sulla maschera già ampiamente codificata dell'emigrante, indipendentemente dalla provenienza, e di soffermarsi su dettagli interiori più originali e funzionali allo scioglimento dell'intreccio. L'accento sul profilo psicologico impresso dal narratore dignifica i suoi personaggi e li rende interessanti, autentici, anche in un contesto tematico ampiamente sfruttato in letteratura.

Abito e abitudini come riscatto dell'emigrante

Ciononostante, alla fine del romanzo, Liano non rinuncia, proprio attraverso l'abbigliamento, a riscattare il profilo dell'emigrante italiano. Se già nel corso della narrazione si erano esemplificati casi di grande successo economico tra i nostri connazionali, negli anni Cinquanta si assiste ad un generale miglioramento delle condizioni di tutta la comunità. E quando i delegati della Società di Mutuo Soccorso si presentano al funerale di Antonio Cosenza per proporre ai familiari la sua sepoltura nel panteon italiano, si specifica che gli eleganti vestiti che indossano sono opera del raffinato laboratorio di Capuano: «ya había pasado la época de pobreza para los italianos» (219), che di fatto cominciano ad affermarsi e spesso ad eccellere in molti ambiti professionali, tra cui quello della filatura e della tessitura (Liano. *Dizionario*).

Oltre agli abiti, molte sono le abitudini che, sotto varie forme, connotano l'emigrante italiano: la lingua, il tono di voce, il modo di comportarsi, il cibo, la musica sono solo alcuni degli aspetti di cui Liano si serve per alludere all'identità della nostra penisola, non solo nel romanzo qui esaminato, ma anche all'interno dei suoi racconti[8]. Fin dall'inizio della traversata in nave i racconti dei compagni di viaggio che si sono già stabiliti nelle nuove terre spingono i neofiti ad accostarsi subito con curiosità alla nuova lingua: «Comenzaban a contagiarse de la ilusión del lugar» (40). L'ispanizzazione del nome di battesimo, poi, viene considerata un privilegio dei più fortunati, ed era sinonimo inequivocabile di «aceptación, acogida, alianza» (57).

«Circunspección y mesura» (49) sono le prime caratteristiche che si associano ai calabresi appena sbarcati sul suolo guatemalteco che, senza la guida e la protezione di cui invece avevano goduto i loro avi piemontesi, cercano di non

[8] Si veda, ad esempio, il suggestivo racconto "El exiliado en Bolonia" (Liano. *Cuentos completos*: 127-134), in cui il frate guatemalteco, amareggiato per l'esilio forzoso, connota in modo negativo l'Italia: gli italiani vengono ritratti dal sensibile e raffinato Landívar come gente arrogante, rozza, insensibile, prepotente, ignorante, volgare, animalesca nell'aspetto e nel modo di rapportarsi agli altri.

perdersi d'animo anche nelle situazioni maggiormente critiche. Con un po' di alcol in corpo, anche i più riservati e circospetti si rivelano generosi, aperti, solidali, tanto da suggerire ai meno fortunati compagni di viaggio l'esistenza di una *Casa de los italianos* «fundada precisamente propio para ayudar a los que se hallaban en dificultades» (52) e cercare di infonder loro coraggio.

All'occorrenza, e si cita al proposito il primo contingente italiano giunto in Guatemala con la promessa di ottenere delle terre da lavorare, se supportati dalle istituzioni, si rivelano «escandalosos, alharaquientos y subversivos» (61) quando punti sul vivo, e sono in grado di organizzarsi e di protestare contro le autorità per esigere quanto previsto negli accordi sottoscritti dai due governi (Appelius). «Escandalosos» (Liano. *Pequeña historia*: 66) è pure l'aggettivo che si dà loro quando fanno ingresso nella capitale, con «paso bullanguero» (66), salutando i passanti: «de inmediato se supo que eran italianos, por el habla, por los gritos, por el entusiasmo; pobres, eran los más pobres y los más emprendedores» (66)[9].

Lo spirito d'iniziativa, l'audacia e la creatività dei nostri, alla ricerca di un'occupazione, viene scambiata per 'pazzia', come nel caso del console che, a tempo perso, coltiva la professione d'ingegnere e partecipa ai lavori di costruzione della nuova ferrovia:

> Notó […] que en la entrada norte de la capital había un terreno baldío, áspero y rudo, un monte de piedras en el que no se hubiera podido sembrar ni siquiera una hortaliza, tan seco estaba. Fue con el dueño y le ofreció comprarlo, y el dueño pensó que no en vano estos italianos tenían fama de locos, pues él, que maldecía la mala suerte de haber heredado una montaña pedregosa. Sólo perdía con ese pedazo de tierra, y no podía creer que fuera cierto que un chiflado se lo quisiera comprar, cuando él lo hubiera regalado al primero que se le pusiera enfrente, y regalado fue el precio que le puso, con tal de que pagara los gastos del abogado que tramitó la operación, e hizo gran fiesta cuando firmaron los papeles y se deshizo de la papa

[9] Prosegue con la carrellata dei ritratti nazionali: «malhaya los alemanes hubieran llegado así, y no como patronos, ya directos a sus fincas compradas en subastas al mejor postor. Eran más pobres que los españoles, que venían llamados por sus parientes aposentados ya desde la colonia, y nobilitados, al punto que había algún marqués de la Gomarabia por allí, y si no lo había, la actitud de los descendientes de conquistadores y colonizadores era la de conquistadores y colonizadores: arrogantes y despectivos, pomposos y ostentosos, aun en el caso, bastante frecuente, de no tener petate ni en qué caerse muertos; más que los pocos franceses, que venían de diplomáticos o de técnicos, y cuya colonia discreta y cerrada apenas se reunía cuando había que degustar algún Bourgogne llegado por casualidad, o en la fiesta del 14 de julio, cuando la legación francesa ofrecía *champagne* auténtico, y no sidra, como gringos, que estaban llegando rubios y técnicamente preparados para la instalación del progreso en el país: se juntaban con otros anglosajones para largas sesiones de cerveza y de whisky, con borracheras destructivas» (66).

> caliente que sus antepasados le habían legado. Buonanuova mandó importar máquinas, y la montaña de piedra se convirtió en montaña de oro, pues las máquinas comenzaron a fabricar piedrín para los constructores (74-75).

Tra i primi italiani approdati in Guatemala, avviata un'attività commerciale di successo, ci sono addirittura gruppi che possono aspirare a combinare matrimoni con le famiglie spagnole più in vista del Paese. Scrive la Méndez de Penedo:

> en la novela, aunque los italianos desarrollen labores artesanales o manuales, su procedencia étnico-cultural y su pigmentación les confiere un halo de prestigio diferenciador – la apariencia física –, que los coloca de manera simultánea económicamente en los márgenes, pero culturalmente […] cercanos a los grupos dominantes locales, y progresivamente con reales posibilidades de ascenso social por fortuna o matrimonio (451).

Non a tutti, naturalmente, tocca il successo dei pionieri, primi ad intuire necessità e potenzialità di una terra dove tutto è da fare e sostenuti dalle istituzioni; i meno fortunati, giunti in momenti successivi, tuttavia non si perdono d'animo e aspettano il momento del riscatto:

> estos italianos mediomudos […] venían a desmentir así la fama de listos que tenían, pero la desmentida era temporal, era sólo cuestión de que se hallaran, y ya verían los americanos las mañas, tretas y jugarretas de los recién llegados, blancotes y babosotes como parecían, pero no por nada de la misma estirpe latina, pícaros a la menor ocasión (Liano. *Pequeña historia*: 89).

Il cibo che viene proposto loro all'arrivo è costituito da riso e carne, e il ricordo corre alle proprie abitudini: «un arroz macizo en el que los granos se distinguían unos de otros, muy diferente al que estaban acostumbrados, mantecado y cremoso» (51). Al cibo è pure legata la nota cantilena con cui si dileggiano i nostri emigranti, in cui 'tirolese' è sineddoche di 'italiano', e i vocaboli tentano di imitare il lessico e la pronuncia di chi, si insinua, scambiò un pappagallo per un pollo: «Tirolés, tirolés, que te manyaste la galina verde que parlaba come la yente» (67)[10].

La musica rappresenta una costante del bagaglio culturale dei nostri emigranti, sebbene a volte ne prendano coscienza solo dopo aver lasciato la patria (67)[11].

[10] Anche ne *El señor Presidente* se ne trova una variante: «– ¡Tirolés, tirolés!… *¿Per* qué te manchaste la gallina verde *qui parla* como la *chente*?» (Asturias 216).

[11] «‹Me acuerdo de que estábamos cantando›, pensó, y el gran dolor de goma no le impidió sonreír al verse a sí mismo, abrazado con Pasquale, cantando canciones de Nápoles, cuando casi nunca lo había hecho, por su carácter cerrado y hosco» (53).

C'è chi sa suonare, c'è chi canta o improvvisa, ma tutti condividono un patrimonio artistico che sostiene nei momenti più tristi, dà libero sfogo ai sentimenti e accomuna, tanto nella sobrietà come nel delirio alcolico: «sacaron sus instrumentos y se pusieron a tocar melodías de nostalgia, y los pechos se llenaron de suspiros como era de rigor, así como era de consecuencia que los ojos se llenaran de agua: para eso son las melodías sentimentales y las romanzas que evocaban» (52).

L'orgoglio delle origini, a posteriori

Il dramma dell'emigrazione (Blengino), che si consuma attraverso l'abbandono della patria, il travaglio del viaggio, l'accettazione della nuova realtà, paure ed umiliazioni, difficilmente viene superato da coloro che lo patiscono, soprattutto perché l'inserimento socio-economico tarda a realizzarsi. Più spesso viene negato, sia al cospetto di nuovi venuti, sia nelle relazioni con amici e parenti restati in patria; si sceglie la finzione, o, piuttosto, il silenzio:

> los primeros que mentían eran los emigrantes, no podían reconocer las angustias y las dificultades que habían encontrado, y que seguían encontrando. Tenían que afectar triunfo y distinción y gloria delante de sus compatriotas; era la historia de siempre, historia para repetirse, los más engañados se convertían en engañadores (Liano. *Pequeña historia*: 52).

In tale clima, la rete che si viene a creare tra connazionali che condividono la medesima esperienza diviene di fondamentale importanza: la lingua, l'abbigliamento, il cibo, le tradizioni costituiscono un legame certo e indissolubile con un passato mitizzato, evocato con nostalgia e rammarico (Aliprandi Martini, Polidoro). Ciò dà vita a tutta una serie di iniziative volte a mantenere vivo il legame con la patria attraverso la coesione: Società di Mutuo Soccorso, Centri culturali, Club, riuniscono nelle proprie sedi nuovi e vecchi emigranti non solo per fornire occasioni d'incontro, ma anche per offrire aiuto a chi giunge senza coperture.

Ben diversa è la condizione delle seconde generazioni, che viaggiano in tenera età o che nascono nella nuova patria, indipendentemente dal grado di successo sociale ed economico dei genitori. La lingua di partenza, utilizzata in famiglia o tra connazionali, viene rimossa con maggiore facilità, su sollecitazione dei genitori stessi, per far posto alla lingua di approdo e accelerare così l'inserimento nel nuovo spazio culturale e di pensiero.

Già nel 1889 Edmondo De Amicis lo aveva colto nel romanzo *Sull'oceano*, quando il protagonista osserva le dinamiche che si instaurano all'interno della

nave, soprattutto tra gli italiani delle fasce sociali più umili e i rioplatensi della prima classe che li guardano con paternalistico disprezzo[12]:

> tutta quella gente […] andava a chieder sostentamento alla loro patria, la maggior parte per sempre, e i cui figliuoli a venire, nati cittadini della repubblica, avrebbero parlato la loro lingua e non più imparato la propria, e mostrato forse vergogna, come troppo spesso accade, della loro origine straniera (289).

Non c'è dunque da stupirsi se il bagaglio culturale della patria dei genitori venga lentamente a diluirsi nel corso degli anni: si abbandona il lessico familiare, si trascurano i circoli nazionali, ci si allontana da tradizioni che riconducono ad un passato di stenti e di umiliazioni; si cerca di recidere le radici, di omologarsi alla massa, di pervenire a quella perfetta integrazione sociale fallita in prima battuta.

Come giustificare, dunque, la rinata attenzione verso le origini e, di conseguenza, verso il tema migratorio? Una volta interrotta la tradizione e divenuta realtà l'integrazione, tra la seconda e la terza generazione, soprattutto nelle comunità più numerose, sembra possibile tornare a 'scoprire' le origini con maggior distacco, dall'esterno: emergono finalmente i pregi della cultura di partenza, che può quindi essere recuperata quasi imparzialmente ed esibita con orgoglio. A favore di quest'inversione di tendenza giocano una sempre più diffusa società multietnica e la percezione di un comune *status* di stranieri (Camplani 105), una maggiore alfabetizzazione di base ed il crescente sviluppo delle comunicazioni, che allentano la resistenza verso l'estraneo e spingono ad occuparsene con curiosità e condiscendenza.

I nuovi flussi migratori, provenienti dalla Cina, dall'America Latina e dai paesi islamici e diretti soprattutto in Europa e in Nordamerica, più compositi dal punto di vista sociale, si dimostrano meno permeabili alla cultura di destinazione, meno disposti a lasciarsi assimilare, in virtù di un forte senso di appartenenza al proprio gruppo, i cui privilegi culturali difendono con orgoglio. Solo in tale contesto, e cavalcando la nuova attenzione storico-letteraria per il tema migratorio, anche gli oriundi italiani, per lo meno nelle aree maggiormente evolute, si riaccostano alla lingua e alla cultura degli avi.

Il caso centroamericano si discosta, ma non di molto, da quello rioplatense o nordamericano. Il fenomeno migratorio dall'Italia, circoscritto e quasi casuale, portò un ristretto numero di nostri connazionali ad approdare sulle coste atlantiche e a cercare fortuna nell'entroterra, spesso dopo un lungo pellegrinag-

[12] Lo stesso succede nel romanzo di Liano: «algunos ricos que volvían de Europa luego de pasar vacaciones […] veían con presunción y con asco al vulgo piojoso que emigraba a América» (Liano. *Pequeña historia*: 89).

gio tra i vari stati. I pochi sopravvissuti che decisero di stabilirvisi poterono contare, solo nei grandi centri urbani, sull'aiuto della comunità italiana già insediatasi; ciò è esemplarmente rispecchiato nelle vicende dei protagonisti del romanzo di Dante Liano. Lo stesso scrittore, che nell'opera riflette in controluce le vicissitudini della propria famiglia paterna, attiva il recupero della memoria familiare nel momento in cui vengono superate le inibizioni di carattere socio-economico, tipiche della prima generazione di emigranti. Distante nel tempo e nello spazio, egli decifra e traduce una cultura che, in Guatemala, pur rappresentando solo una minoranza, si è progressivamente distinta nelle lettere, nelle arti, nella politica e… nell'abbigliamento.

Bibliografia citata

Aliprandi, Ermenegildo e Martini, Virgilio (eds.-compilatori). *Gli Italiani nell'America Centrale*. San Salvador: Esc. Tip. Salesiana - Santa Tecla. 1932[2].

Appelius, Mario. "La Repubblica dell'uccello verde". *Il popolo d'Italia*, 12 agosto 1928: s.p.

———. *Le terre che tremano*. Milano: Edizioni Alpes. 1930.

Asturias, Miguel Ángel. *El señor Presidente*. México: Alianza. 1989.

Blengino, Vanni. *Un'avventura di massa*. Casoria: Loffredo. 2011.

Camplani, Clara. Recensione a *Pequeña historia de viajes, amores e italianos*. *Studi di letteratura ispano-americana*, 41-42 (2010): 105-106.

De Amicis, Edmondo. *Sull'oceano.* <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de_amicis/sull_oceano/pdf/de_amicis_sull_oceano.pdf> (consultato il 15 settembre 2013).

Liano, Dante. "Imagen de Italia en las letras guatemaltecas". *Ensayos de literatura guatemalteca*, Roma: Bulzoni. 1992: 69-91.

——— (ed.). *Dizionario biografico degli Italiani in Centroamerica* (pre-stampa). Milano: CNR - CSAE - Università degli Studi - Università Cattolica del Sacro Cuore. 2000.

———. *Dizionario biografico degli Italiani in Centroamerica*. Milano: Vita e Pensiero. 2003.

———. *Pequeña historia de viajes, amores e italianos*. Madrid: Rocaeditorial. 2008.

———. *Cuentos completos*. Guatemala: Tipografía Nacional. 2008.

Méndez de Penedo, Lucrecia. "Tres pequeñas historias para la Historia". Patrizia Spinato Bruschi y Jaime José Martínez (eds.). *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos*. Roma: CNR. 2013: 445-454.

Ministero degli Affari Esteri. *Emigrazione e colonie*. *Raccolta di rapporti dei RR. agenti diplomatici e consolari. Volume III - America. Parte III*. Roma: Tipografia dell'Unione Editrice. 1909.

Moriconi, Ubaldo A. *Da Genova ai Deserti dei Mayas (Ricordi d'un viaggio commerciale)*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Editore. 1902.

Polidoro, Nicola, *Presenza dell'Italia nell'America Latina*. Roma: Il Gabbiano. 1971.

Serafin, Silvana. "Cuatro charlas entre amigos: conversando con Dante Liano". Silvana Serafin (ed.). *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*. Venezia: Studio LT2. 2010: 133-149.

Spinato Bruschi, Patrizia. Recensione a Liano, Dante (ed.). *Dizionario biografico degli Italiani in Centroamerica* (pre-stampa). *Quaderni ibero-americani*, 89 (2001): 103-104.

———. "L'emigrazione italiana in Guatemala attraverso la letteratura". *Altre Modernità*, 2 (2009): 9-18.

VESTIR LA DESNUDEZ. MODA Y MODERNISMO MIGRANTES, LA 'FEMME FATALE' Y EL DANDI EN *MUNDIAL*, *ELEGANCIAS* E *HISTORIA DE UN SOBRETODO*

Rocío Oviedo*

El modernismo se presenta como una de las etapas literarias mas singularmente relacionadas con la moda tanto por el acceso de la burguesía al poder económico, como por la aparición de los productos industriales que producen toda una reacción contra el objeto 'enajenado' de modo que las manufacturas y la materia transformada por mano del artista (Arts & Crafts y Prerrafaelismo), se esgrime con singular valor frente a las producciones en cadena, y adquiere una nota singular la originalidad y la diferencia Una circunstancia que afecta de manera singular a la moda. Por otra parte es un momento en el que la migración entre los dos continentes, Europa y América cobra verdadero auge, bien por circunstancias políticas (exiliados), bien por motivos artísticos (el mito de París) bien por relaciones comerciales y económicas, así como por el desarrollo de las vías de comunicación y los instrumentos de locomoción (industrias ferroviarias, navieras, automovilísticas). Dos revistas, *Mundial* y *Elegancias* (1911-1914)[1], son un verdadero paradigma tanto del concepto de migración, como del concepto de moda como arte. Dirigidas por Rubén Darío, en sus páginas surge tanto la mujer fatal como la mujer moderna, al tiempo que, en otros escritos, el vate nicaragüense esgrime su idea del dandi.

La primera, *Mundial*, está destinada a un público culto y la segunda, *Elegancias*, más atenta al mundo femenino, plantea cuestiones como la moda o las labores del ama de casa, o reproduce poemas y narraciones, sin descuidar la atención a las noticias más relevantes y especialmente a cuestiones artísticas y sociales.

En ambas se advierte el interés de Darío por las artes: la cuidada tipografía, las numerosas páginas que incluyen grabados, cuadros, reproducciones, acua-

* Universidad Complutense de Madrid.

[1] El origen de estas dos revistas (*Mundial* y *Elegancias*) se debe al entusiasmo de Alejandro Sux, como recuerda Ana María Hernández (15) quien convence al verdadero gestor de la revista, Leo Merelo y éste a su vez convence a los uruguayos hermanos Guido, los promotores de las revistas, al tiempo que propone a Rubén Darío para dirigirlas

1. Portada de Elegancias.

2. Portada de Mundial junio 1911.

relas y un nutrido número de pinturas o dibujos entre los que destacan los de Vázquez Díaz.

En cualquier caso se trata de dos revistas, que responden a la categoría de 'migrante', son publicadas en París para unos lectores hispanoamericanos, ya estén a este o al otro lado del Atlántico. En el caso de *Mundial*, como revista cultural, informa sobre las últimas novedades sociales e históricas: desde la Revolución mexicana a la llegada de exiliados o la visita de Guillermo II de Alemania. Atención especial merecen, como dicen los editores desde el principio, las repúblicas hispanoamericanas, con reportajes sobre Argentina, México, Bolivia, Guatemala, Perú, etc.[2], que se completan con secciones específicas: "El mes hispanoamericano", "Libros hispanoamericanos" o "Revista de revistas". Artículos de opinión alternan con páginas destinadas a las vedettes y las actrices, los espectáculos teatrales, o algún ensayo de circunstancias como el curioso "Como se puede vivir en París sin dinero" acompañado de unas fotografías realizadas con toda probabilidad a un cómico, y firmada por un misterioso "Diógenes" (*Mundial*, 3: 287-294).

El interés por atender a un público hispanoamericano se confirma en el editorial que los promotores los hermanos Guido, publican en el primer número: «Aparece lleno de buena voluntad y con elementos que hacen esperar el

[2] «Las repúblicas hispanoamericanas serán objeto de nuestro particular cuidado, así como España» (*Mundial*, 5).

éxito si el público hispanoamericano acoge con simpatía y estímulo a quienes quieren llevar a cabo una obra de cultura […] no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y vario de su colaboración literaria», y añaden: «La característica de magazine – habrá que adoptar la palabra en castellano – hará que en sus páginas alternen lo ameno y lo curioso con lo bello y lo útil» (*Mundial* [mayo 1911]: 5).

El público hispanohablante al que se dirigen pertenece a una élite que emigra a Europa con todo el color de la nostalgia y no pocas veces con el estigma del refugiado que se exila en la otra orilla, como el expresidente de Nicaragua Santos Zelaya, tras el acceso al poder de las distintas dictaduras. Los motivos son los mismos que para aquellos que emigran hacia América: la búsqueda de unas condiciones de vida que sean más propicias ya se trate de intereses artísticos, políticos o económicos. El mito de París se dibuja desde sus primeras páginas y sitúa a la Cosmópolis como la ciudad por excelencia.

El habitat

El primer número de mayo de 1911 de Mundial integra un reportaje sobre el París más desconocido, "El París nocturno", que se inserta en la revista como un signo distintivo del modernismo, tanto por lo que contiene de mito, el mito de París, como porque las imágenes solo se pueden contemplar desde la luz artificial[3] de las bombillas que deja en penumbra y misterio la ciudad, pero que a la vez abre el camino hacia los encuentros fortuitos y el desenfreno de la noche[4].

El hecho de ser un ensayo especial se advierte tanto porque cambia la textura del papel, como por el color y el reborde en tono verde claro muy difuso. Las sombras y las luces son, apenas, lo único que se divisa. Está presentado como país de ensueño, bajo el dominio de la noche que acompaña el misterio de lo que apenas se vislumbra, de lo enigmático que se intuye en las luces del Moulin Rouge que ilumina tenuemente la página.

La palabra suple la ausencia de movimiento de la revista y el estatismo de la fotografía, se trata de dotar de vida y kinesia la descripción, es un alarde por reflejar la vida como indica en el texto el propio autor:

[3] Movimientos como el Arts&Crafts y el prerrafaelismo habían defendido frente a la enajenación de la obra de producción fabril, la producción artesanal, pero a su vez, las bombillas son un signo más de la modernidad y una clara diferencia con la etapa anterior del romanticismo.

[4] Finaliza el ensayo con la significativa afirmación: «En París se ve mejor de noche que de día» (56).

> Los autos vuelven del bosque como una enorme procesión de veloces luciérnagas. La ciudad enciende sus luces. Se llenan las terrazas de los bulevares […]/ Los anuncios luminosos, a la yanqui brillan fija o intermitentemente en los edificios y los tziganos rojos comienzan en los cafés y restaurants sus valses, sus cake-wals, sus zardas y su hoy indispensable tango argentino, – por ejemplo: *Quiero papita*"[5]. […]/ Un pintoresco rio humano va por las aceras […]/ Y el italiano, y el indio de la India y el de las Américas, y las damas respectivas, y el apache de hongo y el apache de gorro, y el empleado que va a su casa, y la gracia de la parisiense por todas partes, y todo el torrente de Babel, al grito de los 'camelots', al clamor de las trompas de automóvil, al estrepito de ruedas y cascos, mientras las puertas de los establecimientos de diversión o de comercio, echa a la calle sonora sus bocanadas de claridad alegre (51); […] y junto a las mesas se oyen tanto como el francés las lenguas extranjeras, sobre todo los varios castellanos de la América nuestra (*Mundial*, 1: 52).

Curiosamente es el baile, pero el baile de esa 'América nuestra' el que abre el campo hacia lo orgiástico, que tan cercano es a la sensualidad del modernismo como reflejan tanto los bailes de Sarah Bernhardt (Darío. "El estreno de…": 24) como el de Isadora Duncan, al que Darío dedica un ensayo ("Miss Isadora Duncan": 56):

> y sobre todo cuando las machichas brasileñas y los tangos platenses son interpretados con fioriture montmartesa exagerando la nota en un ambiente en que la palabra pudor no tiene significado alguno (*Mundial*, 1: 56).

Salomé y la mujer fatal

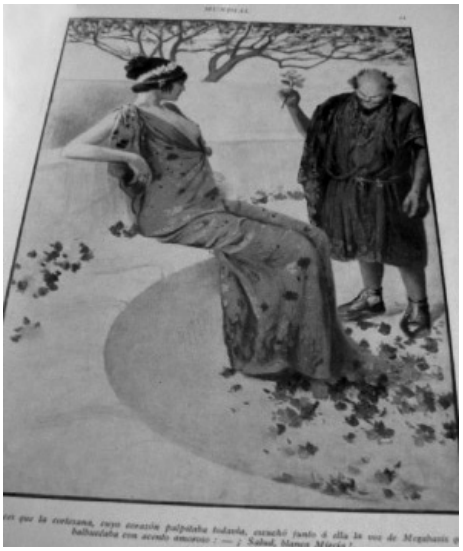
Este ámbito del erotismo que destaca Darío se refleja en las reproducciones que ilustran estas primeras páginas de la revista. En el cuento inédito hasta ese momento, "Artemis" de Larreta, las ilustraciones presentan a la mujer con el torso desnudo, más electrizante y sinuoso que el desnudo total.

El cuento, ambientado en la Grecia clásica, establece el paralelismo entre la diosa Artemisa y "Mircia, la joven cortesana". Una mujer representada con todos los ingredientes de la mujer fatal. Su paralelismo con la Salomé de Oscar Wilde radica en su amor por Dryas, y al igual que Salomé tratará de seducir al hombre.

La ilustración que acompaña al relato, aproxima a esta cortesana a Salomé, porque al igual que la ilustración de Aubrey Beadsley en el relato de Oscar Wilde, Mircia también está representada con el torso desnudo y veladamente cubierta, lo que no es tan claro en la narración:

[5] Se puede escuchar en Tango "Quiero papita" (www.youtube.com/watch?v=vzTZ0lysk5w).

3. Ilustración primera del cuento "Artemis" de Larreta.



4. Ilustración segunda del cuento "Artemis" de Larreta.

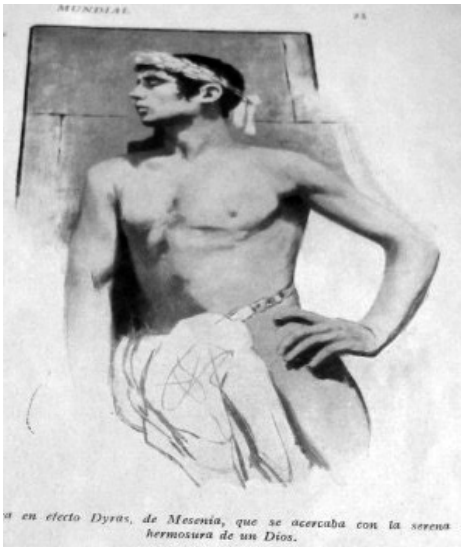
> La tela transparente de su vestido toma sobre su piel rosada el tinte de las auroras. Un estrofión de perlas sustenta, por debajo sus firmes senos en flor, y deprendidos los broches de oro del peplos vese surgir su cuello desnudo, con gracia de agua tentadora (Larreta 16).

La cortesana recibe las propuestas e insinuaciones del mercader Megabasis a quien rechaza, enamorada ya de Dryas, el luchador mesenio que enloquece a Mircia. Sin poder contenerse le cita bajo la estatua de Artemis, a escondidas, con el engaño de revelarle una supuesta traición. Sin embargo y pese a su atractivo, Dryas la rechaza para poder vencer en la arena. El guerrero reconoce la temible fuerza de la belleza: «¡Tu belleza es fatal! ¡pluguiera a los dioses que pudiera borrarla como una pintura funesta!» (Larreta 24).

Estamos ante un relato que, si bien reconoce el dominio de la mujer, como encarnación del poder del cuerpo, sin embargo se aleja del concepto de mujer fatal que esgrimía Erika Bornay – aquella que aparta al hombre de su ideal – porque, en este caso, la derrota es la de la cortesana.

En la lucha entre el amor y la vida, vence la vida, por lo que el cuento termina con la escena de Dryas depositando a los pies de Artemisa cuatro coronas, tres como vencedor en la arena y la cuarta, supuestamente, es la victoria sobre Mircia: la voluntad por encima de la pasión.

5. Ilustración de Herodías en "Salomé" de Oscar Wilde, realizada por Beardsley.



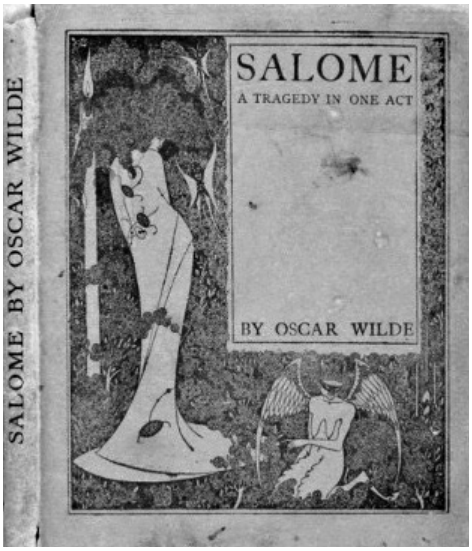
6. Ilustración tercera del cuento "Artemis" de Larreta.

Destaca en las páginas la sensualidad de las imágenes que se alejan del desnudo integral, para dejar ver, en ocasiones valiéndose del perfil, el atractivo de la semidesnudez. La mujer fatal insinúa más que muestra. Pero, en todo caso, es la imagen de una mujer que pertenece a la ficción.

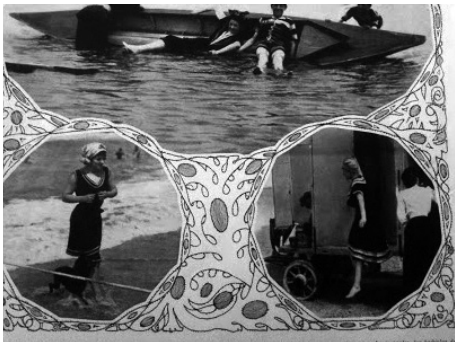
En estas representaciones de la mujer fatal se sigue la tendencia de la época, como se puede observar tanto en Audrey Beardsley y sus conocidas imágenes de la Salomé de Oscar Wilde, como en Henrich Vogeler. Ambos pintores y dibujantes representan a la bailarina hebrea con el busto descubierto, y Beardsley incluso a la propia Herodías.

En este aspecto, resulta significativa la coincidencia entre el cuento de Larreta y el siguiente texto, "Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro"[6], donde la mujer es representada con el pecho desnudo. Incluso ambos insisten en el mismo eje del relato, la dualidad vida/muerte, punto sobre

[6] La confección del dibujo recuerda a los dibujos de Beardsley, por el contraste entre aparente belleza y fealdad, si bien, al igual que ocurre con Henrich Vogeler, la mujer está de espaldas, por lo que nuevamente más se insinúa que se muestra. Rubén Darío se refiere a las ilustraciones de Beardsley en más de una ocasión. En el poema "Dream" (*El Canto Errante*) y en el ensayo "Tras el alma de Aubrey Beardsley" publicado en *La Nacion*, 4 de octubre de 1910.



7. Portada de Salomé de O. Wilde con dibujo de A. Beardsley.



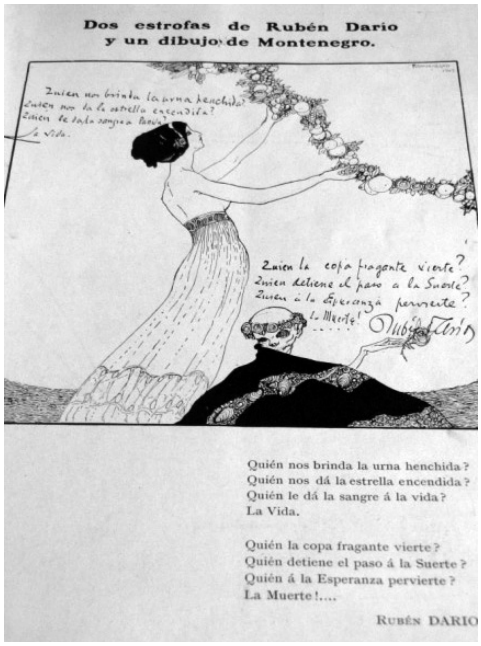
8. *Elegancias*, V. I, n. 8.

el que gira el final de la narración de Larreta – como se puede apreciar en la lucha de Dryas – quien, finalmente, antepone su vida a su deseo.

La palabra interactúa con la imagen al integrar la propia letra del poema en el dibujo. Esta circunstancia le da un aspecto singular como si se tratara de un antiguo emblema, lo que a su vez se adapta al contenido, puesto que plantea un tema filosófico: el enfrentamiento entre la vida y la muerte. Logra así una verdadera simbiosis entre imagen y palabra[7].

Volviendo al tema del ropaje cabe concluir que esta semidesnudez es una desnudez literaria, y por tanto, dentro de las normas al uso. Pero también como reflejo de la época otros aspectos se encuentran relacionados con la moda y el desnudo, como es el traje de baño.

[7] «!¿Quién nos brinda la urna henchida?/ Quién nos dá la estrella encendida?/ Quién le dá la sangre á la vida? La Vida.// Quién la copa fragante vierte?/ Quién detiene el paso á la Suerte?/ Quién la Esperanza pervierte? La Muerte!…» (*Mundial*, 1: 27). (La acentuación como en el original).



9. Ilustración de Montenegro para el poema de Darío que sigue a "Artemis" de Larreta.

10, 11. "Los baños mixtos": 178.

El bañador

Con respecto a los trajes de baño llama la atención que el reportaje "En la playa" de *Elegancias* (I, 8: s.p.) presente a las mujeres y a los hombres con trajes de baño hasta el tobillo, con sus faldones y completamente cubiertas. Sin embargo esta moda alterna con otra más moderna en las mismas páginas de la revista, que muestran ya un cambio de tendencia.

Este 'semivestido', que es el bañador, se adapta, por otra parte, a la actitud de cada país hacia la mujer. Es el caso de Alemania que se erige como modelo de liberación femenina, al presentar a grupos de mujeres con trajes de baño más ceñidos, como muestra de una mujer más activa y moderna acostumbrada a practicar ciertos deportes.

Las noticias que continúan en la misma página se reafirman en este cambio puesto que bajo el título "Municipalidad femenina" destacan una noticia curiosa del colmo de la modernidad: el ejemplo lo ofrece una población de Kansas, donde la intendenta y la policía son mujeres, lo que ha contribuido, señalan, a traer la tranquilidad a la ciudad y el orden con la disminución del

12. "De París al mar".

13. "De París al mar".

alcoholismo, puesto que entre las dos se llevan a cuanto borracho y vago encuentran[8].

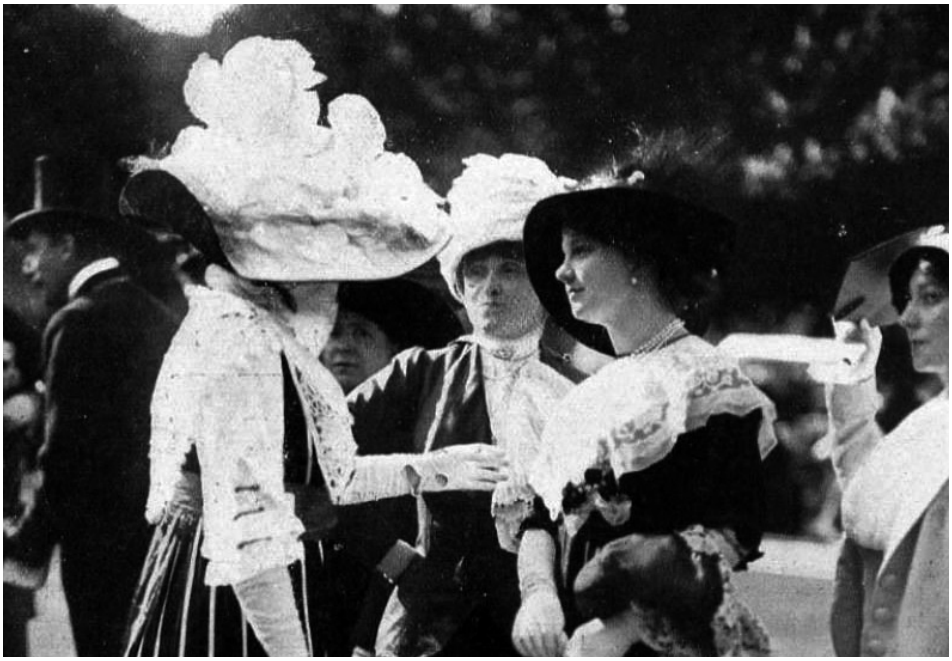
Dos años más tarde, en el número de agosto de 1914, bajo el título "De Paris al mar", el reportaje se centra en la moda de baño. El nuevo modelo que presentan antepone la comodidad y se aleja del viejo e incómodo vestido para decantarse por uno más ligero y ajustado. Las descripciones que realiza M.M., rozan lo literario:

> Este año en las playas, presenciaremos el espectáculo de una masa multicolor, porque los trajes de baño se hacen en todos los tonos, los colores de moda son los más alegres, el cereza, azul, anaranjado y esmeralda.
> Entre los nuevos modelos de este año hay hermosos trajes de fantasía en raso de color […] el corpiño de estos trajes de baño se alarga generalmente en un pequeño pantalón que está debajo y debe ser corto y derecho (M.M.: 170).

El vestido y la moda

En el primer número de *Elegancias* y haciendo honor a su título, se incluye un artículo: "La elegancia y la moda. Lo que piensa la intelectualidad moderna" (1 [junio de 1911]: 72). Entre otras firmas, como la de Marcel Boulenger, André de Fouqueres, Ferdinand Bach, Albert Flanet, aparece la de Mme. Valen-

[8] «La intendenta y Sra. Ellen Wilson no se contenta con lanzar fervientes filípicas contra los hombres, ella procede de acuerdo con el jefe de policía, que es la Sra. Rosa Osborne» (*Elegancias*, I, 9: 178).



14. Marie Bertin, *Mundial n. 2*, 1911.

tine de Saint Point[9], una feminista a ultranza, autora del *Manifiesto de la mujer futurista*, publicado un año después (1912) y que, por aquel entonces, ayudada por Rodin, había creado una tertulia literaria. Es una de las artistas que participa en el Salón de los independientes de 1911 y creadora de una forma de danza que llamó "La Metachorie".

La imagen de Mme. Saint Point ejecutando una de sus danzas, recuerda por su sensualidad a la de Mircia en el cuento de Larreta que se ha visto anteriormente. La cita que ofrece el artículo, alude al teatro como publicidad, o como muestra de novedades, más que como representación: «En cuanto al teatro, no es ni escuela de elegancia, ni escuela de gracia, lo único que hace es revelar un estado; no es sino una exhibición de novedades. Una forma de publicidad. Su valor no es sino el mismo, muy agradable por lo demás, de los grabados de los

[9] Seguramente la mujer que más escandalizó a su tiempo, tanto por fotografiarse desnuda, como por las danzas en las que aseguraba que había que bailarlas exentas de erotismo, pero en las que el erotismo es una nota fundamental. Su *Manifiesto de la mujer futurista*, es una contestación a Marinetti, y su *Manifiesto de la lujuria* una contestación a su tiempo. Pintora y poeta en su *Trilogía del amor y de la muerte.*

periódicos de moda» (*Elegancias* [junio de 1911]: 72).

Esta afirmación de Saint Point se refleja en las imágenes que se recogen poco después en el mismo número de la revista, y donde se seleccionan imágenes de las actrices en tales actitudes que, efectivamente, parecen figurines de moda. Cada actriz está caracterizada en un momento de la representación de la obra, así J. Rolly en *Vers l'Amour*, Monna Delza y Nelly Beryl en *Aimé des femmes*, Marie Kalff en Ninna y S. Vix en *L'Heure espagnole*. Si lo comparamos con otras fotografías dedicadas a la moda las semejanzas se ponen de manifiesto más si cabe, y efectivamente, se puede hablar del teatro como moda o como representación.

HELENA RUBINSTEIN
SU OBRA

15. Helena Rubinstein, *Mundial*, Febrero 1913.

De igual modo en *Mundial* son habituales los artículos dedicados a la actualidad del vestido. Desde el segundo número de *Mundial*, Marie Bertin dedica un extenso comentario a vestidos y sombreros, que culmina en la imagen sobre la elegancia en las carreras. Su descripción de los sombreros sorprende por sus metáforas, comparaciones y descripciones semejantes a las de un texto literario:

> Una ancha toca blanca que parece querer volar con su gran lazo de mariposa de terciopelo moiré. En derredor de los bordes una banda de chantilly blanco que cae como velo o como suerte de pequeño faldón, que se anuda por detrás y cae por la espalda en anchos colgantes (202).

Pese a las posibles similitudes, *Elegancias* es una revista más ligera; dirigida a la mujer, su objetivo es enseñar una forma de comportarse y destacar las virtudes de la mujer elegante, a la que se exige una conducta acorde con los valores que buscan los modernistas. A este propósito se orientan las secciones de la revista que incluyen con frecuencia artículos como "Lo bello factor de emoción" del número de enero de 2013, o "La belleza de la mujer", sin excluir otros ensayos como la sección, "El arte de la dueña de la casa" o "El arte de enguantarse" o bien artículos y fotografías exclusivamente de moda.

Un tema habitual es la preocupación por el envejecimiento de la mujer. Es una verdadera sorpresa que Amado Nervo firme el texto que, bajo el título "Filosofando", aparece en noviembre de 1911. En realidad es un ensayo sobre la belleza y el tiempo, que se inicia bajo el interrogante de las verdades histórí-

16. *Elegancias*, febrero 1913.

17. *Elegancias*, junio 1912.

cas como la última frase de Cuauhtemoc o la lanza de Alvarado o el llanto de Cortés, verdad que le sirve como introducción al tema esencial de la belleza:

> No es cierto tampoco que Helena haya vuelto bella al domicilio conyugal. Cuando volvió de Troya era una vieja de sesenta y dos años, de carácter agrio. M. Girard lo sabe muy bien. No es cierto que Ulises haya encontrado a Penélope hermosa después de veinte años de ausencia. Era una jamona pasadita de tueste (91).

Frente a esta desmitificación de Penélope, paradójicamente, acaba afirmando el atractivo de «una segunda belleza grave, otoñal, un poquito melancólica, discreta, que contrastara con la atolondrada hermosura de los veinte años» (91).

El envejecimiento y el arte de envejecer es un tema recurrente en la revista. Frente a las paradojas de Nervo en enero de 1913 se publica una reseña sobre el libro de la infanta Eulalia de Borbon, *Pour la femme*, en el que se insiste sobre la necesidad del cuidado corporal[10], para mantener una bonita apariencia

[10] E. "La belleza de la mujer": «Pasados los años de esplendor, cuando el otoño viene, ser encantadora y apreciada, serlo sin esfuerzo aparente y con toda simplicidad, es cosa difícil y rara». «Es ya posible a la mujer de toda clase social y categoría asegurarse por ejercicios

«la belleza es el primer don que la naturaleza da, es el primero que la arrebata. Es pues, muy importante para ellas saber cuán grande es el valor de cuidarse y de conservar la juventud y la belleza» (379).

En el siguiente número se repite la recomendación de los cuidados para conservar la belleza, en un artículo dedicado a Helena Rubinstein. Es el primero de una serie de consejos dados por la conocida 'esteticien', que comienzan por sus tratamientos y pequeños reportajes sobre el cuidado de la piel.

Paradójicamente, frente a estos ensayos que tratan del aspecto físico, tres artículos firmados por la condesa de Castella, remiten al ideal de Belleza como belleza interior. "Iniciación de lo bello"[11] o "Lo bello factor de emoción" (Enero 1913: 375), insisten nuevamente en la relación entre la belleza anímica y lo bello como concepto:

> Las cosas, los rostros y las almas, fuentes de emoción cuando son capaces de ser soberanamente bellas [...] El poder de la emoción que hay en lo bello puesto en contacto con nosotros es tan grande que parece *milagroso* cuando se trata de un espíritu selecto, de un privilegiado de la *simpatía universal* (375)[12].

Sin embargo, pese a la insistencia en la belleza de la mujer sin tener en cuenta el tiempo, es paradigmático el relato de Gómez Carrillo titulado "Mi tía Rosa" donde el narrador, en un relato fantástico, ve transformar el «cabello blanco y peinado de solterona vieja» de su tía, en «una espesa cabellera de oro», al tiempo que desaparece su traje «al surgir el más divino de los desnudos, aromado de sutilisimo y sacro aroma, cual despidiendo una tenue bruma de luz la sacra carne de nieve» (*Elegancias.* "Mi tía Rosa": 43)[13]. Este cuento reúne a estas dos mujeres que se han analizado, la mujer de ficción y la mujer de carne y hueso, que resulta transformada, en este caso, por la literatura.

Con este breve capítulo de Gómez Carrillo se cierra la imagen de la mujer que surge en estas dos revistas. La mujer en la ficción, identificada con la mujer

físicos apropiados, el libre y armonioso desenvolvimiento de su cuerpo, tener los cuidados de higiene necesarios a la frescura de la piel y a la agilidad de sus músculos» (379).

[11] «La belleza de los seres y las cosas de la forma y de la idea se imponen», «El horror a la fealdad es innato y patente en el hombre civilizado y superior» (318).

[12] En febrero de 1913, en "Iniciaciones de lo bello" «algunos privilegiados han recibido sin preparación alguna estupendas iniciaciones al simple contacto de la belleza (de su influencia) despertándose no solo a la inconsciente y pura emoción sino a un juicio estético de valor positivo» (Castella 394).

[13] En otro ensayo de julio de 1914 bajo el título "La moda y los millones" adolece de la misma superficialidad al afirmar: «y entonces, pensando en lo que merece un ídolo vivo creo que, realmente, o son nada ocho o diez mil duros, cuando se trata de envolver dignamente el cuerpo de una mujer» (*Elegancia* [julio 1914]: 84).

fatal, es una mujer sensual, atractiva, verdadero peligro para el hombre. A la mujer real se le proponen modelos tanto de comportamiento como de estética, pero, en cualquier caso, vestida y rodeada de una moda sofisticada y enigmática que perdure sobre el tiempo para mantener la seducción, adornada con joyas, tocados, adornos, propios de la moda que la cubran de esa belleza que permita liberar a la mujer de su condición perversa a través del arte (Litvak 142 y 162).

Vestir a un dandi

Pero si hasta aquí se ha analizado el vestido en relación con la mujer, no cabe duda que frente a la mujer fatal surge el dandi. Es un prototipo que surge en virtud de las circunstancias que le toca vivir, como reacción al materialismo, unido a un deseo de diferenciarse en su aspecto del resto de la burguesía y de exteriorizar su amor al arte.

Ejemplos del interés del vate nicaragüense por la moda[14], y por su aspecto, se encuentran en algunas facturas del propio Archivo Rubén Darío, como indicó Oliver Belmás (41), quien destaca la importancia de la factura pagada por Darío al sastre parisino Vancoppenolle (Archivo Rubén Darío), por el famoso traje de uniforme diplomático.

Sin embargo, sus opiniones y su sentir respecto a la moda masculina, surgen de un relato a medio camino entre la realidad y la ficción en la famosa narración "Historia de un sobretodo". Una auténtica muestra de su actitud como dandi, como hombre interesado por su aspecto y atraído fatalmente por una prenda concreta, que le dará lo que se busca realmente en la moda: la seguridad y la definición.

> Desde que entro hago mi elección, y tengo la dicha de que la pieza deseada me siente tan bien como si hubiera sido cortada expresamente por la mejor tijera de Londres. ¡Es un ulster, elegante, pasmoso, triunfal! Yo veo y examino con fruición de los ditirambos que el vendedor repite extendiendo los faldones, acariciando las mangas y procurando infundir en mí la convicción de que esa prensa no es inferior

[14] «Los trajes que usaba para actividades sociales y culturales eran: la levita clara, chaqué, smoking y americana cruzada. Usó diferentes tipos de sombreros para cada ocasión, de acuerdo al traje que vestía. Entre ellos tenemos: sombrero de copa, de hongo, flexible o panamá. Tuvo preferencias, gustaba de zapatos con partes de charol o gamuza, que nunca dio a reparar, descartados apenas los usaba. Como embajador cultural tuvo varios sastres encargados de la confección de su ropa. Uno de ellos fue el mejor de la corte, vivió en la calle de la Cruz. Otro fue el sastre de París, M. Vancoppenolle, quien le fabricó su traje de diplomático» (Flores).

> a las que usan el príncipe de Gales o el duque de Morny… – "Y sobre todo, caballero, le cuesta a usted muy barato!" "Es mía" – contestó con dignidad y placer. –"¿Cuándo vale?" – "Ochenta y cinco pesos" ¡Jesucristo!… cerca de la mitad de mi sueldo, pero es demasiado tentadora la obra y demasiado locuaz el dependiente. Además, la perspectiva de estar dentro de pocos instantes el cronista caminando por la calle del Cabo, con un ulster que humillará a más de un modesto burgués, y que se atraerá la atención de más de una sonrosada porteña… Pago, pido la vuelta, me pongo frente a un gran espejo el ulster, que adquiere mayor valor en compañía de mi sombrero de pelo, y salgo a la calle más orgulloso que el príncipe de un feliz y hermoso cuento (238).

18. Foto de Rubén Darío con traje diplomático.

Frente al anacronismo que Silva Castro[15] indicaba en el texto, respecto a las fechas que esgrime Darío, lo que da relieve al relato son las peripecias de una prenda que acaba finalmente abrigando, de acuerdo con la narración, el cuerpo mermado del gran maestro mágico y liróforo celeste, Paul Verlaine. Convierte de este modo al 'sobretodo' en un verdadero fetiche que trasciende la belleza de la moda y la utilidad.

Pero además este famoso 'ulster', recordado por todos los biógrafos de Darío, es una prenda migrante. El abrigo, como comenta el poeta, paseó desde el palacio de la Moneda a los arrabales de Santiago, llegó al 'Chez Brinck' y conoció

> a un gallardo Borbón, a un gran criminal, a una gran trágica; el oyó la voz y vio el rostro del infeliz y esforzado Balmaceda […]. Y cuando el horrible y aterrador cólera morbo envenenaba el país chileno, el vio, en las noches solitarias y trágicas, las carretas de las ambulancias que iban cargadas de cadáveres […]. Escuchó a Elia Zangheri, la artista del drama, y a su amiga Lina Cerne que canta como un ruiseñor […]. Y un día, ¡ay! su dueño ingrato lo regaló (239-240).

[15] Señala que no era posible que Rubén Darío paseara su ulster en aquel momento si es que lo había comprado, como parece ser, en Santiago, en 1888 con su sueldo de El Heraldo «y no pudo pasearlo Darío en los días de la temporada de Sarah Bernhardt que había ocurrido en 1886» (Silva Castro: 242).

Las peripecias del abrigo no terminan con el abandono de su dueño, pues al tiempo, el feliz afortunado que recibió el regalo, Enrique Gómez Carrillo, que viaja a París, le comenta: «Sabe usted a quién le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, al poeta… Yo se lo regalé a Alejandro Sawa […] y él se lo dio a Paul Verlaine» (243).

Conclusión

Las dos revistas dirigidas por Darío, *Mundial* y *Elegancias*, son dos revistas migrantes que enlazan los dos lados del Atlántico. En ellas destaca su cosmopolitismo, dentro del cual la moda es uno de sus aspectos más singulares.

La moda es una máscara que cubre la desnudez, algo al tiempo necesario, útil, bello y tentador. Esta moda puede ser literaria, como la 'desnudez vestida' de las imágenes que acompañan al cuento de Larreta. Pero también pueden reflejar una evolución o una situación en el vestir la desnudez, como es el traje de baño, una prenda que finalmente tiende a lo útil, atenta a una mujer moderna, que ingresa en el deporte, pero que a la vez no abandona algo tan femenino y tan propio de la época, como es la seducción.

Hablar de moda es hablar de elegancia, si bien la segunda tiene cierto ingrediente de máscara y de representación. La elegancia y lo bello adquieren un nuevo matiz y la preocupación por la belleza atiende al vestido, indudablemente, pero también conduce obligadamente a la atención incipiente por el cuidado del cuerpo. La desnudez, ahora, y como tal, el cuerpo, precisa de una cobertura, una máscara, o un cuidado, en definitiva, que exorcice el paso del tiempo, como recuerdan los distintos ensayos que van desde su aspecto más material (Rubinstein) al concepto de la infinitud de lo bello (Nervo o la condesa de Castella).

Pero si volvemos al concepto de migración, al igual que las dos revistas migrantes, *Mundial* y *Elegancias*, Darío nos ofrece la muestra de una prenda que de por sí contiene todos los elementos de la moda como disfraz y como trotamundos. Su "Historia de un sobretodo" es la historia del viaje continuado de Darío desde Santiago de Chile, a Europa, pasando por la América del Norte. Ninguna otra prenda resume como el famoso ulster la historia de una prenda migrante, capaz de vestir por igual a Rubén Darío, al loco por excelencia de la literatura española del momento, Alejandro Sawa, y a Paul Verlaine.

Bibliografía citada

Anónimo. "Los baños mixtos" y "Municipalidad femenina". *Elegancias*, I (septiembre 1911), 9: 178.
Anónimo. "Elena Rubinstein, Su obra". *Elegancias*, II (febrero 1913), 28: XV.
Archivo Rubén Darío. Universidad Complutense de Madrid. Carpeta 68, doc. 4101.
Belmás, Oliver. *Este otro Rubén Darío*. Madrid: Aedos. 1960.
Bertin, Marie. "La verdadera moda". *Mundial Magazine*, I (junio 1911), 2: 201-205.
———. Sección en *Elegancias*. "El arte de la dueña de la casa". Desde 1911.
Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra. 2005.
Castella, Condesa de. "Lo bello factor de emoción". *Elegancias*, 27 (enero 2013): 375.
———. "Iniciaciones de lo bello". *Elegancias*, 28, (febrero 1913): 394.
Darío, Rubén. "El París nocturno". *Mundial*, I (mayo 1911), 1: 49-56.
———. "Historia de un sobretodo". Ernesto Mejía Sánchez (ed.). *Cuentos completos*. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México: FCE. 1988: 237-243.
——— y Montenegro. "Dos estrofa de Darío y un dibujo de Montenegro". *Mundial Magazine*, I (mayo 1911), 1: lámina.
———. "El estreno de Sarah Bernhardt". Ricardo Llopesa (ed.). *Teatros. La tournée de Sarah Bernhardt.* Valencia: Aitana, 1993: 21-43.
———. "Miss Isadora Duncan", Suplemento Ilustrado de *La Nación* (Buenos Aires), 13 de agosto, 1903. Reeditado en *Opiniones. Obras Completas* de Rubén Darío, Crítica y ensayo. Madrid: Adrodisio Aguado. 1950: 372-379.
E. "La belleza de la mujer". *Elegancias*, 27 (enero 1913): 379.
Flores, Guillermo. "¿Qué gustaba al príncipe". *La Prensa*, *El Diario de los nicaragüenses.* Sección, La prensa literaria. <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2008/enero/26/suplementos/prensaliteraria/narrativa/narrativa-20080125-3.shtml> (consultado el 22 de septiembre 2013).
Gendron, Alice. "El arte de enguantarse". Suplemento de *Elegancias* (febrero 1914): 4.
Gómez, Carrillo. "Mi tía Rosa". *Elegancias* (diciembre 1913): 42-44.
———. "La moda y los millones". *Elegancias* (julio 1914): 81-83.
Hernández López, Ana María. *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Madrid: Beramar. 1989.
"La elegancia y la moda. Lo que piensa la intelectualidad moderna". *Elegancias*, I (junio 1911), 1: 71-72.
Larreta, Enrique. "Artemis". *Mundial Magazine*, I (mayo 1911), 1: 15-24.
Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch. 1979.
Llopesa, Ricardo (ed.). *Teatros. Prosas desconocidas de Sarah Bernhardt.* Valencia: Aitana. 1993.
M.M. "De París al mar". *Elegancias* (agosto 1914): 169-170.
Morales Peco, Monserrat. "La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica del siglo XIX". Juan Herrero y Monserrat Morales (eds.). *Reescrituras de los mitos. Estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Cuenca: Eds. de Castilla La-Mancha. 2008: 273-298.
Nervo, Amado. "Filosofando". *Elegancias*, I (noviembre 1911), 6: 13.
Saint Point, Valentine de. *Manifiesto de la mujer futurista*.
Silva Castro, Raul. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Gredos. 1956.
Tango: "Quiero papita". <http://www.youtube.com/watch?v=vzTZ0Iysk5w> (consultado el 22 de septiembre 2013).

BARBARI IN FRAC. IL CODICE VESTIMENTARIO NEI TEORICI DELL'IMMIGRAZIONE IN ARGENTINA

Amanda Salvioni*

L'importanza del codice vestimentario nei dibattiti a stampa del periodo di organizzazione nazionale argentina, fra gli anni Trenta e Cinquanta del XIX secolo, è emerso con chiarezza negli studi latinoamericani – culturali, storici e letterari – degli ultimi anni[1]. Regina Root ha ampiamente argomentato quanto la moda «would contribute to the creation of a national identity and the formation of a model political body» (97), ponendo così l'accento su come l'abito, nell'Argentina agli albori della modernità, non sia stato solo un aspetto della cultura materiale, bensì un sistema d'espressione dei diversi progetti nazionali in lotta fra loro. In seno alla *Fashion Theory*, un diffuso consenso considera la moda non solo un fenomeno che attiene all'espressione di una soggettività individuale o di una identità di classe, ma anche a manifestazioni identitarie di più vasta portata collettiva e storica, come i nazionalismi.

Benché la moda sia stata studiata come un tratto distintivo della modernità, in quanto forma specifica della semiosi sociale, il caso argentino, nel momento della transizione dall'antico regime coloniale allo Stato Nazione incipiente, dimostra quanto essa non sia riferibile soltanto alla matura società di massa e all'era della riproducibilità seriale dei beni di consumo, ma risulti particolarmente strategica anche nelle società postcoloniali protomoderne. La condizione di postcolonialità, anzi, accentua l'importanza del codice vestimentario,

* Università di Macerata.

[1] La più ampia analisi storica del fenomeno che lega la moda all'evoluzione politico-sociale dell'Argentina postcoloniale è quella di Regina Root. Un contributo essenziale alla riflessione è rappresentato dalla linea di ricerca di Victor Goldgel Carballo, che inserisce la moda nella più ampia 'esperienza del Nuovo', centrale nella definizione della storia culturale argentina del XIX secolo. Si veda Goldgel Carballo 227-247. Ha inaugurato la serie di studi specifici sul tema Susan Hallstead, nella tesi dottorale *FashionNation: The Politics of Dress and Gender in 19th Century Argentine Journalism (1829-1880)*, discussa presso la University of Pittsburgh nel 2005, i cui risultati erano stati parzialmente anticipati in "Políticas vestimentarias sarmientinas…". Cfr. anche Salvioni.

strumento per eccellenza della *mimicry*, ovvero di quel «desire of a reformed, recognizable Other, as *a subject of a difference that is almost the same, but not quite*» di cui ha parlato Homi Bhabha (318). L'imitazione dei tratti esteriori delle culture considerate egemoni passa infatti innanzitutto attraverso l'adozione delle mode, l'importazione di abiti e l'acquisizione di modelli di socialità ritenuti segni visibili del prestigio europeo e strumenti di progresso per le nuove nazioni ispanoamericane. La profonda ambivalenza di tale imitazione, i cui risultati non sono mai 'identici' all'originale, ma 'quasi' la stessa cosa, finiscono per diventare destabilizzanti parodie del modello egemone, creazioni ibride tendenti alla deformazione e all'eccesso, o quanto meno figure stranianti in contrasto con l'ambiente circostante. Al contempo, l'importazione di modelli di eleganza europea in seno alle complesse società postcoloniali, finisce per far risaltare ancora di più ciò che è inappropriato, ciò che più si allontana da quei modelli e che minaccia la tenuta dell'intero edificio della nuova società, concepito come replica di altre e più 'evolute democrazie'.

Il fenomeno della *mimicry* si intensifica e si arricchisce di nuove articolazioni nel passaggio dalla società postcoloniale indipendente alla società immigratoria. Le complesse trasformazioni che intervengono in Argentina in seguito all'alluvione immigratoria non possono essere comprese fino in fondo se non si tiene conto delle trame simboliche che erano state intessute in precedenza per costruire legami di coesione nella comunità nazionale indipendente. In questo senso, la tensione fra moda europea e abbigliamento tradizionale che caratterizza il periodo di organizzazione nazionale può costituire il filo conduttore che porta fino ai progetti di inclusione o di esclusione delle masse immigrate, in un reciproco gioco di specchi e di imitazioni, di identificazioni e disconoscimenti, in cui l'abito risulta fondamentale.

In questa sede, s'intende ripercorrere alcuni tratti essenziali del codice vestimentario di quel periodo della storia argentina poiché esso precede e prepara la fase successiva della storia nazionale, dominata dal fenomeno immigratorio. Il legame tra la codificazione dell'abbigliamento e la teoria politica dell'immigrazione come strumento di democratizzazione e progresso è dimostrato dal fatto che i due grandi teorici dell'immigrazione in Argentina sono anche gli autori che maggiormente si sono soffermati sul linguaggio della moda. L'ipotesi da dimostrare è che proprio attraverso quest'ultimo i due autori abbiano contribuito ad elaborare categorie dell'alterità che rendessero pensabile, cioè possibile, un progetto di inclusione delle masse immigrate.

In primo luogo è da mettere in evidenza come le narrazioni d'identità nell'Argentina protomoderna e postcoloniale si siano avvalse di un sistema di metafore incentrate proprio sull'abbigliamento e i colori. L'idea che soggiace a tale tessuto retorico è quella che il corpo della nazione debba essere simbolica-

mente rivestito con gli indumenti ritenuti più appropriati, a seconda del progetto politico di cui sono espressione.

Un esempio calzante è la metafora del 'vestito prestato' usata da Juan Bautista Alberdi nel *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, del 1837, per affermare la necessità di dotare la Nazione di un apparato legislativo in armonia con la sua identità originale, riflessa nel Diritto: «Depuremos nuestro espíritu de todo color postizo, de todo trage prestado, de toda parodia, de todo servilismo» (111).

Con l'evolversi del processo di organizzazione e consolidamento dello Stato, una volta compiutasi la parabola del regime autoritario di Juan Manuel de Rosas, nel 1852, la complessità della fase di riassetto istituzionale continuò a riflettersi nelle metafore vestimentarie, pur cambiando, sovente, di segno. Il 'vestito prestato' cessò di rappresentare un disvalore e servì, allo stesso Alberdi, ad affermare con forza la matrice europea dell'identità nazionale, come l'unica in cui l'Argentina potesse effettivamente riconoscersi:

> Reparad en el traje que lleváis, de pies a cabeza, y será raro que la suela de vuestro calzado sea americana. ¿Qué llamamos buen tono, sino lo que es europeo? ¿Quién lleva la soberanía de nuestras modas, usos elegantes y cómodos? Cuando decimos confortable, conveniente, bien, comme il faut, ¿aludimos a cosas de los araucanos? (Alberdi. *Bases y puntos…*: 83).

Il modo con cui il testo formula l'antitesi fra vestito europeo e usanze indigene – creando un'evidente distanza fra gli indumenti di uso quotidiano, importati dall'Europa, e le 'cose degli araucani' – produce la dicotomia fra identità europea ed etnicità indigena intese come due totalità contrapposte, rendendo impensabile, di fatto, ogni reale possibilità di opzione fra le due. In questo modo l'abito all'europea, che nella fase precedente degli scritti alberdiani rappresentava una forma di servilismo antinazionale, d'accordo con gli stessi dettami del nazionalismo autarchico propugnato da Rosas, era chiaramente diventato il segno distintivo di un progetto civilizzatore.

Quel che è certo è che le metafore vestimentarie, nel corso dei decenni centrali del XIX secolo, si arricchirono di nuove connotazioni, spesso contraddittorie ma sempre altamente evocative, fino a convertirsi in veri e propri simboli. In quanto tali, essi alludevano a significati culturali di gran lunga più totalizzanti rispetto alle singole opinioni politiche espresse nelle metafore codificate dal linguaggio giornalistico e dall'oratoria.

Un chiaro esempio è rappresentato dall'opposizione fra il poncho (o il gauchesco *chiripá*, sorta di poncho fatto passare fra le gambe e stretto in vita da una cintura) e il frac (o la sua versione da passeggio, la redingote), che costituisce una parte essenziale del sistema di simboli messo in atto da Domingo F.

Sarmiento nel *Facundo, o civilización y barbarie*, del 1845. «Toda civilización – afferma Sarmiento in un celebre passaggio del testo – se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero» (163). L'abito, dunque, esprime un intero sistema di idee, una totalità culturale, e proprio nella drammatica coesistenza di due totalità contrapposte consiste lo scontro fra civiltà e barbarie. Come è noto, tale scontro si esprime, per Sarmiento, nella dicotomia tra mondo urbano (europeizzante e liberale) simboleggiato dal frac, e mondo rurale (arcaico e antieuropeo) simboleggiato dal poncho:

> El hombre de la ciudad viste el traje europeo, […]. Saliendo del recinto de la ciudad, todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano, […]. Aún hay más: el hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales corteses, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña (37).

Come si vedrà, gli indumenti presuppongono precisi spazi di appartenenza che non sono solo opposti e inconciliabili, ma sono anche pericolosi per chi vi si dovesse avventurare indossando l'abito inappropriato. Questa potente immagine, che allude alla minaccia fisica rappresentata dai limiti invalicabili fra i corpi sociali, rimanda a un'altra dimensione del codice vestimentario, non già meramente discorsiva, bensì concretamente attinente al contesto storico e alla peculiare materialità del codice della moda.

Infatti, durante il processo di organizzazione nazionale in Argentina, l'attenzione all'abbigliamento e all'uso dei colori non si manifesta solo a livello metaforico o simbolico. Il discorso della moda affonda le sue radici in un terreno saldamente referenziale: nello scontro fra unitari e federali che domina la vita politica del paese, indumenti e colori non sono soltanto catalogati come emblemi di una o dell'altra fazione, ma vengono indossati come realizzazioni materiali, o incarnazioni, dell'ideale nazionale. Se il regime autoritario di Rosas impone per decreto l'uso del colore rosso e induce a prediligere il poncho americano, segno ostensibile di un autonomismo culturale antieuropeo, i suoi oppositori, vecchi unitari e giovani liberali, sfidano invece la repressione ostentando sul petto il celeste della bandiera nazionale e indossando il frac, indumento simbolo degli ideali civilizzatori delle élite urbane europeizzate.

L'intensa semiotizzazione dei comportamenti sociali, indotta dallo scontro politico, rende opaco il confine tra il gusto personale, la coercizione e lo schieramento ideologico, e conferisce all'individuo in carne ed ossa l'uniforme segnicità di un vessillo partitico. Abbigliati secondo i dettami dell'uno e dell'altro partito, gli individui costituiscono veicoli di un significato, rappresentazioni di qualcosa posto al di fuori di essi, ma al contempo sono soggetti fisici della real-

tà storico-sociale, sono, in altre parole, carne viva esposta ai rigori della battaglia. In tal modo, l'abito e il corpo che lo indossa risultano investiti in pieno della doppia materialità del «segno ideologico»[2]: non un semplice riflesso, una convenzione, ma un frammento materiale di realtà. Abito e corpo sono contemporaneamente rappresentazione di un'idea e parte in causa nello scontro fisico.

La doppia materialità dell'abito contribuisce a disegnare, nell'universo di contrapposizioni ideato dai letterati romantici argentini, una vera e propria topografia nazionale, laddove ad ogni indumento viene assegnato un preciso spazio, invalicabile se non a costo della vita di chi lo indossa. Questa sorta di proiezione spaziale delle proprietà dell'abito genera sempre violenza. Le sevizie cui è sottoposto il giovane unitario, colpevole di passeggiare in redingote nei pressi del mattatoio di Buenos Aires, narrate in *El matadero* di Esteban Echeverría, riecheggiano, come un dato di realtà, nell'ammonizione di Sarmiento contenuta nel *Facundo*: «Todo lo que hay de civilizado en la ciudad está bloqueado allí, proscripto afuera, y el que osara mostrarse con levita, […] atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos» (37). La violenza esplode, apparentemente, solo quando è l'individuo in frac ad invadere lo spazio del poncho, e non viceversa. E tuttavia non è sempre così, poiché le cose si complicano quando i due teorici del codice vestimentario entrano in conflitto fra loro.

Quando, nel 1853, Sarmiento si trova a ribattere alle severe critiche di Alberdi, nell'ambito della polemica a stampa che li vide protagonisti dopo la caduta di Rosas, la sua replica si avvale di un intreccio di metafore vestimentarie che sfociano in un attacco di sconcertante violenza. Oggetto dell'assalto verbale non sono più le opinioni politiche dell'avversario ma il suo stesso corpo, ridicolizzato e denudato dei calzoni maschili per essere rivestito da muliebri sottane, giacché indegno, a causa della sua deformità, di indossare finanche il *chiripá*:

> ¡Y no ha habido en Valparaíso un hombre de los que pertenecen a la multitud de frac que le saque los calzones a ese raquítico, jorobado de la civilización y le ponga polleras; pues el chiripá, que es lo que lucha con el frac, le sentaría mal a ese entecado que no sabe montar a caballo; abate por sus modales; saltimbanqui por sus pases magnéticos; mujer por la voz; conejo por el miedo; eunuco por sus aspiraciones políticas; federal-unitario, eclécticopanteísta, periodista-abogado, conservador-demagogo […] (Sarmiento. *Las ciento y una*: 43).

[2] «Ogni segno ideologico non è un semplice riflesso, un'ombra della realtà; ma è anche un frammento materiale di questa realtà. Ogni fenomeno che funzioni come segno ideologico presenta un certo tipo di incarnazione nella materia, sia essa suono, massa fisica, colore, movimento del corpo o qualcosa di simile. In questo senso, la realtà del segno ideologico è pienamente oggettiva» (NikolaevičVološinov 59-60).

Cosa fa esplodere la violenza verbale di Sarmiento nei termini di un assalto al corpo dell'avversario, alla sua dimensione fisica e privata che apparentemente nulla ha a che vedere con l'oggetto della polemica? Alberdi aveva, evidentemente, oltrepassato un limite e invaso indebitamente uno spazio non suo esponendosi al rischio del massacro. Ciò avviene su due livelli, uno meramente testuale, e l'altro di natura più totalizzante e simbolica.

Il testo alberdiano da cui scaturisce la polemica, le *Cartas quillotanas*, è una meticolosa, severissima, analisi di un testo di Sarmiento, la *Campaña en el ejército grande*, del 1852. Alberdi 'entra' nel testo di Sarmiento compiendovi un'autentica incursione allo scopo di demolire l'impianto concettuale e linguistico del rivale. Prima ancora che l'opinione politica di Sarmiento (ovvero la sua opposizione al generale Urquiza, che aveva sconfitto Rosas ma che professava la medesima dottrina federale) ad Alberdi interessa penetrare nell'universo semantico sarmientino per sovvertirne i termini. Tuttavia, è lecito supporre che il passaggio più nevralgico della critica alberdiana, quello che più di altri suscitò la reazione scomposta del suo destinatario, sia stata proprio la demolizione dell'antinomia simbolica fra poncho e frac. Alberdi aveva, in un certo senso, compiuto il sacrilegio di sfumare i confini semantici dei due indumenti e di svelarne il carattere di 'maschera'. Per Alberdi, che non era nuovo ai cambiamenti d'opinione, poncho e frac sono qui gli elementi di una falsa opposizione, forme 'esteriori' e non sostanziali: «la prensa, como el salón, como la tribuna, como la academia misma, están llenas de 'gauchos' o 'guasos' de exterior inglés o francés» (Alberdi. *Cartas Quillotanas*: 38).

Ma l'accusa peggiore che muove a Sarmiento è quella di essere un 'gaucho in frac', un barbaro provinciale che usa, nella scrittura, le stesse armi violente e antidemocratiche dei suoi oppositori. Sarmiento è, secondo Alberdi, un 'gaucho della stampa', uno che «predica el europeísmo y hace de él un arma de guerra contra los caudillos de espada», dimenticando «que el hogar puede ser violado por la pluma» (38). L'abbigliamento europeo, che Sarmiento si vanta ripetutamente di indossare, non è che una maschera che cela un'indole altrettanto barbara del gaucho federale stigmatizzato nel *Facundo*.

'Gaucho in poncho' e 'gaucho in frac' sono espressioni di una stessa barbarie, che è a sua volta il prodotto di un determinismo geografico che solo l'uomo americano può sconfiggere:

> es menester caminar en la obra de la organización contra la resistencia del gaucho de los campos y de los gauchos de la prensa. Si los unos son obstáculos, no lo son menos los otros: pero si ellos son el hombre sudamericano, es menester valerse de él mismo para operar su propia mejora o quitar el poder al gaucho de poncho y al gaucho de frac, es decir, al hombre de Sud América, para entregarlo al único hombre que no es gaucho, al inglés, al francés, al europeo, que no tardaría en tomar el

> poncho y los hábitos que el desierto inspiró al español europeo del siglo XV, que es el americano actual; europeo degenerado por la influencia del desierto y de la soledad (38).

Il senso della critica di Alberdi è dunque quello di svuotare le metafore vestimentarie, che pure anch'egli aveva ampiamente contribuito a diffondere, per reclamare una riforma radicale dei costumi e della cultura politica da ottenersi non con l'imposizione degli abiti degli europei, bensì con l'azione civilizzatrice dei loro corpi: «No es dado a un sastre distribuir con su tijera la civilización europea o asiática. Con quepí o con paletot nuestro gaucho siempre sería el mismo hombre. Traed la Europa por el libre comercio, por los ríos, por los ferrocarriles, por las inmigraciones, y no por vestir de paletot al que sólo es digno de poncho» (38).

Non di abiti, dunque, ha bisogno il corpo della nazione, ma di altri corpi, sostanza *palpabile* della civiltà, la quale è propagabile solo *in praesentia*, ovvero attraverso le relazioni fra individui. Nel testo capitale della produzione di Alberdi, le *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, il principio era già stato annunciato chiaramente: «Cada europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilizaciones en sus hábitos, que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se ve, toca ni palpa» (38).

L'asse del discorso sulla moda si è sensibilmente spostato rispetto agli anni Trenta del XIX secolo, quando erano ancora in gioco il completamento dell'autonomia culturale nazionale e l'opposizione al regime autoritario federale, termini irrinunciabili dell'agenda della giovane generazione romantica, cui sia Alberdi che Sarmiento appartenevano. Dopo il 1852, superato il regime rosista e con esso il suo malinteso autonomismo culturale, entrambi si concentrano sul tema dell'immigrazione ed entrambi la dotano di un potere pedagogico sul resto della comunità nazionale. Ma è proprio sulla natura di tale pedagogia che essi dissentono profondamente.

Alberdi evoca il terzo principio pedagogico che presiede l'esperienza umana, secondo l'*Emilio* di Rousseau, ovvero la 'educazione delle cose', quella «educación fecunda, que Rousseau comprendió en toda su importancia y llamó educación de las cosas», unico principio che convenga alle società in formazione, giacché «si la instrucción es el medio de cultura de los pueblos ya desenvueltos, la educación por medio de las cosas es el medio de instrucción que más conviene a pueblos que empiezan a crearse» (76). Così facendo Alberdi nega apertamente l'opportunità dell'istruzione popolare e opta per l'acquisizione di un sapere pratico da ottenersi per mezzo di un'immigrazione laboriosa e culturalmente superiore. Più in profondità, Alberdi nega finanche l'esistenza di un

popolo della nazione, proiettando nel futuro la sua vera nascita, da forgiare per mezzo dell'apporto numerico, biologico e culturale degli immigrati. Nel testo delle *Bases*, che ispireranno la Costituzione del 1852, si spingerà a prevenire ogni obiezione al progetto immigratorio che la presiede, affermando: «No temáis tampoco que la nacionalidad se comprometa por la acumulación de extranjeros, ni que desaparezca el tipo nacional. […] No temáis, pues, la confusión de razas y de lenguas. De la Babel, del caos saldrá algún día brillante y nítida la nacionalidad sudamericana» (103).

Se l'uomo sudamericano ancora non esiste, per Alberdi il vestito è invece l'espressione di un progresso già raggiunto. La semplice imposizione dell'abito, previa alla risoluzione dei problemi strutturali della società argentina, genera solo quello straniamento ridicolo e pernicioso che rappresenta il lato oscuro della *mimicry* postcoloniale. Tale è il rischio cui si espone Sarmiento, segnalato da Alberdi in una delle *Cartas quillotanas*, quando ostenta l'uso della divisa all'europea nel mezzo di un esercito di gauchos:

> Un oficial del traje que usted llevaba en un ejército de Sud América, es una figura curiosa, que debía entretener a la tropa; pero todo un ejército sudamericano compuesto de nuestros gauchos vestidos de levita, quepí francés, paletot, etc., sería una comedia que les haría caer las armas de las manos de risa al verse en traje que el europeo mismo se guardaría de emplear en nuestros campos (68).

Sarmiento si trova su posizioni diametralmente opposte. Per l'autore del *Facundo* il tipo nazionale si è già formato, esiste nella sua interezza, ma è un tipo 'sbagliato', che reclama di essere cambiato attraverso l'educazione. Il progetto pedagogico sarmientino, espresso per la prima volta in *De la educación popular*, del 1849, coinvolge le classi popolari e attribuisce pari importanza all'alfabetizzazione e all'imposizione di abiti acconci e confacenti alle società civili. La semplice osservanza di un codice vestimentario basato sugli usi europei, infatti, genera una cittadinanza progredita, favorisce l'imporsi del sistema democratico e conduce al progresso del paese. Le fasce popolari, identificate come elemento retrogrado e conservatore, sono redimibili a partire dall'indumento in quanto parte di un processo pedagogico cui devono avere accesso. Anzi, Sarmiento si spinge a sostenere che il maggior ostacolo alla civiltà è la resistenza, da parte delle classi subalterne, ad adottare indumenti di un certo tipo. Tale resistenza 'determina' l'immobilità dello spirito e la limitatezza delle loro aspirazioni, ostacoli alla produttività e alla democrazia:

> No hay obstáculo mayor para la civilización de la muchedumbre que el que opone la forma de los vestidos, que en nuestros países tienen un carácter especial en las clases inferiores de la sociedad, de cuyo uso resulta para los que lo llevan inmovili-

> dad de espíritu, limitación de aspiraciones por lo limitado de las necesidades y hábito inalterable de desaseo y perpetuo desaliño (23).

Se è l'abito a fare l'uomo, è l'istruzione, per contro, a fare l'abito. Il modello della democrazia statunitense, che entra a pieno titolo nella *mimicry* sarmientina accanto a quello europeo a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, dimostra che c'è una relazione fra alfabetizzazione e abbigliamento. Saper leggere induce a vestire bene:

> Ahora es un hecho observado constantemente en las fábricas norteamericanas e inglesas, en el ejército francés, y pudiera hacerse entre nosotros la misma observación, que los individuos que saben leer visten de ordinario con más arreglo y aseo, tienden a adoptar el traje que pertenece a las clases superiores que ha llegado a ser hoy el distintivo sine qua non de los pueblos cultos, y adquieren hábitos de limpieza en sus vestidos; siguiendo el desenvolvimiento de estas cualidades en la misma escala ascendente en que marcha el grado de instrucción del individuo (23).

In un testo successivo, *Memoria sobre educación común*, del 1856, Sarmiento insiste sull'opportunità e fattibilità della «educazione degli straccioni», proseguendo sul doppio binario della metafora vestimentaria e del richiamo ad una realtà materiale:

> Un vestido viejo cubre la desnudez del andrajoso; pero roto ese vestido, reaparece la desnudez, mientras que la educación de los andrajosos, aunque más lenta en sus efectos, acaba por proporcionar al paciente los medios de vestirse, y romper el hilo de la tradición de miseria de la familia en que ha nacido. Es, pues, la educación un capital puesto a interés para las generaciones presentes y futuras (22).

L'aspetto pratico della campagna pedagogica attraverso l'abito è esplicitato poco più avanti, nella proposta di vestire di abiti civili i soldati della Guardia Nacional, allo scopo di propagare tale abbigliamento tra il popolo:

> se sustituirá al vestido militar sin influjo sobre los hábitos del que lo lleva, el vestido burgués compuesto de pantalón, saco oscuro, corbata y gorra de paño con visera de hule. Esta medida tan sencilla, hará que la clase que hoy ostenta casaca, penachos y adornos militares el domingo, para tomar el lunes de nuevo el poncho, se habitúe a traje que le impone el aseo, le da cierto punto de decencia, que pasa después a hacerse realidad, elevándolo en su propio concepto y en el de los demás (72).

Il contrasto con Alberdi su questo punto si misura con ulteriore nitidezza nel tentativo di quantificare gli effetti dell'azione pedagogica. Il grado di civiltà di un popolo, come pure la qualità dell'immigrazione, si calcola, per Sarmiento, sul livello dell'istruzione:

> Sería una cosa digna de una estadística precisa y formada expresamente para el objeto, la comparación de las fuerzas de una nación, no ya según el número de habitantes que cada una posee, sino según el mayor grado de desenvolvimiento que a sus masas da la educación recibida. Algunos estados del norte de América pueden servir de término de comparación, y desafiar a éste respecto a las naciones que de más cultas blasonan en la tierra. Compararíase, por ejemplo, a cuántos millones de hombres corresponden en fuerzas morales y productivas veinte millones de norteamericanos que saben leer, escribir, contar, y poseen otros ramos de instrucción, que visten todos fraque, llevan reloj, […] leen diarios y libros, […] y gozan de derechos políticos […] por cuantos millones de hombres educados así, podrían trocarse sin pérdida para el estado 18.000,000 de individuos que poseía no ha mucho la Francia por ejemplo, que jamás han calzado zapatos, que llevan una blusa de nanquín desgarrada por todo vestido, que jamás o rara vez han tenido carne por alimento, que viven en desvanes o guardillas, no saben leer […] (24).

Alberdi, al contrario, sembra ribattere puntualmente nelle *Bases* opponendo al dato dell'istruzione un criterio meramente numerico:

> Haced pasar el roto, el gaucho, el cholo, unidad elemental de nuestras masas populares, por todas las transformaciones del mejor sistema de instrucción; en cien años no haréis de él un obrero inglés, que trabaja, consume, vive digna y confortablemente. Poned el millón de habitantes, que forma la población media de estas Repúblicas, en el mejor pie de educación posible, tan instruido como el cantón de Ginebra en Suiza, como la más culta provincia de Francia: ¿tendréis con eso un grande y floreciente Estado? Ciertamente que no: un millón de hombres en territorio cómodo para 50 millones, ¿es otra cosa que una miserable población? (90).

Il rigido codice vestimentario che emerge dai testi citati fin qui, e la distinzione fra spazi fisici e totalità culturali che ne deriva, interviene in modo determinante nell'elaborazione della categoria di alterità da parte della generazione romantica che precede l'ondata immigratoria in Argentina. I due autori menzionati, Sarmiento e Alberdi, rappresentano infatti i due poli attorno ai quali si organizza una 'ideologia dell'immigrazione' come strumento di democratizzazione e progresso del paese. Entrambi operano per dotare la Nazione non solo di un apparato di leggi volto a favorire il processo immigratorio, ma soprattutto di un apparato simbolico volto a pensare all'immigrazione come un orizzonte inevitabile per il progresso del paese. Entrambi si pongono una domanda sull'identità nazionale articolando la nozione del sé, dell'altro e della maschera. Chi è l'altro e come si veste, è la domanda che emerge continuamente dai loro scritti. Ma mentre la prima parte dell'interrogazione si manifesta in tutta la sua dimensione sostanziale – chi è l'altro, si trova dentro o fuori dalla semiosfera nazionale, come si definisce in rapporto al sé – la seconda domanda appare surrettiziamente, come avvolta da un'aura di futilità che reclama di essere dis-

sipata. Il 'come si veste', in realtà, è il centro della scena e non solo nella sua natura di segno significante, bensì in quella di materia significata.

Se Alberdi è disposto a negoziare l'identità con entrambi i poli della cultura nazionale, quello della città e quello della campagna, sfumando le distinzioni del frac e del poncho, Sarmiento separa decisamente gli ambiti assegnando ad una civiltà esogena il ruolo di educatrice rispetto di una barbarie interna, da soppiantare con una nuova classe lavoratrice. Negli anni, la posizione di Sarmiento potenzierà la sua carica destabilizzante, che riconosce come barbaro, come altro da sé, l'abitante dell'interno, da *mimetizzare* con frac, guanti e paletot ancor prima di alfabetizzarlo.

Sono ancora lontani gli anni in cui la dicotomia sarmientina si rovescerà e il gaucho col poncho smetterà i panni del barbaro per assurgere a simbolo di nazionalità, da contrapporre alle masse immigrate che minacciano di dissolvere ogni immagine coerente di una identità nazionale già lacerata. Ancora qualche anno, e Alberdi stesso si ricrederà sugli effetti dell'alluvione immigratoria ormai alle soglie. Alberdi era stato il grande teorico dell'immigrazione come arma di progresso e democratizzazione del paese. Aveva ravvisato nel programma di Sarmiento il pericolo della visione non inclusiva di cui era sotterraneamente portatrice, che avrebbe condotto al perpetuarsi di quella tentazione di espulsione dell'alterità dalle viscere della repubblica, come sosteneva Sarmiento, e delle irriducibili differenze in seno alla comunità nazionale. «Tampoco hay que olvidar – affermava nelle "Páginas explicativas" alla riedizione delle *Bases*, del 1879 – que el extranjero no debe ser excluido, por malo que sea. Si se admite el derecho de excluir al malo, viene enseguida la exclusión del bueno» (15). E tuttavia, Alberdi stesso, di fronte al compiersi dell'alluvione immigratoria da lui auspicata trent'anni addietro, non mancava di colmare di distinzioni il suo progetto inclusivo: «hay extranjeros y extranjeros; y que si Europa es la tierra más civilizada del orbe, hay en Europa y en el corazón de sus brillantes capitales mismas, más millones de salvajes que en toda la América del Sud» (16).

Quando fu evidente che l'orda 'selvaggia' proveniente dal sud europeo non sbarcava indossando il frac, l'effige del gaucho prese a contendere il centro della scena nazionale alla figura dell'immigrante, spoglio, agli occhi dei nuovi conservatori, degli abiti della civiltà.

Bibliografia citata

Alberdi, Juan Bautista. *Fragmento preliminar al estudio del derecho*. *Obras Completas*. I. Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna Nacional. 1886: 99-255.

———. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. Buenos Aires: La cultura argentina. 1915.

———. *Cartas Quillotanas. Una polémica con Sarmiento*. Buenos Aires: Rosso. s.d.
Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse". *October*, 28 (1987): 317-325.
Goldgel Carballo, Victor. "La moda del progreso. El Río de la Plata hacia 1837". *Estudios*, 16 (julio-diciembre 2008), 32: 227-247.
Hallstead, Susan *FashionNation: The Politics of Dress and Gender in 19th Century Argentine Journalism (1829-1880)*. Tesi dottorale discussa presso la University of Pittsburgh nel 2005.
———. "Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional". *Revista iberoamericana*, LXX (enero-marzo 2004), 206: 53-69.
Nikolaevič Vološinov, Valentin. *Marxismo e filosofia del linguaggio*. Bari: Dedalo. 1976.
Root, Regina. *Couture and Consensus: Fashion and Politics in Postcolonial Argentina*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2010.
Salvioni, Amanda. "I nostri corpi federalmente vestiti di sangue. Moda e colori nella guerra civile argentina". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità*. XII. Palermo, Roma, Sao Paulo: ILA Palma. 2012: 237-276.
Sarmiento, Domingo F. *Facundo ò civilizacion i barbarie en las Pampas arjentinas*. Paris: Hachette. 1874[3].
———. *De la educación popular.* Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belín. 1849.
———. *Memoria sobre educación común*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril. 1856.
———. *Las ciento y una*. Buenos Aires: Biblioteca Quiroga Sarmiento. 2007. Edizione digitale.

EDUARDA MANSILLA: MODERNIDAD Y MODA

Jimena Néspolo*

La escritora argentina Eduarda Mansilla o «La Fantástica» – como la llamó tempranamente Clorinda Matto de Turner[1] – despierta desde hace unos años creciente interés en los cenáculos académicos, por múltiples y justificados motivos. Efectivamente, esta figura literaria comienza a ser revisitada, básicamente desde los estudios de género, desde un lugar problemático: su perfil no encaja en el prototipo de luchadora feminista, más bien a veces atenta contra él y, sin embargo, su hacer adquiere visos de rotunda excepcionalidad (Molina, Szurmuk, Lojo, Mizraje, Chikiar Bauer). La vida de Eduarda no sólo actualiza el modelo conservador de mujer tradicional, definida en sus múltiples roles de hija, esposa y madre, sino que incluso asume 'la familia' como una cuestión artística, diplomática y patria. No obstante, su reflexión sobre la moda, las costumbres y la mujer en sociedad es una muestra riquísima de crítica cultural que – leída a la distancia – revela la audaz actualidad de su pensamiento.

A lo largo del siglo XIX el discurso de la moda vehiculizó el ideal de vida civilizada que la revolución en los patrones de consumo había activado en la cultura hispanoamericana a partir de los procesos emancipatorios. En el Río de la Plata, dos publicaciones de fines de la década de 1830, *La Moda* y *El Iniciador*, manifestaron de manera contundente la fe que diversos miembros de la Generación del 37, como Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané o Andrés Lamas, profesaban por la moda en tanto matriz de activación de lo nuevo. Alberti, Sarmiento o Del Monte, pensaban que quienes se mantenían alejados de ella quedaban excluidos del progreso, puesto que frente a la babilonia de las viejas costumbres las novedades suponían el más alto grado de racionalización occidental alcanzada (Goldgel).

* CONICET-ILH, Universidad de Buenos Aires.

[1] Agradezco esta referencia a Carlos Alvarado-Larroucau y a Marina Guidotti el acceso a algunas fuentes aquí trabajadas.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

Eduarda Damasia Mansilla nace en Buenos Aires en esa década romántica encendida por la pasión de lo nuevo (1834-1892). Es la segunda hija de Agustina Ortiz de Rozas y del general Lucio Norberto Mansilla, quienes por herencia – ella – y por propio mérito – él – llegaron a ser dueños de extensos campos en la pampa argentina. A través de los recuerdos de su hijo Daniel y, principalmente, de su hermano Lucio V. Mansilla (1831-1913) es que podemos acceder a estampas familiares, escenas de infancia o de la vida social y cultural de la escritora y múltiples recuerdos que la muestran tanto o más apta que el autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), para el camino de las artes y las letras. Hay una escena rescatada numerosas veces por la crítica que nos muestra a la niña Eduarda oficiando de traductora entre dos figuras más que relevantes de la política internacional de entonces: Rosas, el caudillo argentino, tío materno de los hermanos Mansilla, y el conde Alejandro Colonna-Walewski, hijo de Napoleón y representante del rey Luis Felipe ante la Confederación Argentina, enviado especialmente a Buenos Aires para intervenir en el conflicto que determinó el bloqueo francés, en 1845.

A partir de esta escena capital, la crítica ha insistido en observar el fuerte rasgo 'mediador' que atraviesa toda su obra, un esfuerzo denodado por mediar e interrelacionar las culturas (Batticuore 283): traducir América para los europeos es lo que intenta Eduarda Mansilla en *El médico de San Luis* (1860) y todavía más en *Pablo ou la vie dans les pampas* (1869); pero también explicar a los argentinos las costumbres y los hábitos de la realeza europea en *Lucía Miranda* (1860) o las delicias y fealdades de una nación moderna y en todo diferente a su patria de origen en *Recuerdos de viaje* (1882).

Daniel García-Masilla, hijo de la escritora, señala en su libro *Visto, oído y recordado. Apuntes de un diplomático argentino* (1950) que la realización del matrimonio de sus padres fue vivido como un hecho político de alcance nacional que, en los hechos, se materializó en el pedido por parte de los cónyuges de que sus apellidos fueran desde entonces un solo bloque inseparable: en 'García-Mansilla' confluían las dos líneas antagónicas que habían violentamente escindido, hasta el momento, al territorio del Río de la Plata (los García, diplomáticos y jurisconsultos, liberales, rivadavianos, unitarios y amigos de lo extranjero; y los Mansilla, militares, federales, nacionalistas y desconfiados de todo lo foráneo).

En 1855 Eduarda se casa con el abogado y diplomático Manuel Rafael García (hijo de Manuel José García, ministro de Relaciones Exteriores de Bernardino Rivadavia[2]). En 1860, Manuel Rafael García es comisionado para estudiar las

[2] Bernardino Rivadavia (Buenos Aires 1780 - Cádiz 1845) fue el primer presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata, cargo que ocupó entre el 8 de febrero de 1826 y el 27 de junio de 1827.

características y el funcionamiento de la justicia en los Estados Unidos de América, siendo Sarmiento[3] embajador en Washington. La dama elegante, que acababa de publicar dos folletines en el Río de la Plata, arriba por primera vez al país del norte en 1861, con sus hijos, sus trajes y su marido (secretario de la Legación Argentina) a cuestas. Tres años más tarde, García continúa su carrera diplomática en Europa (ante Francia, Gran Bretaña, Italia y España); la familia se instala en París y esporádicamente visita Italia. Eduarda frecuenta los círculos de la alta sociedad política, cultural y diplomática que su posición de esposa del diplomático le habilita, hasta 1868 en que García es nombrado 'ministro plenipotenciario' ante el gobierno de Estados Unidos y la familia vuelve a trasladarse a Norteamérica. García y Eduarda pasan a formar parte del círculo de amistades del presidente Ulysses Grant. Daniel García-Mansilla comenta que Eduarda «era de una de las mujeres más elegantes de Washington. Con frecuencia cantaba acompañándose del piano en las reuniones de la Casa Blanca. Dos veces por año enviábanle desde París, desde las casas Worth o Laferrière, así como de Virot, los vestidos, abrigos, pieles y sombreros de estación» (88). Por su parte, aseguraba Sarmiento en *El Nacional* (14 de julio de 1870) que un retrato de Eduarda lucía «en el *Blue Room*, de la *Casa Blanca*» en Washington (Saenz Quesada 37).

En 1873, el presidente argentino Domingo F. Sarmiento, le asigna a García la dirección y vigilancia de la construcción, en Inglaterra, de la primera flota de guerra moderna de la Marina argentina. La familia regresa a Europa y se instala en París, y García viaja regularmente a Londres. En la 'Ciudad Luz' nace el último de los hijos de Eduarda, (Carlos, 1875), y su hija mayor, Eda, se casa con Charles Jules Marrier, barón de Lagatinerie. Este recorrido sucinto de nombramientos y mudanzas acaso no da cabal cuenta del círculo de relaciones políticas y culturales que durante esos años se urde en y alrededor del matrimonio: asisten al teatro, a la ópera, arman veladas y representaciones teatrales en su casa… En París – por ejemplo – Eduarda asiste a las tertulias en la corte de Eugenia Montijo – la esposa de Napoleón III, última emperatriz de Francia (1853-1871) – y conoce a escritores y artistas renombrados: Alejandro Dumas, Julio Verne, Victor Hugo, los músicos Rossini, Gounod y Massenet. Particularmente, los García traman amistad con Édouard de Laboulaye y Jacobo Bermúdez de Castro, que estimulan auspiciosamente a la escritora y de cuya amistad da testimonio en distintos textos publicados al regresar a Buenos Aires.

[3] Domingo Faustino Sarmiento (San Juán, Provincias Unidas del Río de la Plata 1811 - Asunción, Paraguay 1888) fue un estadista argentino, escritor, docente, periodista y militar. Entre 1862 y 1864 gobernó la Provincia de San Juan, fue presidente de la Nación Argentina entre 1868 y 1874, Senador Nacional por su Provincia entre 1874 y 1879 y Ministro del Interior de Argentina en 1879.

> volvamos al París de los placeres, del lujo, de las extravagancias, de los extranjeros, del ruido y de la frivolidad, donde, no obstante, el pensamiento humano se concentra y se encumbra como en parte alguna, para desparramar luego sus rayos luminosos por todo el globo, merced á sus libros, á sus revistas, á sus diarios, y hasta á sus modas. París frívolo que imprime su sello á las artes, consagra los talentos, alimenta los cerebros y viste á su capricho al mundo civilizado ("¿Qué fue?": s.p.).

En efecto, luego de dieciocho años de ausencia Eduarda decide viajar a Buenos Aires en compañía de su hijo más pequeño, en 1879. De los años posteriores data la mayor parte de su producción periodística, literaria y musical: Eduarda lee mucho, escribe cuentos, canciones, novelas cortas y artículos periodísticos, asiste a conciertos y bailes, se sumerge gozosa en la vida cultural porteña como una «distinguida matrona que honra las letras Argentinas» (*La Gaceta musical*, VI: 8).

La mujer norteamericana: modernidad y moda

No obstante, ¿por qué de la infinidad de travesías realizados por Eduarda decide en *Recuerdos de viaje* (1882) centrarse en su experiencia en los Estados Unidos de América? ¿Y por qué el segundo tomo – que se anuncia en sus páginas – nunca sale a la luz? Es posible que dentro del arcón que contenía numerosos textos inéditos de la autora, arcón extraviado pocos años después de su muerte acaecida en Buenos Aires en 1892, se encontrara el segundo tomo entonces anunciado. Es posible, también, que el misterio haya sido abonado por el pudor de la misma autora. Del estudio de su figura, se desprende con premura una paradoja singular: siendo una de las escritoras argentinas más ilustradas e influyentes del siglo XIX, cultural y políticamente, su obra hasta hace poco tiempo era prácticamente desconocida y/o de muy difícil acceso. Su condición femenina, la estancia en el exterior por casi veinte años, el hecho de que Eduarda escriba a la vez pensando en un lector nacional y foráneo (asumiendo incluso una condición francófona[4]), la fuerte impronta tradicional-hispánica y federal de sus ficciones, la intervención 'regente' de su hermano

[4] «En Argentine, le travail d'une femme marque les origines de l'écriture francophone, celui d'Eduarda Mansilla, *la Fantástica*. Vers 1916, on constate l'émergence d'un groupe de femmes qui écrit en français. Il s'agit des 'Précieuses argentines', comme les intellectuelles françaises du XVIIe siècle, elles constituent 'un ensemble de femmes du monde et de femmes de lettres' et par leur choix d'une langue d'écriture, un groupe hors du commun». Alvarado-Larroucau. "Les *Précieuses argentines*: littérature francophone d'Argentine". *Francofonía*, 2009 [s.l.e.]: 194-215.

Lucio en las traducciones que de su obra realizara y, sobre todo, la postrera recomendación de no reeditar los textos de su autoría, y mucho menos publicar sus textos inéditos, son algunas de las causas que pueden esgrimirse para explicar la lectura asincopada y tardía por parte de la academia.

Como un río tormentoso y subterráneo, su mitografía creció – no obstante – a lo largo de los años. En 1928, en pleno fervor martinfierrista, la popular revista *Caras y Caretas* publicaba esta curiosa semblanza: «Rara mujer! En estos días en que la literatura femenina avanza sin que las obras que produce sean todas encomiables, doña Eduarda Mansilla de García, autora de libros de viaje y de algún drama, que fueron aplaudidos, dictó, al morir, la orden de que se recogieran las ediciones y se las quemara» (*Caras y caretas*, n. 1527: 108).

Criolla, excéntrica y cosmopolita, en *Recuerdos de viaje* Eduarda Mansilla da buena cuenta de la agudeza, maledicencia y erudición que su pluma – lanzada a conquistar de una vez y para siempre los cenáculos porteños – puede alcanzar. Estados Unidos se le ofrece, por tanto, como un escenario suficientemente próximo a los lectores vernáculos: si la densidad cultural e histórica de París, Florencia o Viena resulta inabarcable para cualquier sudamericano, Washington o Nueva York huele a nuevos ricos o a aventureros, son puertos con los que la Buenos Aires finisecular, que se quiere pujante y moderna, puede y/o quiere medirse:

> Las iglesias no producen en Nueva York el mismo efecto que en las ciudades europeas, aún de menor importancia. Por lo general, son poco bellas, modernísimas y con el sello de la construcción de ayer, que les quita gran parte de su encanto, no sólo arqueológico sino estético. En la América del Norte, como en la nuestra, el viajero no halla esos preciosos recuerdos históricos, revelados por los monumentos, por la fisonomía misma de las ciudades. Todo es allí obra del presente, nuevo, novísimo y exento de ese encanto misterioso que el tiempo imprime a las piedras, a los edificios, a las cosas (*Recuerdos*: 55).

El texto se desenvuelve a lo largo de más de ciento cincuenta páginas en la perpetua oscilación entre la atracción y el rechazo que la sociedad, las costumbres y los nuevos brillos que los vecinos del Norte le generan a la escritora. Publicado, y quizá también redactado, unos cuantos años más tarde que la 'experiencia' que es materia de relato, Eduarda para entonces ya define un estilo propio en los medios periodísticos de Buenos Aires: si bien el viaje que protagoniza autobiográficamente en el texto es en su carácter de 'diplomática consorte', el estilo que asume su pluma es más bien de 'reporter': salvo aquellas escenas ligadas al mundo diplomático (como la ceremonia del *shake hands* que Lincoln representaba el primero de año en la White House), casi ni menciona a su marido ni las obligaciones inherentes a su posición, más bien las asume en

tanto 'dama distinguida' que se ha colado en situaciones señoriales, situaciones de las que tiene un conocimiento directo pero desde un lugar periférico o acaso marginal.

María Rosa Lojo señala que el recurso al viaje a los Estados Unidos tiene, en el momento que Eduarda publica el texto estando en Buenos Aires, varios 'usos políticos': 1) Retomar y discutir el conflicto 'civilización/barbarie', 'unitarios/federales rosistas', desde la sociedad dividida en Unión/Confederación; 2) instrumentar una voz femenina y autónoma, que demuestra conocimientos prácticos, históricos, artísticos y políticos, y que puede por tanto oponerse con legitimidad a voces masculinas autorizadas en su visión del mundo *yankee* (como la de Sarmiento, por ejemplo[5]); 3) mostrar el éxito efectivo, en esa sociedad, de dos utopías de poder femenino capaces de superar las dicotomías centradas en la autoridad maternal del *home* y en el trabajo literario profesional pago (14-15).

Veamos, por tanto, el siguiente pasaje de *Recuerdos* que hace específica referencia a la moda y las costumbres de la mujer norteamericana:

> Las Norteamericana no se vestían entonces *in full dress*, (traje de baile) para la ópera: así es que el golpe de vista que presentaba en esa noche el gran teatro de Filadelfia, nada de notable tenía.
> La mujer *Yankee* es por lo general más atrayente en *toilette* de paseo, y como lo sabe, evita el escotarse, siempre que es posible. Delgada, muy delgada, generalmente, carece de esa gala escultural que el traje de baile forzosamente revela. Se pinta mucho, con exceso, usa y abusa del colorete más que las Francesas, pues el *maquillage* es exclusivo de Francia a cierto nivel social o a esa edad terrible denominada en todas las lenguas con el adjetivo benévolo, *cierta.*
> Pero en Norteamérica las muchachas más frescas y hermosas acuden sin escrúpulo al artificio de los afeites. Fue allí, que por vez primera vi esas cabelleras rubias, producto triunfante de la química aplicada al embellecimiento.
> De los Estados Unidos pasó a París la moda de las rubias artificiales. Las elegantes Romanas de la corte de Augusto hubieran, a no dudarlo, sacrificado todo un rebaño para obtener de los dioses el secreto maravilloso que en pocas horas cambia el ébano de una trenza en hilos de oro.
> Parece simbolizar ese amor a los cosméticos, este hecho que ocurre en la Unión: los

[5] David Viñas en su libro *Viajeros argentinos a Estados Unidos* abona, por cierto, esta lectura: «Por eso, adelanto: ni la *lady* ni el general, por sus antecedentes familiares íntimamente vinculados al patriarcado rosista – cada vez más *revisado* en la segunda mitad del siglo XIX –, acatan de manera sumisa las postulaciones liberales clásicas del autor de *Argirópolis.* Más bien todo lo contrario. Sus textos sólo se entienden como réplicas: *Recuerdos* y *Ranqueles* irán resultando, en una evaluación totalizadora, la suma de discrepancias que se empecinaban en prolongar los antiguos federales vinculados a Paraná y a la Confederación después de Caseros y, muy especialmente, más allá de Pavón» (60).

> perfumes, las esencias de Atkinson y Lubin, los sachets de Guerlain, las *veloutine* de Fay, el *rouge* de Violet se venden exclusivamente en las boticas. En ninguna parte existe mayor variedad de *blanco de perla, blanco de lirio, blanco de cisne, blanco de Venus* y cuantos *blancos* puedan ocurrir a la imaginación fertilísima de un químico poeta en el *drugstore* de los Estados Unidos. Mientras que los *gentlemen*, apuran el espumante vaso de soda *water* que brota ruidoso bajo la reluciente llave, las *ladies* escogen sin misterio alguno, los tintes vanos que les faltan para completar su belleza. En el reluciente mostrador de mármol se confunden, se combinan los afeites con las píldoras de Holloway y Brandz y los elixires de Helnold Buch y Hall (135-136).

Lejos de ser un tema menor, abordar la moda, los usos y costumbres de las mujeres norteamericanas le permite a Eduarda sentar posición frente al debate del empoderamiento femenino que hacia fines de siglo las feministas comenzaban a dar – porque «la mujer americana practica la libertad individual como ninguna otra en el mundo y parece poseer gran dosis de *self reliance* (confianza en sí misma)» (*Recuerdos*: 127). El exceso de maquillaje, la proliferación de 'blancos', entonces, que conocen esas mujeres se convierte en sinécdoque de un mismo gesto, el de la exageración y la desmesura que termina copando el ámbito doméstico y también el público: mientras las jóvenes *yankees* se adornan en exceso y aunque son delgadas se alimentan en abundancia «como héroes de Homero» (66), viajan solas, *flirtean* y eligen libremente a su compañero en noviazgos no controlados por progenitores y familias; las mujeres maduras, reinan en el *home* a través de la maternidad. Mujeres libres y empoderadas en su juventud, y libres y empoderadas – incluso – en la jaula doméstica. Porque para Eduarda – es preciso subrayarlo – la maternidad es la extrema realización psicofemenina, del mismo modo que lo fue para otra feminista de cuño 'extrañado' como Lou Andreas-Salomé.

Las consideraciones de Eduarda vertidas en distintos medios gráficos porteños durante este período (en *El Nacional*, *La Ondina del Plata, La Nación* o *La Gaceta Musical*) comulgan con aquéllas esbozadas por la musa inspiradora de Nietzsche, Rilke y Freud en "Reflexiones sobre el amor", "Erótica", "El ser humano como mujer". Veamos por ejemplo un artículo de Eduarda publicado en el diario *La Nación*, en 1883 ("Educación de la mujer"):

> Yo lo confieso, a trueque quizá de arrancar ilusiones a algunos de mis amigos: no soy partidaria de la emancipación de la mujer, en el sentido de creer que ésta podrá luchar con el hombre en el terreno de las ciencias y en su aplicación profesional.
> Pienso que la naturaleza ha dispuesto las cosas de otra suerte, y que la que está destinada a llevar en su seno al que más tarde ha de ser un hombre, hállase por ese hecho mismo, no digo a la altura de este último, sino más arriba (s.p.).

Ambas, Eduarda Mansilla y Lou Andreas-Salomé, comparten en efecto un malestar con la causa feminista; el malestar de mujeres que, siendo muy influyentes en su época, no se reconocían en un discurso que ponía en escena la subalternidad femenina. En *Recuerdos*, por tanto, construye textualmente a la mujer norteamericana como un sujeto completamente empoderado: «La mujer, en la Unión Americana, es soberana absoluta; el hombre vive, trabaja y se eleva por ella y para ella. Es ahí que debe buscarse y estudiarse la influencia femenina y no en sueños de emancipación política. ¿Qué ganarían las Americanas con emanciparse? Mas bien perderían y bien lo saben» (*Recuerdos*: 129).

Ahora bien, ¿en qué medida esta representación del sujeto femenino que realiza Eduarda responde a una realidad y en qué medida responde a un deseo, a un programa de educación femenina de las lectoras locales? Es preciso, por tanto, leer *Recuerdos* en diálogo con otra batería de textos que por aquel entonces la escritora publicaba en la prensa de Buenos Aires.

En un artículo publicado en *El Nacional*, un par de años antes de la publicación de *Recuerdos*, Eduarda abordaba el tema de la política internacional a fin de mapear los principales rasgos identitarios de las potencias europeas y de Norteamérica. En un tono coloquial y desenfadado, observaba los resabios medievales que sufrían las «naciones viejas», para subrayar el valor indiscutido que en los países jóvenes tienen las instituciones democráticas. En el artículo la autora exponía con brutal y candoroso conocimiento de causa el lugar nulo o inexistente que Argentina ocupaba en el escenario mundial y la ingenua adoración que, en contrapartida, el poder político local sentía por todo lo extranjero:

> Sonreia benévolamente al escucharme monsieur de Laboulaye no convencido q'el europeo es ante todo esclavo de sus preocupaciones y en el mas liberal se encuentra cierto resabio ráncio de la edad media, ya bajo una forma ya bajo otra. Tan pronto tomará la violencia frenética de un Pyat ó el escepticismo risueño y cortez de mi satírico amigo. Mas de una vez he tenido ocasion de observar, cuan poco nos aprecian políticamente; agregaré no obstante, no como consuelo, sino al contrario, que mayor desden que éstos, tienen por nosotros los Americanos del Norte […].
> El Europeo liberal puede en momentos de entusiasmo ver en nosotros *de jeunes prodiges* políticos, mientras que para el Yankee ni siquiera somos una mala cópia de sus instituciones; y á ese respecto *nuestros hermanos* del Norte, dotados de un orgullo satánico, tienen mas de un curioso punto de semejanza, salvo la cuerda grotesca, con nuestros vecinos del Brasil ("Política europea": s.p.).

En la corte de Eugenia Montijo, en los salones de la Casa Blanca o en las tertulias porteñas, Eduarda provoca con sus interpelaciones directas a los presentes, pero pocos escuchan el encendido gesto de revalorización y reposicionamiento que la autora reclama. Es en ese contexto que su 'programa' de educación a la mujer adquiere netos ribetes políticos, económicos y

culturales. En el mismo artículo anteriormente citado – "La educación de la mujer" – Eduarda engarza la reflexión de modo de hacer coincidir 'maternidad', 'creación' y 'costura' como consecuencias lógicas de un mismo gesto de la mujer emancipada: «Yo gusto mucho de la costura para la mujer, y pienso, como Jorge Sand, que cuando la mujer cose, es cuando su pensamiento se reconcentra mejor». El artículo, escrito en forma de carta dirigida a Francisco Lagomaggiore (compilador del libro *América literaria: Producciones selectas en prosa y verso*), es en rigor un diálogo argumentativo en que repone y discute un artículo de José Pedro Varela que el mismo Lagomaggiore le había recomendado. Es decir, toda la reflexión de Eduarda sobre el tema debe ser leída en esa tensión argumentativa en la que ella debe legitimar su voz de mujer entre interlocutores hombres, contrargumentar y – como el arte del *polemos* exige –: vencer. Hay un registro finamente irónico que la escritora despliega e invita a leer desde la misma hilación discursiva que vertebra costura/creación/escritura/guerra. No leer esos matices que acechan en los dobleces, en las solapas de lo dicho y lo no, además de empobrecer la lectura podría erróneamente apuntar contradicciones que en rigor – en este caso – la reflexión no tiene.

> En esos momentos, la mujer toma un bordado ó una costura, y de esa suerte no se fastidia, ni como pintorescamente decian nuestros antepasados, peca con el pensamiento.
> El trabajo manual es uno de los grandes elementos de felicidad y de utilidad que tiene la mujer. Yo no me cansaré nunca de repetir á las niñas: "Haced vosotras mismas vuestros trajes, cortadlos, guarecedlos, y si es posible, haced tambien los de vuestras madres; que mas tarde os espera la suprema dicha de vestir al *nene*, el encanto del hogar; esa muñeca animada que sonríe, que vive, que ama, y sobre todo, es de uno" (s.p).

Eduarda se declara ferviente adoradora de los hijos, de la familia, de la propiedad, y de la costura como fuente de trabajo y como arte («Soy gran partidaria de la costura, no lo niego, y creo que la aguja y la tijera no tienen por que cederle el paso ni al pincel ni al buril. El trabajo de una muger de nuestros dias es algo tan artístico, o tan complicado como lo es la composicion de un bello cuadro»), pero su gesto acaso más interesante es el de reposicionar a la costura – también – como una actividad masculina propia de los guerreros.

> Es tan recomendada la utilidad de ocupar las manos, que en el ejército inglés, los oficiales, para distraer sus ocios, bordan ellos mismos sus chinelas y hacen otras muchas labores; y de seguro que no podrá tachárselos de afeminados á los robustos *horse guards*. Coincidencia curiosa: en el ejército de San Martin, muchos oficiales bordaban con primor. Mi padre, el General Mansilla, me cortó mi primer traje de muñeca, y enjugó de ese cuarto mis lágrimas, que corrian sin motivo aparente quizá fuera el despecho de no poder hacerlo yo misma (s.p.).

"La educación de la mujer" es una pequeña joya retórica hecha de sinuosas aristas. Costura, moda, familia, propiedad, belleza son temas sobre los que la autora discurre con un tono coloquial y una hondura insospechada. La moda es allí presentada como un rasgo de 'civilización' que tiende a subrayar la belleza de la mujer, una belleza que las mujeres cultivan no para agradar al público masculino – como éstos suelen comúnmente creer – sino para medirse con otras mujeres; y también como actividad económica promovida por la industria moderna.

> La moda, ese Anteo que tan severamente trata el Sr. Varela, es un tirano que ha reinado en todos los tiempos. Tiene tantos adeptos!
> Yo, quizás porque soy mujer, pienso que la moda y el lujo son esponentes de civilización, y que el embellecimiento de la mujer es, ha sido y será mientras ella reine, y reinará siempre, una ley natural.
> Las leyes suntuarias fueron siempre una aspiracion en todos los pueblos de las pasadas edades, pero á mi entender el lujo es uno de los problemas mas intrincados de la economía política de nuestros días. El lujo alienta la industria y vive de ella y la hace vivir. ¿Cuántos obreros deben el sustento á la pieza de terciopelo que sirve después para cubrir las bellas formas de dos ó tres reinas de la moda? El problema es complexo y toca más de un resorte de nuestro organismo social. La moda rige y despotiza, no solo en lo relativo á los trajes, sino por lo que respecta al conjunto de necesidades artístico-elegantes que constituyen el agrado y el *confort* de nuestro modo de vivir actual (s.p.).

Sorprende, por tanto, la extrema lucidez de Eduarda Mansilla. Mientras que en *Recuerdos* elogiaba la independencia económica de las mujeres periodistas, en la escena porteña el tema de la moda renvía directamente a «la servidumbre de la aguja» (130), el carácter económico de la costura en tanto actividad principal de la mujer obrera que se quiere – o quisiera – emancipada.

> *Reporters* femeninos son los que describen con *amore* el color de los trajes de las damas, su corte, sus bellezas, sus misterios, sus defectos; y a fe que lo hacen concienzuda y científicamente. Los *Yankees* desdeñan, y con razón, ese reportismo que tiene por tema encajes y sedas; hallan sin duda la tarea poco varonil. Es lástima que en los demás países no suceda otro tanto.
> En ello además, las mujeres tienen un medio honrado e intelectual para ganar su vida; y se emancipan así de la cruel servidumbre de la aguja, servidumbre terrible desde la invención de las máquinas de coser. Más tarde debía aparecer la mujer *empleado*, ya en el Correo, ya en los Ministerios.
> Un buena *reporter* gana en los Estados Unidos de doscientos cincuenta a trescientos duros mensuales (*Recuerdos*: 130).

Recuerdos de viaje despliega, entonces, un apabullante arsenal de *high life* y prestigiosos contactos, a partir de los cuales Eduarda Mansilla intenta legi-

timar una voz que entra a disputar en el escenario porteño local. Frente a la utopía del feminismo que abraza la causa obrera en la producción industrial textil y que brega por los derechos de la mujer en tanto asalariada, la reflexión de Eduarda vislumbra la situación con un escepticismo que la obliga a volver sobre antiguas costumbres hispanocriollas y revalorizarla ante todo en su rol de 'madre'[6]. En una estampa de época, publicada en *El Plata Ilustrado*, un tal Florencio apuntaba así que la escritora solía presentarse de la siguiente manera: «soy la muger más muger que conozco; mi grande ufanía es haber dado á luz cinco muchachos sanos que me adoran y creen en mí como en un sér divino; y de mis conquistas, esas son las que trato de conservar con mayor anhelo» (575).

En el complejo posicionamiento que asume Eduarda frente a la moda se entrevé la sospecha de que en la ponderación rítmica y alternada, de colores y texturas cambiantes, se agazapa el imperativo del lujo y del consumo que el capitalismo propiciará luego como mandato – sin el desarrollo exagerado y compulsivo de la moda, el sistema industrial no habría podido desenvolverse ya que las necesidades reales de las personas resultaban escasas frente a los requerimientos de las máquinas que debían trabajar sin descanso. «Para ello y en el previsible antagonismo de los comportamientos ambiguos, mientras se alababan las ventajas de las conquistas conseguidas por la industrialización masiva, se mantenía la ficción social de las diferencias» (Saulquin 25). Ésta es la gran contradicción interna que permitió el fabuloso desarrollo del sistema de la moda occidental, en una sociedad que a la vez que se excitaba con las diferencias, pretendía saciarse con las homogeneidades del 'estar a la moda'.

Lejos de simplificar el problema, entonces, Eduarda Mansilla observa con claridad que el tema «es complexo y toca más de un resorte de nuestro organismo social» porque «rige y despotiza, no solo en lo relativo á los trajes, sino por lo que respecta al conjunto de necesidades artístico-elegantes que constituyen el agrado y el confort» de la sociedad. Sopesa así el matiz económico que habilita cierta independencia a la mujer, pero reniega de toda utopía emancipatoria de obrera asalariada para revalorizarla desde una perspectiva pre-moderna: en su rol de madre y primera educadora del ciudadano.

[6] En concordancia, también, con el positivismo romántico de Augusto Comte y su 'Religión de la Humanidad' – la cual encumbraba a la mujer en verdadero 'ángel de la guarda' y con ello auguraba el triunfo del espíritu positivo sobre la tierra, conciliando en su seno las necesidades afectivas e intelectuales de los hombres (Kolakowski).

Bibliografía citada

Andreas-Salomé, Lou. *El erotismo*. Barcelona: José J. Olañeta. 1998.
Alvarado-Larroucau, Carlos. "Les *Précieuses argentines*: littérature francophone d'Argentine". *Francofonía*, 2009 [s.l.e.]: 194-215.
Auza, Néstor Tomás. *El periodismo de la Confederación, 1852-1861*. Buenos Aires: Eudeba. 1978.
———. *Periodismo y feminismo en la argentina, 1830-1930.* Buenos Aires: Emecé. 1988.
Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.
Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa. 2005.
Caras y caretas, 1527 (7/1/1928): 108. Semblanza sin firma.
Chikiar Bauer, Irene. *Eduarda Mansilla entre-ellos. Una escritora argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Biblos. 2013.
Florencio [Pombo, Rafael]. "Eduarda Mansilla de García". *El Plata Ilustrado*, segundo semestre, 48 (8 de set. 1872): 573-575.
Frederick, Bonnie (comp. y pról.). *La pluma y la aguja: Las escritoras de la Generación del '80. Antología.* Buenos Aires: Feminaria. 1993.
García-Mansilla, Daniel. *Visto, oído y recordado: Apuntes de un diplomático argentino*. Buenos Aires: Kraft. 1950.
Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX.* Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.
Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes. Director del volumen Julio Schvartzman (Dirección general Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé. 2003.
Iglesia, Cristina (ed.). *El ajuar de la patria*. Buenos Aires: Feminaria. 1993.
Jitrik, Noé. *El mundo del Ochenta.* Buenos Aires: CEAL. 1982.
La Gaceta musical, (23 de junio de 1879), VI: 8. Semblanza sin firma.
Lagomaggiore, Francisco (compilador). *América literaria: Producciones selectas en prosa y verso.* Buenos Aires: Imprenta de La Nación. 1883.
Lojo, María Rosa. "Entre la barbarie yankee y la utopía de la mujer profesional". Eduarda Mansilla. *Recuerdos de viaje.* Córdoba: Buena Vista. 2011: 11-37.
Kolakowski, Leszek. *La filosofía positivista.* Madrid: Cátedra. 1979.
Mansilla de García, Eduarda. "Política europea (A propósito de los *Recuerdos de viaje*)". *El Nacional*, (29 de noviembre de 1880): s.p.
———. "Educación de la mujer". *La Nación*, (28 de julio de 1883): s.p.
———. *Lucía Miranda*. Ed., introducción y notas de María Rosa Lojo, con la colaboración de Marina Guidotti (asistente de dirección), Hebe Molina, Claudia Pelossi, Laura Pérez Gras y Silvia Vallejo. Madrid: Iberoamericana - Frankfurt am Main: Vervuert. 2007 [2].
———. *Cuentos.* Edición crítica anotada a cargo de Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires: Corregidor - Ediciones Académicas de Literatura Argentina. 2011[2].
———. *Recuerdos de viaje.* Prólogo de María Rosa Lojo. Córdoba: Buena Vista. 2011[3].
———. "¿Qué fue? Reminiscencia. Dedicada á mi amigo el doctor Clausolles". *Almanaque Sud-Americano para el año 1885*. Buenos Aires: Librería de El Siglo Ilustrado. 1885: s.p.
Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Cultura in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press. 1992.
———. *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Feminaria. 1994.
Matto de Turner, Clorinda. "Las obreras del pensamiento" (Conferencia de Clorinda Matto de Turner en el Ateneo de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1895). *Boreales, miniaturas y*

porcelanas. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina. 1902 [consulta en línea: <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/mujeres/matto/obreras/obreras.html>].

Mizraje, María Gabriela. "Eduarda Masilla o la pampa ilustrada". Eduarda Mansilla. *Pablo o la vida en las pampas.* Estudio preliminar de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Colihue. 2007: 11-80.

Molina, Hebe Beatriz. "Instroducción". Eduarda Mansilla. *Cuentos (1880).* Buenos Aires: Corregidor - Ediciones Académicas de Literatura Argentina. 2011: 9-88.

Saénz Quesada, María. "Eduarda Mansilla de García". *Todo es Historia*, XXIX, 344, Buenos Aires (mar. 1996): 36-38.

Sarmiento, Domingo F. *Obras completas.* LVI. Buenos Aires: Luz del Día. 1953.

Saulquin, Susana. *La muerte de la moda, el día después.* Buenos Aires: Paidós. 2010.

———. *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor.* Buenos Aires: Emecé. 2006.

Spicer-Escalante, Juan Pablo. "En su calidad de *viajera distinguida*: La constitución de una voz femenina del viaje en *Recuerdos de viaje (1882)* de Eduarda Mansilla". Eduarda Mansilla. *Recuerdos de viaje.* [s.l.]: Stockcero. 2006: 7-26 [consulta en línea: <http://www.stockcero.com/pdfs/9789871136575_SAMP.pdf>].

Szurmuk, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina 1850-1930.* México: Instituto Mora. 2007.

Terán, Oscar. *En busca de la ideología argentina.* Buenos Aires: Catálogos. 1986.

———. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*. Buenos Aires: FCE. 2000.

Varela, Juan Pedro. "La educación de la mujer". Francisco Lagomaggiore (ed.). *América Literaria. Producciones selectas en prosa y verso.* Buenos Aires: Imprenta de La Nación. 1883.

Viñas, David. *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 2008.

EL DECIR DEL CUERPO. MARCAS Y SEÑALES

Adriana Mancini*

Es la calle donde viven las
mujeres de los hombres que,
con un baúl enjuto; vinieron
a hacer la América…
(Arlt. *Recova…*: 13)

'Hacer la América'

Desde mediados del Siglo XIX en adelante, precisamente entre 1857 y 1930, Argentina recibe de diversos países de Europa y Asia, en sucesivos flujos inmigratorios, más de cinco millones de inmigrantes. Con certera precisión las frases "Los argentinos descienden de los barcos", "La argentina es un crisol de razas", convertidas ya en 'lugares comunes' del español rioplatense, subrayan la superposición de costumbres, tradiciones e idiomas dialectales que, ensamblados, fueron conformando la singularidad que distingue el idioma vernáculo y la diversidad cultural en la sociedad.

En las primeras páginas de *Adán Buenosayres*, la memorable novela de Leopoldo Marechal escrita entre los años 1930 y 1948, se perfila una imagen elocuente del arribo inmigratorio a la gran ciudad latinoamericana: «Buques negros y sonoros, anclados en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles, […] el color y el sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares» (15).

La literatura, la pintura, las artes visuales muestran desde sus respectivas áreas las huellas de este hecho histórico que incidió en la configuración de un país en ciernes; e incluso, en ellas, se manifiestan los debates y tensiones que se daban en distintos estamentos de la política y la cultura.

* Universidad de Buenos Aires.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

El ensayo de Jorge Luis Borges, "El tamaño de mi esperanza", escrito en 1926, descalifica desde sus primeras líneas y con arrogancia a los inmigrantes para su proyecto literario, destinado de manera exclusiva a los habitantes de esta tierra que contaran con sus "muertos en América"[1]: «A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, y no a los que creen que el sol y la luna están en Europa» (11).

Por su parte, en la configuración de la narrativa, es fundante el entramado de distintos idiomas y registros dialectales que conviven – contaminándose – en las primeras décadas del Siglo XX. Según Ricardo Piglia la literatura argentina contemporánea se funda en el cruce de lenguas, la cita y el desvío de la traducción. Los escritores Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Witold Grombrowicz son sus pilares originales.

Es ejemplar una anécdota que fluye cuando se pretende caracterizar los rasgos de la novela moderna de este país. Se trata de la primera traducción de *Ferdydurke*, del escritor polaco Witold Grombrowicz, publicada en Polonia en 1937. Grombrowicz llegó a Argentina en 1939 con su novela en idioma original bajo el brazo. Los avatares de la guerra, particularmente la invasión nazi a Polonia, hacen de una visita breve y circunstancial, una estadía de más de veinticinco años. En Buenos Aires, alrededor de 1947, Grombrowicz decide traducir *Ferdydurke* al español y dadas sus carencias en ese idioma, escribe un primer borrador en un lenguaje que resulta, según Piglia, un «español inesperado casi onírico» (54). Lo anecdótico es que un grupo de amigos del autor que se reunía habitualmente en un bar céntrico operó con tesón sobre ese borrador original para mejorarlo. El grupo estaba formado por el escritor cubano Virgilio Piñera, inexorablemente afectado por modalidades lingüísticas caribeñas, y ayudantes ocasionales como un mozo de origen gallego, parroquianos, jugadores de ajedrez; todos ellos *habitués* del lugar que aportaban sus opiniones según variadas capacidades lingüísticas: un equipo «heterogéneo y delirante» (*Ibidem*).

Italianos y españoles, ingleses, suizos y alemanes, polacos, croatas, eslovenos, sirios, rusos compartían las calles de Buenos Aires y otras ciudades del interior del país. Algunos, con sus familias; otros, cargando su melancolía en soledad, todos buscaban un espacio promisorio para el futuro de sus hijos. Las orillas de los ríos, la costa del mar, la pampa, las montañas. Se instalaban, de-

[1] Expresión que manejaban intelectuales de la revista *Proa* para definir una línea divisoria y marcadamente discriminatoria entre aquellos escritores con tradición argentina, descendientes de los fundadores y guerreros – baste recordar los primeros versos de "Fundación mítica de Buenos Aires" de Borges: "¿Será por este río de sueñera y barro/ que vinieron las proas a *fundarme* la patria?" – (81) y aquellos hombres y mujeres cuyos padres vinieron cargando a sus espaldas la esperanza de que sus hijos tuvieran un destino mejor que el que dejaban atrás (resaltados míos).

1. Turno de comedor para hombres. Hotel de Inmigrantes, ca. 1912. Museo de la Ciudad.

2. Turno de comedor para mujeres y niños. Hotel de Inmigrantes, ca. 1919. Museo de la Ciudad.

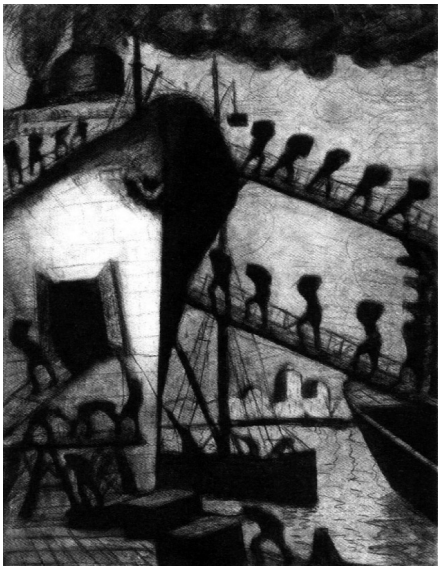
safíando vientos y marejadas para cargar sus redes de pesca. Alambraban los campos, sembraban y segaban en la Pampa indómita, salvaje, pero fértil. Venían con el ímpetu de 'hacer la América', entreverado con el murmullo de las canciones del terruño dejado del otro lado del mar. ¡Hacer la América! Una hiperbólica imagen del deseo que se concretaba en los nombres que legaron a sus hijos. ¿Cuántos niños nacidos en las primeras décadas del Siglo XX portan el 'América' o 'Américo', un 'Argentino' o 'Argentina' junto a apellidos de origen extraño, incluso, a veces, para ellos mismos?

Es notable, en este sentido, una aguafuerte del escritor Roberto Arlt, hijo de inmigrantes centroeuropeos. Su título es *Yo no tengo la culpa*, y en ella, la voz de un escritor perturbado frente a la cantidad de consultas que recibe acerca de la singularidad de su apellido – «inexpresivas cuatro letras» (7) – declara su inocencia: «Yo no tengo la culpa que un señor ancestral nacido en vaya a saber qué remota aldea de Germania o Prusia, se llamara Arlt. No, yo no tengo la culpa» (5).

Además, para los desconcertados hijos de inmigrantes había un mandato tácito: 'el hijo doctor'[2]. Y fueron muchos de ellos, quienes en las primeras décadas del siglo XX, colmaron las aulas de la Universidad de Buenos Aires y muchas otras prestigiosas universidades formando una sólida clase media de profesionales y técnicos que dieron al país reconocida pujanza.

En otra de sus aguafuertes, *Recova del Paseo Colón*, Arlt diseña el cotidiano de una de las calles de Buenos Aires, Paseo Colón, cercana al Río de la Plata, caracterizada en esa época por el ir y venir de los inmigrantes. Paseo Colón aún

[2] "M'hijo El Dotor" pieza teatral en tres actos escrita en 1903 por el dramaturgo de origen uruguayo Florencio Sánchez, en la que se despliegan las zozobras entre padres campesinos y sus hijos estudiantes universitarios en la ciudad.



3. Benito Quinquela Martín (1890-1976), *Descarga*, aguafuerte (65x50 cm). Museo Maguncia.

hoy conserva su nombre y su recova, ya no los habitantes que dieron origen a ese texto que dice así:

> Es larga y triste como una vía crucis. Es la calle donde viven las mujeres de los hombres que, con un baúl enjuto; vinieron a hacer la América desde Croacia o Bulgaria. La calle más triste del mundo. Ventanas verdes, rejas antiguas, caras extrañas, cabelleras rubias, sótanos con letreros en eslavo, hombres extranjeros que chupan una pipa y juegan a los naipes. Yo pienso en la mujer sola en el conventillo cosmopolita de Paseo Colón. Pienso en la forastera que se acuerda de la aldea remota, del olor del establo, de las vacas que pacían en las montañas; pienso en esa mujer que piensa a su vez en su marido mientras que él bebe en cerveza el dinero que sacó de una joya de familia y juega al naipe la auténtica ropa de hilo que ella trajo de Europa (13).

El texto de Arlt se detiene en los comienzos de aquellos que después de atravesar el mar y pasar por el Hotel de Inmigrantes se instalaban en zonas de Buenos Aires accesibles a sus posibilidades. Una pequeña habitación alquilada en casas destinadas a inmigrantes. La puerta de la habitación comunicaba a un largo patio compartido. En el fondo, para uso en común, el baño, la cocina y las piletas de lavar la ropa al descubierto y, generalmente, sin agua caliente. Sólo la solidaridad o los entreveros resueltos en los patios aminoraban la nostalgia. Estas casas de inquilinato, los 'conventillos', fueron eternizadas por el tango y el teatro de principio de siglo en su representación.

El artista plástico Benito Quinquela Martín ha dedicado una gran parte de su obra a La Boca. Una zona de Buenos Aires donde el Riachuelo desemboca en el Río de la Plata y en cuyas orillas, un pequeño puerto fue señuelo de numerosas familias de origen genovés que se afincaron a fines del siglo pasado y a principio de este siglo. La obra de Quinquela subraya el trabajo diario de estibadores, fundidores, reparadores de barcos, obreros en general, inmigrantes, muchos, habilidosos en distintos oficios, que ejercían trabajos de riesgo por unas pocas monedas para el pan de cada día. Las mujeres, mientras tanto, trataban de aportar con trabajos domésticos, no menos rudos, al sostén de la familia.

Más allá del mar

Alguna historia me perseguía
más allá del mar.
(Raschella. *Si hubiéramos*…: 41).

En *Luz de las crueles provincias*, Héctor Tizón lleva a la ficción literaria la historia de una joven pareja italiana que llega a Buenos Aires a principios de siglo. Recién casados y con un niño por nacer, dejan su aldea porque no encuentran allí un lugar para comenzar una vida en común. El padre del joven decide que no hay futuro para ellos en ese país: «No – dijo el padre – ella no dirá nada, ni servirá que opine. Las mujeres sólo opinan cuando viejas y demasiado… Deben irse Giovanni […]. Esta tierra es tan pobre que ni siquiera Dios puede hacer nada con ella […]. El vapor sale a fin de mes y el cura lo ha arreglado» (16).

La pareja embarca hacia Buenos Aires. Él, Giovanni, probará suerte como ingeniero y después de mucho trajinar en vano por las calles de la capital consigue un trabajo en una estancia en Jujuy, lejana y bella provincia de la Argentina. Aunque muere muy joven, Giovanni logra dejar a su mujer y a su hijo protegidos económicamente. Ella, Rossana, tendrá a su hijo, que llamará Juan. Ambos estarán bajo la tutela del anciano dueño de la estancia. Juan será abogado y tendrá un futuro acomodado como profesional y político. El argumento de la novela es lineal, pero me interesan destacar las austeras pinceladas con las que Tizón describe los avatares de los primeros meses de la vida de la pareja: el desgarro de la despedida; la tristeza de la joven por tener que abandonar a su padre viejo y enfermo en la aldea natal; el maltrato en el barco; el hambre en los primeros meses de estadía.

La angustia de los inmigrantes recién llegados, representados en la novela de Tizón, también se exalta en los gestos y en la postura de las figuras de la obra pictórica de Ernesto de la Cárcova.

En la novela, el deterioro anímico de Giovanni tras la búsqueda infructuosa de trabajo en la ciudad, lo vuelca al alcohol, 'al bar', típico espacio para el encuentro masculino; y como consecuencia de la bebida maltrata a su mujer que espera paciente y sumisa el regreso en la precaria habitación del 'conventillo': «Me pregunté por qué los hombres destrozaban a las mujeres de diversos estados de familia, esposa, madre, hermana […]» (Raschella. *Diálogos*: 81).

Se pregunta, sin detenerse en las causas, el personaje narrador de *Diálogos en los patios rojos* singular novela de Roberto Raschella, en la que un hijo de inmigrantes intenta esbozar los rasgos de su identidad a través de sus padres y antepasados italianos, y en la que se representa el lenguaje híbrido de las familias ítalo-argentinas.

4. Ernesto de la Cárcova (1866-1927), *Sin pan y sin trabajo*, óleo, 1892-1893. Museo Nacional de Bellas Artes.

Por su parte, la novela de Tizón indica un gesto inequívoco hacia un futuro promisorio: bordar el ajuar para un niño es, puntada tras puntada, una apuesta hacia lo que vendrá. La tía de Rossana, Ana, prepara el ajuar para ese niño que nacerá en otro mundo y que probablemente nunca conocerá. El ajuar viaja junto a la pareja en el infaltable baúl de madera. Arrastrados desde sus orígenes los baúles fueron testigos fieles de soledades y carencias y resistiendo el paso de los años, con sus esquineros reforzados y sus cerraduras precarias, siguen, en la actualidad, en muchos hogares, testimoniando la fuerza de aquellos aventureros que se lanzaban a ciegas. Son objetos valiosos, objetos atesorados por quienes escuchamos nanas en un habla arrevesada. Las toallas de hilo, 'copertas' bordadas, ollas de cobre en las que hacían la polenta o bacinillas de porcelana inglesa, refuncionalizadas, sostienen su presencia y sus costumbres.

Luz de las crueles provincias pone en escena dos momentos destacables de los primeros pasos del personaje de Rossana. Desolada por el silencio y el hambre y desafiando la autoridad del marido, que no acepta ayuda ni relaciones, Rossana sale a recorrer las calles del barrio. Allí, como premio a su audacia encuentra el afecto y la solidaridad que necesita en una mujer polaca y un adolescente, casi niño, caracterizado por su gorra al estilo del personaje de *El pibe* de Charles Chaplin o de *Oliver Twist* de Charles Dickens.

> notó que el chico había aprendido a silbar como los pájaros y que cuando éstos no lo hacían, él los reemplazaba para atraer los posibles clientes. Usaba el chico, siempre, una gorra de paño, con la visera partida en medio, quizá demasiado holgada para su cabeza y tenía los ojos azules y el pelo rubio, que desbordaba de su gorra en mechones lacios y crecidos. La propietaria de la tienda era una mujer gorda, de mediana edad [...] cuyas trenzas recogidas le recordaban a su tía Ana (27).

Ambos, el niño de la gorra y la mujer mitigan las tardes vacías de Rossana y atienden sus necesidades afectivas: escuchan su voz. En este sentido, para los inmigrantes, tal como deduce Michel de Certeau, la calle constituye el espacio de conocimiento y comunicación. Los empleados de los negocios, por cortesía, entregan obsequios y contra-obsequios estableciéndose el clima propicio para convertirse en confidentes.

El encuentro y la nueva amistad de Rossana en el barrio dan lugar a que la voz narradora de la novela, interfiera el relato para subrayar la generosidad de un país hacia donde el destino arrastró a sus personajes:

> Se decía, en una época, que Argentina era la nación más rica de Sudamérica [...] y que aun los viejos que recién llegaban y se establecían podían engendrar hijos doctores y que a las hijas no había necesidad de dotar con dinero ni ajuares, aun a las flacas y feas; y muchos, también, podían haber oído decir, entonces, que en Buenos Aires, todos los hombres hablaban todas las lenguas y cualquiera que tuviese una propia podría entenderse con cualquier otro en la suya. [...] Un país de leche y miel y de afortunados buscadores de oro (23).

Tizón, a su vez, arma otra situación que contempla las horas de desazón del personaje en la que se destaca la importancia de tener los muertos queridos al alcance de una flor. La escena desnuda otro pliegue de la crueldad que encierra la caracterización ya indicada con la que los hombres afirmados en esta tierra excluían a los recién llegados resaltando la lejanía de sus muertos.

> Una noche, Rossana, en medio de una espera infinita zanja su tristeza y el abandono con sensibilidad y ansias de resistir: "Y para huir de esa situación, inconscientemente, pensó en sus muertos, para que vinieran en su ayuda" (29), y así, se duerme recordando a sus muertos en episodios felices de su infancia. "[...] cuando Rossana despertó, Giovanni se había ido [...] no regresó al mediodía y a ella se le confundieron las horas [...] oyó que llamaban a la puerta. Abrió y allí estaba el chico de los pájaros con una cacerola en la mano" (30).

Una barca en las dos orillas

Y es una cárcel que vivimos…
de un lado y del otro lado…
(Raschella. *Diálogos…*: 37)

Más compleja en el tejido de relaciones de antepasados italianos y sus hábitos de uno y otro lado del mar es la historia de *El mar que nos trajo*, de Griselda Gambaro. Aunque está narrada en tercera persona, la novela entrega como final un párrafo que autorizaría a establecer trazos referenciales con la autora: «Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, *muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado*» (138, subrayados míos).

La novela está estructurada sobre la figura de 'quiasmo' en cuyo punto de intersección domina la fotografía de una niña pequeña que, a su vez, articula el relato.

Las líneas de cruce del 'quiasmo' unen especularmente las dos orillas del océano: la isla de Elba y la ciudad de Buenos Aires y viceversa. Ambas líneas son transitadas por un padre, Agostino, y su hijo nacido en Italia, Giovanni, en distintos viajes y en tiempos diversos. A su vez, dos personajes femeninos de la novela, Adele y Luisa, una de cada lado del mar, se diseñan con trazos distintivos opuestos.

La fotografía de una pequeña niña, Natalia, hija de Agostino, nacida ilegítimamente en Buenos Aires, será testigo mudo de los avatares de la familia legítima de su padre en la pequeña isla de Elba.

Mientras tanto, Natalia crece en Buenos Aires junto a su madre, Luisa, en una habitación de algún 'conventillo' porteño. Entregada a su precario destino, Natalia, mientras va creciendo, ayuda y asiste a su madre en el arduo trabajo cotidiano para subsistir. No puede ir a la escuela. Será analfabeta.

Agostino, su padre, era un pescador de la isla de Elba. Se casa muy joven con Adele, joven de quien estaba enamorado. La decisión de casarse es repentina y responde a una presión ajena a la pareja. Como pescador, Agostino ganaba poco en relación a la rudeza del trabajo; decide, entonces, embarcarse como marinero en una compañía naviera que transportaba emigrantes de Génova a Buenos Aires. El padre y los hermanos de la novia dijeron a Agostino «en reunión de hombres» que «Adele era honesta, el viaje sería largo, un novio que parte no otorga la misma seguridad que un marido que parte» (12).

La boda se festeja con alegría, «un día luminoso de fines de verano que terminó en lluvia» Adele había preparado su ajuar y estaba deslumbrante con su «vestido de novia» (13).

Agostino llega al puerto de Buenos Aires después de una travesía larga y penosa; mientras tanto, la imagen de su reciente esposa se va desdibujando. Circunstancialmente, conoce a Luisa, una joven italiana que hacía tres años había llegado a la Argentina con un pasaje pago, para cuidar los niños y realizar tareas domésticas en una casa de familia: «No cobraba sueldo y sin disgusto dormía en la cocina» (16) En su aldea, justifica el narrador de la historia, «la resignación se aprendía en la cuna junto al primer balbuceo» (20).

Cierto día Luisa abandona su «delantal con pechera sobre el vestido gris» (17) y Agostino abandona el barco anclado en el puerto. Ambos refugiaron sus cuerpos en una pieza de inquilinato donde Luisa pasaría el resto de su vida, lavando y planchando ropa. Agostino consiguió trabajo en una carbonería y con un adelanto de dinero pudieron comprar «los primeros muebles en los que transcurre la vida: una mesa, una cama dos bancos de madera» (17). Tuvieron esa niña, Natalia, a quien su padre con felicidad le decía «barquita mía» (21) La niña, así llamada, remeda una barcaza abandonada en el mar azul del lugar natal de su padre.

Si Adele, la esposa dejada en la isla, era una mujer risueña, de carácter festivo y cuerpo generoso y deseable; Luisa, la otra mujer, era tímida y apacible: «[…] nunca se contemplaba al espejo sin sentirse en falta, demasiado afilada su nariz, demasiados juntos los ojos pequeños, demasiado impreciso el contorno de los labios» (19).

Sin embargo, Agostino, aunque añorara su casa y recordara a Adele, también quería a Luisa; «amaba sobre todo su cabello espeso que llevaba en un rodete y que cuando se desnudaba le caía hasta la cintura» (19).

Vivieron los tres varios años juntos y la hija de ambos, Natalia, alegraba sus días.

En la época, era costumbre llevar los niños a casas especializadas y fotografiarlos con vestidos producidos para la ocasión o, incluso, disfrazados de significativos personajes de la tradición campestre argentina.

Así, cuando Natalia cumplió tres años, su padre también la llevó a sacarse una foto que conservó para siempre: «una hermosa niña de rostro despierto, vestida con una pollerita oscura y una blusa de mangas abullonadas y cuello blanco, de pie sobre un almohadón» (20). Y fue ésa la foto que colocará sin reparos en la repisa sobre la chimenea de la casa matrimonial, cuando retorne a la isla.

Una noche, todavía en Buenos Aires, camino de vuelta de su trabajo, Agostino fue interceptado bruscamente por los dos hermanos de Adele y embarcado a la fuerza en un barco que al día siguiente partiría hacia Génova; habían venido a buscarlo para llevarlo de vuelta junto a su esposa. Nunca más volvió a ver a su hija Natalia, ni a Luisa. Regresó a la isla, nació su hijo Giovanni, y en secreto Agostino le hablaría a su barca de pescador como si fuera su pequeña

5. Niña hija de inmigrantes, ca. 1914. Archivo personal.

6. Hijo de inmigrantes disfrazado de gaucho, ca. 1920. Archivo personal.

7. Niño hijo de inmigrantes, ca. 1916. Archivo personal.

hija Natalia. Niña y barca cruzan y unen en quiasmo y, a su vez, metonímicamente, ambas orillas.

Asimismo, el devenir de la historia narrada en *El mar que nos trajo* subraya determinados gestos que intensifican la dramaticidad que subyace. Los dos hermanos de Adele, por ejemplo, en las calles de Buenos Aires, marcan su enojo con mínimos pero inequívocos movimientos: «Cesare tocó el ala del sombrero y dijo: 'Adele te espera'» (21) «Renato mostró una navaja que no abrió: – no es necesario, ¿verdad?» (22).

Tiempo después, en la isla, Adele, de tanto mirar la fotografía de esa niña lejana colocada junto a la de su hijo Giovanni, llegó a pensar que con «Agostino había tenido una niña llamada Natalia» (105). Y el viejo capote que usaba Agostino cuando salía a pescar en el mar de su isla, «[…] seguía colgado desde hacía años en el mismo perchero detrás de la puerta y cuando [Agostino] se vio en el mar, que ondulaba bajo sus pies, fue como si nunca se hubiera marchado» (28-29).

Por su parte, en Buenos Aires, Luisa, después de esperar en vano, supera su timidez y el riesgo de ser señalada y marcada con maledicencias y sale a la calle a buscar al hombre que vivía con ella. En el recorrido, debe atravesar miradas y propuestas obscenas. Una mujer sola deambulando en la noche desencadena el malentendido entre los hombres que merodean: «[…] varias veces buscó el chal sobre sus hombros» (25). En su andar ve una comisaría y sin dudar entra: «Un cabo de tez oscura dormitaba en una silla con los pies sobre el escritorio. […] De una mirada se dio cuenta de lo que era: una italiana del barrio. No se molestó en hablar, la interrogó con un gesto» (24).

Un día, supo por unos marineros que el hombre que buscaba se había vuelto a Italia, entonces, «A la noche, con mala luz frente al espejo regalo de Agostino, cortó su densa cabellera castaña que cuando se desnudaba le caía hasta la cintura» (26).

Pasaron los años, Luisa trabajó sin descanso; enfermó de tuberculosis y durante mucho tiempo no quiso atenderse; conoció a Doménico, un calabrés que se atusaba el bigote y hablaba una jerga incomprensible, pero cantaba susurrando las canciones de su tierra. Con él tuvo otra hija Isabella, madre de la narradora de la historia. Una tarde, cualquiera, Luisa y Doménico decidieron casarse: «Vestidos con ropa de costumbre se dirigieron al Registro Civil. […] De regreso, él se detuvo frente a un almacén y compró una botella de vino. Para festejar, dijo» (43).

Otro día, con una foto de una niña vestida con pollera oscura en su mano, llegó hasta la puerta de la casa de inquilinato, un joven vestido con un traje elegante. Era Giovanni, que buscaba a su hermana, Natalia; que ya era una mujer. Giovanni y Natalia superaron tensiones, evitaron resquemores y olvidaron tristezas. Se abrazaron. Ambos estaban hermanados a través del mar. Natalia pensó que su padre enviaba un hermano para menguar su soledad.

> Giovanni le regaló una blusa de seda con dibujos ocres y azules, delicada al roce de los dedos como una piel joven. Fue el mejor regalo que había recibido Natalia a quien la vida se los había mezquinado. Pero la blusa le quedaba chica, su pecho abultado se oponía al cierre de los botones, sus brazos apenas si entraban en las mangas. Guardó la blusa en un cajón de la cómoda, […]. Cada tanto, cuando estaba sola, abría el cajón, sacaba la blusa y la extendía sobre la cama. A veces, con la yema del dedo seguía el contorno de los ocres y azules (127).

A modo de epílogo, dos fotografías

Las dos fotografías que cierran esta lectura sobre gestos y hábitos de inmigrantes llegados a Argentina representan un tramo del itinerario de muchas vidas. En un extremo, Francesco Matteozzi y sus hijos Rivaldo, Ferrucio y Giuliano (fig. 8) llegaron a las costas de Buenos Aires el 6 de noviembre de 1927. Fueron sobrevivientes del trágico accidente del Principessa Mafalda. Un barco destinado al transporte de inmigrantes al puerto de Buenos Aires. Era el último viaje y sería desguazado. Sus condiciones para la navegación eran precarias y naufragó frente a las costas de Brasil antes de llegar a destino.

En el Hotel de Inmigrantes, la familia, quizás truncada, recibió un plato de comida. En la fotografía se destaca el padre, quien parece desafiar al futuro con mirada segura. Ya está en América, y transitó la fuerza bravía del mar. Sus hijos

8. Sobrevivientes del hundimiento del Principessa Mafalda. Hotel de Inmigrantes, 1927. Archivo del diario *La Nación*.

9. Familia. Matrimonio italiano y sus tres hijas argentinas. Buenos Aires, ca. 1935. Archivo personal.

comen mientras sus ojos expectantes interrogan al destino. La madre no está junto a ellos.

Otra familia, tiempo después, posa en una típica casa de la época: un patio corredor de mosaicos taraceados hacia donde llevan las puertas vidriadas con cortinas de hilo tejidas a mano; quizá recuerdo de la 'nonna'. Los padres, italianos nativos, lucen, serios y orgullosos, su casa y sus ropajes. Lo han conseguido con años de trabajo y ahorro.

Él, con impecable traje gris, de buen corte, probablemente hecho a medida por algún paisano sastre: pantalones con la raya recién marcada, saco con dos botones y tres bolsillos; un pañuelo blanco, cuidadosamente doblado, combina con la camisa, impoluta. El sombrero ladeado enmarca una mirada audaz. Ella, sentada. Su vestido es discreto, negro; un color de rigor para la ocasión. Dos brazos la custodian: uno, el de su marido; otro, el de su hija mayor. Esconde su sonrisa, pero su mirada es tierna. Parece satisfecha: ha criado a sus tres hijas. Las tres hijas, en cambio, sonríen ampliamente. Las mayores, de pie con vestidos negros, muy elegantes. Los lazos marcan sus cinturas frágiles y hasta un aplique blanco osa resaltar un cuello joven. Los zapatos combinan con el atuendo. La niña menor luce un vestido holgado, medias blancas y zapatos bajos. No parece preocuparse por estar sentada a los pies de su familia, en el suelo. Las tres se muestran felices. Tal vez intuyan que serán parte de tantas mujeres que poblaron las aulas universitarias; que serán las mujeres que supieron transitar el camino de adaptación entre ambos mundos con sus tradiciones y sus conflictos.

Bibliografía citada

Arlt, Roberto. "Yo no tengo la culpa" (1929). *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: E. Rei Argentina. s.a. s/f: 5-7.

Arlt, Roberto, "Recova del Paseo Colón" (1929). *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires vida cotidiana*. Introducción, selección y notas de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Alianza. 1993: 13.

Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral. 1993.

———. *Cuaderno San Martín*, *Obras Completas.* Buenos Aires: Emecé. 1974.

De Certeau, Michel et al. *La invención de lo cotidiano. 2 Habitar, cocinar.* México: Universidad Iberoamericana. 2000: 13-27.

De Eguilor Ochoa, Jorge y Valdés, Eduardo. *¿Dónde durmieron nuestros abuelos? Los hoteles de inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires*. Argentina: Centro internacional para la conservación del Patrimonio. 2000: 186-187. Ilustraciones 1 y 2.

Gambaro, Griselda. *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Norma. 2010.

La Nación. Edición Aniversario. Imágenes de 138 años, (4 de enero de 2008). Ilustración 8.

Manrupe, Raúl et al. *Un monumento a Quinquela*. Buenos Aires: Industrias culturales argentinas. s/f: 74. Ilustración 3.

Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana. 1990.

Perrot, Michel. *Figuras y funciones. Historia de la vida privada.* 7 (directores Phillippe Aries y George Dubby). Madrid: Taurus. 1989: 183-184.

Piglia, Ricardo. *¿Existe la novela argentina? Crítica y ficción.* Buenos Aires: Siglo veinte. 1990: 47-57.

Raschella, Roberto. *Diálogos en los patios rojos.* Buenos Aires: Paradiso. 1994: 37 (epígrafe II).

———. *Si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada. 1998: 41 (epígrafe III).

Tizón, Héctor. *Luz de las crueles provincias.* Buenos Aires: Alfaguara. 1995.

DALLA CASTIGLIA AL CILE, E RITORNO: TERRE, UOMINI E COSTUMI IN *UN NOVELISTA DESCUBRE AMÉRICA* (1956) E *DIARIO DE UN EMIGRANTE* (1958) DI MIGUEL DELIBES

Renata Londero*

Delibes in Cile

«Soy un hombre de fidelidades: a una mujer, a un periódico, a un editor, a una ciudad»: questa nota frase di Miguel Delibes (Alonso de los Ríos 83) – che ne compendia la continua riproposta di temi e stilemi lungo l'intera traiettoria letteraria – ben si applica alle due opere del grande narratore spagnolo cui dedico le mie considerazioni in questa sede. Uomo e scrittore abitudinario, amante della dimensione domestica del vivere e del comporre, creatore di personaggi che come lui restano intrinsecamente e tenacemente ancorati alla propria terra, alla propria casa, al proprio *entourage* sociale e familiare, anche nelle rare occasioni in cui viaggia (per il globo e sulla carta), Delibes riconduce l'alterità spaziale, culturale e umana al contatto e al confronto con il mondo castigliano di provenienza.

Così accade quando ripercorre con la memoria uno dei suoi sporadici allontanamenti dalla nativa Valladolid, quello che da fine marzo a inizio giugno del 1955 lo portò in Cile, invitato dal *Círculo de Periodistas* di Santiago a pronunciare un ciclo di conferenze in varie città del paese andino (Medina-Bocos in Delibes. *Diario de un emigrante*: I-X; García Domínguez. *Miguel Delibes de cerca*: 319-325). Da tale esperienza nacquero due testi autobiografici, diversi e complementari a un tempo, che pur nella loro peculiarità argomentale rispetto a molti altri scritti saggistici e narrativi delibiani, ribadiscono le costanti profonde del suo rivisitare e ricreare la realtà. Mi riferisco innanzitutto ai sedici articoli giornalistici che sotto il titolo "Un novelista descubre América" l'autore pubblicò tra aprile e ottobre 1955 sul giornale vallisoletano *El Norte de Castilla*[1] (Mata Induráin) e sulla rivista barcellonese *Destino*: in

* Università di Udine.

[1] Com'è noto, Delibes entrò nella redazione de *El Norte de Castilla* nel 1944 e ne fu il direttore dal 1958 al 1966 (Sánchez *passim*).

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

seguito essi confluirono nel volume del 1956 *Un novelista descubre América (Chile en el ojo ajeno)*, e ancora, uniti a nove cronache su Tenerife, furono riproposti nel libro del 1961 *Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias*. In secondo luogo penso al romanzo *Diario de un emigrante*, edito nel 1958 per i tipi di Destino, che costituisce il secondo tomo della trilogia incentrata sullo schietto, passionale bidello-cacciatore Lorenzo[2], *alter-ego* tra i più affini a Delibes, come egli stesso confessò al suo amico biografo Ramón García Domínguez nel 2005[3].

Memorie cilene, con un occhio alla Castiglia

Sia i *reportages* di viaggio di *Un novelista descubre América*, sia *Diario de un emigrante* divergono dall'abito castiglianocentrico di Delibes, e s'imperniano sul movimento, distanziandosi dall'ambientazione per lo più statica che caratterizza le memorie e le finzioni dell'autore. A ben guardare, tuttavia, benché geograficamente lontani dalla Spagna (e nella fattispecie, dalla Castiglia), entrambi i testi spesso rinviano all'amatissima terra d'origine, come vedremo: se da una parte Delibes giornalista applica una strategia per così dire addomesticante alla sua personale rassegna del mondo cileno, accostando (per analogia o per dissimmetria) luoghi, tradizioni, persone e cose al proprio contesto di partenza, dall'altra il Delibes narratore di *Diario de un emigrante* al termine del romanzo fa rientrare il protagonista in una Castiglia da cui in verità egli non si è mai discostato nel ricordo nostalgico e nella pervicace *forma mentis*, squisitamente spagnola e rurale. Inoltre, l'amore delibiano per una *routine* che dona serenità e sicurezza, si percepisce appieno tanto nelle cronache sul Cile quanto nel diario fittizio di Lorenzo, dove l'autore dissemina «observaciones sobre costumbres, paisajes, tipos, gastronomía, anécdotas» legati alla quotidianità cilena (Medina-Bocos. "Entre 'acá' y 'allá'": 49; Aparicio Nevado 170), impiegando un fresco registro colloquiale che sottolinea la prospettiva familiare e giornaliera adottata per descrivere e narrare l'altro da sé.

Quanto al romanzo, oltretutto, la scelta del genere diaristico non è affatto casuale: «ogni diario si autorappresenta come un'operazione legata alle necessità del vivere quotidiano d'un uomo», apparendo «destituito d'intenzioni letterarie» e intriso di quell'«effetto di autenticità» (Mildonian 10 e 134) che in

[2] Apre la trilogia *Diario de un cazador* (1955) e la chiude *Diario de un jubilado* (1995).

[3] «He de reconocer que ha sido el personaje que he perfilado más parecido a mí, sobre todo en ese amor por la caza y la naturaleza» (García Domínguez. *El quiosco de los helados*: 246).

Diario de un emigrante scaturisce non solo dall'uso della prima persona narrante, ma anche e soprattutto dall'eloquio informale, franco e scabro, con cui Lorenzo entra in rapporto diretto con il lettore. Accanto all'«attention aux menues choses du quotidien», in effetti, la scrittura diaristica ruota attorno al «discours sur soi» (Corrado 302 e 8): attorno, insomma, al dire ipertrofico e «ingovernabile» di un io «particolarmente insistente, ingombrante» (Mildonian 132). E appunto l'indole irruente e primitiva di Lorenzo si esprime al meglio tra le pagine del suo diario, dove per un anno, giorno dopo giorno[4], attraverso la scrittura condotta sui binari di un linguaggio altamente emotivo e conativo, costellato di colloquialismi e modismi, esclamazioni e interiezioni, egli intraprende «un geste initiatique»: quello cioè di «s'adapter à une situation hostile» (Corrado 306). Ostile e ostica come la condizione esistenziale dell'emigrante, alla ricerca di un benessere (se non di una felicità) possibile (o forse utopica), in un luogo ignoto, distante e diverso.

Del resto, il diario, egocentrico e dinamico, è genere prediletto dalla letteratura migrante, che si nutre di spostamenti, di cambi e di «marginalità» (Serafin). Così, il viaggio dal paesino castigliano a Santiago de Chile e l'esperienza d'oltremare del semplice Lorenzo e di sua moglie Anita si configurano ancora una volta come un itinerario di scoperta dell'altro, ma principalmente del sé, che passa attraverso dure prove umane e professionali, momenti di isolamento alternati a incontri con gente e cose nuove, piccole vittorie e sconfitte cocenti, culminando nell'acuto senso di fallimento e disinganno, foriero dell'inevitabile ritorno in patria. *Outsider* come tanti altri personaggi delibiani – da Mario al Nini, da Eloy ad Azarías –, nel riversare sulla carta impressioni, sentimenti, emozioni legati alla propria vicenda cilena, più che confrontarsi con l'ambito circostante, Lorenzo coltiva la propria solitudine, guardandosi dentro, come dichiara già nella prima pagina del diario: «Y yo digo que esto de escribir para uno es tal y como mirarse al espejo, con la diferencia de que uno no se ve aquí el semblante, sino los entresijos» (Delibes. *Diario*, 2010: 9-10).

Identità nazionale e individuale in *Diario de un emigrante*

Questa sostanziale, caparbia autoreferenzialità, dunque, non permette al protagonista (come pure a sua moglie) di evolversi naturalmente a contatto con l'alterità americana (Rey 136): l'unico risultato che Lorenzo consegue al termine del soggiorno santiaghino e della stesura del diario è quello di vedere con-

[4] Il tempo dell'enunciazione comprende dodici mesi esatti, dal 24 gennaio al 28 gennaio dell'anno successivo.

fermati il saldo attaccamento al *terruño* e la lucida coscienza della propria identità nazionale e individuale, come d'altronde accade alla maggioranza dei viaggiatori/esuli/emigranti della modernità: essi «only check and confirm what they already know: who they are» (Bou 177). E non a caso, giocando proprio sulla natura antiteleologica, quasi inconcludente, del *journal intime* (Mildonian 131), Delibes fa interrompere il diario di Lorenzo prima che egli giunga in Spagna. Mentre sta sorvolando Buenos Aires, il protagonista chiude ripetendo una frase che sovente ricorre nell'opera: «Te pones a ver y como en casa en ninguna parte» (Delibes. *Diario*, 2010: 214).

La presenza assidua della casa (nella sua accezione di patria e di focolare), con il ruolo fondamentale che essa riveste per il Lorenzo emigrante, si evince non soltanto dai frequenti rinvii memoriali alla Spagna e all'*hogar* castigliano (spazio consueto e rilevante già in *Diario de un cazador*), ma pure nel diuturno ritiro serale del protagonista prima nella stanzetta che condivide con Anita in casa degli zii spagnoli trapiantati in Cile, e più avanti nella «pieza de matrimonio» che subaffitta loro la «patroncita» Verdeja. Ciò nonostante, la *domus* cui Lorenzo si aggrappa con più forza è quella a cui tanti esuli e tanti emigranti si afferrano (Jiménez 307-308; Zambrano 43 e sgg.): la lingua materna.

Benché, tuttavia, la *koiné* castigliana costituisca per Lorenzo «el asidero para salvaguardar su propia personalidad, y el manadero de nostalgias» (Alvar 303), pagina dopo pagina il personaggio acquisisce un numero sempre crescente di cilenismi, soprattutto lessicali e fraseologici, che comunque denotano una forma neppure troppo superficiale di adattamento culturale alla realtà americana d'arrivo. Tanto più degno di nota risulta tale fenomeno se si pensa poi che il registro espressivo in cui si muove il protagonista è, anche per la varietà cilena, quello colloquiale (Medina-Bocos. "Claves": 177-178), vincolato al progressivo *día a día* di Lorenzo in spazi (chiusi o aperti) di fecondo scambio sociale e conversazionale, come i bar dove incontra gli amici Dativo, Lautaro, Oswaldo ed Efrén, l'hotel Munich in cui s'impiega come ascensorista, il modesto salone da lustrascarpe che mette su con Efrén, lo stadio, il cinema dove si reca con la moglie, e l'affollata Alameda in cui passeggia con lei durante il fine settimana. Se è vero, pertanto, che «Lorenzo se crea a sí mismo a través de su propio lenguaje» e che «en su forma de expresarse radica su personalidad» (Buckley 79), sul suo percorso di crescita l'ambiente cileno incide, o quanto meno lascia tracce, per quanto provvisorie esse possano apparire. L'assimilazione linguistica, infatti, procede sempre di pari passo con quella socio-culturale: il vivace, mutevole discorso del protagonista si arricchisce via via non solo di termini autoctoni gustosamente familiari, ma pure e soprattutto di modismi (Regazzoni 132) – culturalmente assai marcati –, e perfino di culturemi.

Modalità dell'assimilazione linguistica

Vediamo qualche esempio indicativo al riguardo. Fra i cilenismi lessicali più ricorrenti in *Diario de un emigrante* si possono citare voci usate anche in altri paesi dell'Ispanoamerica oltre che in Cile, come «pieza» per 'habitación, dormitorio', «vidrieras» per 'escaparates', «micro» per 'autobús', oppure l'onomatopeico *quechuismo* femminile «guagua» per 'bebé', sovente adoperato da Lorenzo, che aspetta il primo figlio da Anita. Alcune di queste voci destano ilarità, come il sostantivo «huevón», sinonimo di 'estúpido, bobalicón', e altre spiccano per volgare pregnanza, come «pucha» (eufemismo di 'puta'), utilizzata nell'interiezione intensificante «¡pucha madre!». Accanto a esse compaiono vocaboli esclusivamente cileni, quali «cabro» per 'niño', l'aggettivo «fome», equivalente a 'noioso', oppure il *criollismo* «roto», che designa un «individuo de la clase más pobre e ineducada»[5]: su quest'ultimo termine, ricco di implicazioni socio-culturali, mi soffermerò di nuovo. Attualmente desuete nella varietà cilena sono invece due parole che Lorenzo immette nel proprio vocabolario: vale a dire, «biógrafo», oggi sostituito dal panispanico 'cine', e «carro», nell'accezione di 'tranvía', che lo ha ormai rimpiazzato (Rabanales). I termini più sapidi, comunque, sono quelli che generano esilaranti equivoci, (proprio perché) fortemente disfemici, nel confronto tra lo spagnolo peninsulare e quello cileno: è il caso di «polla», che – chiosa Lorenzo – «es acá la lotería» (14 abril, jueves; Delibes. *Diario*, 2010: 75), o di «coño», con cui i cileni designano per antonomasia il popolo spagnolo. Mercoledì 6 aprile, Lorenzo registra, infatti, questo simpatico scambio con un barista, soffuso della sottile ironia delibiana:

> el cipote del mostrador de que me oyó hablar me salió con que ¡pucha, un coño! Ya le dije que sin ofender y el torda recogió velas y que había querido decir español. Le hice ver que tampoco eran formas, vamos, y él, de buenos modos, que es un decir, porque coño es la primera palabra que los españoles tenemos en la boca (*Ibid.*: 66).

Senza tralasciare di menzionare per lo meno il vezzo (tutto cileno, ma anche ispanoamericano *tout court*) del diminutivo – applicato a sostantivi, aggettivi e avverbi –, che Lorenzo assimila in modo massiccio, e il capillare uso di forme avverbiali continuamente intercalate nel discorso informale, quali «no más» (= 'solamente') e «cómo no» (= 'sí, claro'), neppure si può trascurare la presenza dei culturemi, specialmente quelli legati alla gastronomia, che oltretutto infor-

[5] Ho consultato in merito Morínigo, Richard e il *Diccionario* della Academia Chilena de la Lengua.

mano il lettore sui costumi locali assunti dal protagonista e da sua moglie. Per tutti valgano «el once», cioè il corrispettivo cileno del *tea* anglosassone, che Anita talvolta consuma con la zia in pasticceria, e le «humitas», piatto tipico cileno a base di mais, formaggio e cipolla, che la Verdeja prepara per la coppia. Ecco il commento di Lorenzo, che svela il suo atteggiamento un po' refrattario nei confronti della cucina cilena, ma rispettoso delle cure della premurosa ospite: «Puestos a ver yo no corro por el choclo, ni por ninguna de estas cosas, pero siquiera me esfuerzo por no desairarla» (17 junio, jueves; Delibes. *Diario*, 2010: 118). Gettano luce preziosa sulle nuove abitudini di vita di Lorenzo, desunte dal nuovo contesto, pure i numerosi cilenismi fraseologici (Medina-Bocos in Delibes. *Diario de un emigrante*: LVII-LIX): un regesto minimo deve includere almeno tre locuzioni importanti. Si tratta di «encontrar la Virgen en un trapito» (= 'avere un colpo di fortuna'), che sintetizza con efficacia l'equazione stabilita da Lorenzo emigrante fra il Cile e l'Eldorado dei suoi sogni[6]; «echar un cacho» (= 'giocare a dadi'), che rimanda a un passatempo consueto per il protagonista e i suoi compari; e «conversar una botella», che ben condensa la bella pratica di bere un bicchiere in compagnia chiacchierando. D'altro canto, la vicenda d'oltremare del personaggio è incorniciata da due frasi analoghe che suonano così, nella loro positiva iteratività: «El hombre […] no es más que un animal de costumbres» (16 marzo, jueves; Delibes. *Diario*, 2010: 37) – «uno, en el fondo, no es más que un animal de costumbres» (20 noviembre, sábado; *Ibid*.: 183). E ciò che resta impresso nel viaggiatore/migrante e che gli insegna a vivere più in armonia con il mondo sono gli usi e i costumi altrui, appresi e affiancati ai propri: «La fetén es que nada enseña tanto como el viajar; uno guipa otras gentes y otras costumbres y no es aquello de encogerse en un rincón sin saber de la vida» (18 marzo, sábado; *Ibid*.: 40).

Dagli articoli giornalistici al romanzo: gli usi e i costumi cileni visti da uno spagnolo

Parimenti, sul valore dei costumi per intendere a fondo un paese e un popolo puntano molte descrizioni e meditazioni che Delibes raduna in *Un novelista descubre América*, affine a *Diario de un emigrante* in prospettiva non solo puramente tematica (Medina-Bocos in Delibes. *Diario*; Portal *passim*), ma anche concettuale e strutturale. «Periodismo y literatura han sido en mi vida dos actividades paralelas que se han enriquecido mutuamente»: così dice Delibes in

[6] «Esto sí que es encontrar a la Virgen amarrada en un trapito» (10 enero, martes; Delibes. *Diario*, 2010: 200).

Pegar la hebra (185-186). E così fa pure in questo caso, fondendo *res factae* e *res fictae*, informazione e creazione, cioè finzionalizzando nel diario intimo i dati documentali forniti con dovizia di dettagli nel *reportage* di viaggio, genere di per sé commisto di obiettività espositiva e commento personale (Bertoni 9-47). Dunque Delibes, che coltiva la stampa d'opinione da un'ottica fondamentalmente soggettiva (Sánchez 116), negli articoli di *Un novelista descubre América* si cela dietro a una terza persona narrante («uno») che interpreta in modo originale quanto vive e riporta, rivolgendo uno sguardo abbastanza favorevole al paesaggio naturale, culturale e umano del Cile, come annuncia nel "Prólogo": «En este pequeño volumen […] hallará […] el presunto viajero […] una visión de conjunto, cálida y humana, del país […] que se dispone a recorrer» (Delibes. *Por esos mundos*: 381). Per quanto benevole le osservazioni delibiane possano sembrare, però, esse muovono sempre da una postura nettamente 'pro-peninsulare', propensa a paragonare l'altro con il proprio, ad accostare l'ignoto al noto, assimilandolo a quest'ultimo. Così, per vari tratti del suo carattere nazionale – la cordialità, la pigrizia, l'allegria, il fatalismo –, il cileno viene definito «un andaluz al baño maría»:

> No sólo el escamoteo de la *c* […], el ingenio pronto y restallante y el sombrero alón del *huaso* – campesino chileno – les es común. Hay algo más sustancial que todo esto y es esa suerte de propensión a la abulia que en Andalucía la da el clima y en Chile la da… Chile. En cualquier caso, al chileno puede considerársele un andaluz al baño maría […] ni en la euforia ni en la irritación llega el chileno a los extremos del andaluz (*Ibid*.: VIII, 439).

Quanto al cenno sul cappello del contadino cileno, il *huaso* – peraltro, una delle esigue annotazioni sul vestire presenti nelle due opere delibiane dedicate al Cile –, esso si amplia qualche pagina più avanti, ma sempre da un'angolatura spagnola:

> Este hombre tiene, sin duda, un cierto aire de caballero andaluz. No obstante, su vestimenta es más abigarrada: sombrero alón negro o gris, camisa de colores llameantes, chaquetilla abotonada a un lado, faja ancha, polícroma; pantalón ceñido y zapato de alto tacón […] rematado por una espuela del diámetro de una naranja. El huaso suele llevar, además, sobre los hombros un poncho o chamanto de tonos ardientes (*Ibid*.: X, 459).

Con la variopinta ricchezza folcloristica dell'abbigliamento del *huaso* contrasta la sciatteria con cui il *roto*, il poveraccio cileno, si butta addosso qualsiasi indumento, sporco e stazzonato. Se nell'articolo intitolato "Juan Verdejo, el 'roto'" lo si liquida con l'etichetta de «la estampa misma del desaseo» (*Ibid*.: X,

455), alludendo di sfuggita (e in lontananza) al cappellaccio, ai pantaloni sdruciti e all'opposto culto per le scarpe (457), nel romanzo l'approccio al *roto* diviene più coinvolgente, ironico e, per così dire, addomesticante. Lorenzo guarda questi signori della strada cileni con diffidenza e incredulità, associandoli ai miserabili e ridicoli popolani che nella sua carriera impersonò l'attore comico messicano Mario Moreno Reyes (1911-1993), in arte *Cantinflas*:

> A la tarde dimos un clareo con la tía. Le dije […] que me chocaba la cantidad de mendigos y ella que no eran mendigos, sino rotos y que los rotos son tan caballeros como el que más. No sé, no sé. Puede que sean caballeros, pero la fetén es que con esos sombreros y esos pantalones que se gastan, los gilís talmente parecen Cantinflas (4 abril, lunes; Delibes. *Diario*, 2010: 64).

Il giudizio sprezzante che Lorenzo esprime verso chi in Cile sta peggio di lui, mette a nudo il tipico sentimento di rivalsa dell'emigrante, in cerca di fortuna e di riscatto socio-economico nella terra d'adozione. Del resto, la stessa molla psicologica spinge la disillusa ma orgogliosa Anita ad acquistare, pochi giorni prima di rientrare in patria, uno scialle[7] di pelo di vigogna, un soprabito di castorino e una vezzosa *toque* con piuma, a lungo ambìti, che per foggia e tessuto (pregiato, quindi socialmente connotante) costituiscono nuovi e più altolocati *status symbol* da sfoggiare nel borgo castigliano:

> Anduvimos mirando chales de vicuña, pero pedían la luna y finalmente la chavala compró uno de pelo de vicuña que exactamente valen la décima parte y son más abrigados. También se ferió un abrigo de castorina que, no es porque yo lo diga, pero talmente parece nutria. […] Bien mirado, la chavalina con el abrigo puesto parece una duquesa (23 enero, lunes; Delibes. *Diario*, 2010: 208).
> […]
> Compramos el casquete de la chavala, sencillo, pero de gusto. La plumilla ésa le da un qué, que uno no sabe qué es, pero resulta (26 enero, jueves; *Ibid*.: 209-210).

Torniamo ora alle consonanze fra *Un novelista descubre América* e *Diario de un emigrante*, proseguendo nell'analisi di come Delibes legge a modo suo le tradizioni e le usanze cilene viste da uno spagnolo d.o.c., vero o fittizio che sia. Come anticipavo sopra, il romanzo comprime o dilata sul fronte diegetico, ma soprattutto enfatizza sul piano emotivo, quanto si illustra e si spiega nelle cronache giornalistiche. Un esempio illuminante di *amplificatio* nel passaggio dalla sfera informativa a quella creativa concerne l'instabilità sismica del paese

[7] Una brillante analisi di come la considerazione sociale dello scialle evolva nella cultura e nelle lettere soprattutto statunitensi dall'Otto al Novecento, è in Scacchi.

andino: se Delibes giornalista tratta tale caratteristica geologica con esattezza storica e scientifica, dettagliando anche episodi in cui l'ha esperita (Delibes. *Por esos mundos*: VI, 424-428), Delibes romanziere si focalizza sulle sensazioni e le reazioni dei protagonisti non avvezzi ai terremoti, al contrario dei cileni, ormai assuefatti a essi:

> empezó el sismo, la luz se puso a hacer guiños y los trastos de afeitar a sonar en la repisa, y antes que lo pensara, la Anita saltó de la cama, lista como un conejo, se metió en el quicio la puerta y yo salté detrás, y allá anduvimos hasta que cedió. […] a mí estos meneos me dan cien patadas y de seguir así, malo será que el mejor día no coja el portante y si te he visto no me acuerdo (12 mayo, miércoles; Delibes. *Diario*, 2010: 96-97).

Viceversa, lo scrittore opera per *detractio* verbale e *transmutatio* narrativa quando nel romanzo affronta gli argomenti della gastronomia cilena e degli *indios mapuches*. Da un lato, nell'articolo "La cocina criolla es tan compleja como contradictoria" (Delibes. *Por esos mundos*: XI, 460-464), l'autore si dilunga a elencare e a descrivere le varie specialità culinarie – come le *humitas*, i «porotos *graneaos*», o i piatti a base di molluschi –, precisando che la «obsequiosidad chilena» (*Ibid*.: 460) ha supplito il gusto poco succulento di quelle portate per un anti-*gourmet* come lui. Dall'altro, in *Diario de un emigrante* Lorenzo si limita a raccontare in poche righe il fatto che, pur non gradendo la cucina cilena, non disdegna di assaggiarne qualche pietanza per riguardo alla sua «patroncita» di casa, Verdeja (17 junio, jueves; 118). Quanto alla triste decadenza attuale della gente araucana/*mapuche*, costretta come tanti altri popoli aborigeni a sopravvivere ai margini della società cilena, vittima dell'indigenza, dell'ozio coatto e dell'alcolismo, Delibes manifesta la sua partecipe contrarietà con esplicite parole di rammarico in *Un novelista descubre América* (XIV, "El ocaso del indio araucano"), e implicitamente nel diario di Lorenzo, dove mostra al lettore la figura dolente e dignitosa della *mapucha* che serve in casa dello zio Egidio.

Infine, più che di riduzione, si può parlare di mera rielaborazione narrativa (e discorsiva) nel romanzo rispetto agli articoli, per ciò che attiene a tre motivi in particolare: i giochi amati dai cileni nel tempo libero, i tratti distintivi della loro varietà linguistica (l'uso imperante del diminutivo e la fraseologia), e la loro spiccata giovialità. In primo luogo, quindi, tra i «juegos de azar, una de las debilidades más características del pueblo chileno» (VIII, 443) risalta la canasta, che Delibes giornalista definisce una loro «afición desordenada» (*Ibidem*), e che riappare in *Diario de un emigrante* quando Lorenzo ricorda certi pomeriggi di festa a casa degli zii (3 abril, domingo; 63). O ancora, se quando veste i panni del *reporter* l'autore offre una piccola lezione teorica sul diminutivo, dipingen-

dolo come «el lubricante de la ejemplar convivencia chilena» (440), e disquisisce sull'abbondanza delle unità fraseologiche cilene, «muy gráficas y características» (495-496), quando cede la parola alle sue creature fittizie, ne cosparge il linguaggio di «allasito», «ahorita», «amarillito» e «platita», oltre che di sapidi fraseologismi. E per concludere, Delibes redattore non nasconde la sua ammirazione per la grande affabilità dei cileni, abituati e propensi ad accogliere gli stranieri: «El europeo se chileniza sin dificultades – particularmente el español –, tal vez porque la cordialidad chilena constituye una virtud contagiosa» (Delibes. *Por esos mundos*: XVI, 492). Infatti, Lorenzo si integra bene nella comunità santiaghina che frequenta, tanto da riflettere in questi termini, a una settimana dal ritorno in Spagna: «Bien mirado, no me llevo de acá más que buenos ratos y media docena de amiguetes de los fetén» (21 enero, sábado; 206).

Il *nostos* di Delibes: da e verso la Castiglia

Seppure con qualche titubanza, però, alla fine del romanzo Lorenzo – che in fondo non ha mai smesso di rimpiangere e desiderare la terra natale – fa riaffiorare nella mente le figure degli amici lasciati in patria, pronto com'è a riabbracciarli presto: si chiamano Zacarías, Melecio, Basilio, e il lettore aveva già imparato a conoscerli in *Diario de un cazador*. Insomma, il Cile e i cileni hanno impresso in Delibes e nel suo personaggio solchi indelebili e positivi, ma la Spagna, e in special modo, la Castiglia, restano l'*alpha* e l'*omega* di ogni loro viaggio. Nella seconda edizione di *Europa: parada y fonda* (1981)[8], lo scrittore asserisce in merito: «Castilla, la Castilla de mis libros, sólo he acertado a verla tal como es, después de recorrer Europa y todo el continente americano. Y aún añadiría más: cada salida mía al extranjero me ayuda a percibir un nuevo matiz de Castilla» (Delibes. *Europa*: 38). Se infatti «il viaggio è anzitutto un ritorno» (Magris X), a maggior ragione possiamo concludere che su tutta l'opera di un autore 'casalingo' come Delibes si stende, *alargada*, *la sombra de Ulises*.

Bibliografia citata

Academia Chilena de la Lengua. *Diccionario de uso del español de Chile*. Santiago de Chile: MN Editorial. 2010.

Alonso de los Ríos, César. *Soy un hombre de fidelidades. Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: La Esfera de los Libros. 2010.

[8] La prima edizione del libro risale al 1963.

Alvar, Manuel. "Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes". *Bulletin Hispanique*, 85 (1983), 3-4: 299-323.

Aparicio Nevado, Felipe. "Un exotismo a contrapelo: *Diario de un emigrante* de Miguel Delibes". Philippe Meunier (ed.). *De l'Espagne orientale aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne. 2010: 165-176.

Bertoni, Clotilde. *Letteratura e giornalismo*. Roma: Carocci. 2009.

Bou, Enric. *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert. 2012.

Buckley, Ramón. *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo. La biografía intelectual del gran clásico popular*. Barcelona: Destino. 2012.

Corrado, Danielle. *Le journal intime en Espagne*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence. 2000.

Delibes, Miguel. *Diario de un cazador*. Barcelona: Destino. 1955.

———. *Europa: parada y fonda*. Barcelona: Plaza y Janés. 1981.

———. *Pegar la hebra*. Barcelona: Destino. 1990.

———. *Diario de un jubilado*. Barcelona: Destino. 1995.

———. *Diario de un emigrante*. Ed. Amparo Medina-Bocos. Barcelona: Destino. 1997.

———. *Por esos mundos. Sudamérica con escala en las Canarias* (1961). *Obras completas.* VII. *Recuerdos y viajes*. Dir. Ramón García Domínguez, prólogo de Hans-Jörg Neuschäfer. Barcelona: Destino. 2007: 379-498.

———. *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino. 2010.

García Domínguez, Ramón. *El quiosco de los helados. Miguel Delibes de cerca*. Barcelona: Destino. 2005.

———. *Miguel Delibes de cerca*. Barcelona: Destino. 2010.

Jiménez, Juan Ramón. *La corriente infinita.* Madrid: Aguilar. 1961.

Magris, Claudio. *L'infinito viaggiare*. Milano: Arnoldo Mondadori. 2005.

Mata Induráin, Carlos. "Delibes describe Chile: a propósito de *Un novelista descubre América (Chile en el ojo ajeno)*". Pilar Celma Valero e José Ramón González (eds.). *Cruzando fronteras. Miguel Delibes entre lo local y lo universal. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valladolid (16-18 de octubre de 2007).* Valladolid: Cátedra Miguel Delibes. 2010: 285-291.

Medina-Bocos, Amparo. "Introducción". Miguel Delibes. *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino. 1997: I-LXV.

———. "Claves para leer a Miguel Delibes". *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 3 (2005): 165-184.

———. "Entre 'acá' y 'allá'. El espacio en *Diario de un emigrante*". Pilar Celma Valero (ed.). *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor. 2010: 47-69.

Mildonian, Paola. Alter ego. *Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio. 2001.

Morínigo, Marcos A. *Diccionario del español de América*. Madrid: Anaya. 1993.

Portal, Marta. "*Diario de un emigrante*, una lectura sobre falsilla". *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense. 1983: 203-213.

Rabanales, Ambrosio. "El español de Chile: presente y futuro". *Onomazein*, 5 (2000): 135-141.

Regazzoni, Susanna. "L'America nel *Diario de un emigrante* di Miguel Delibes". *Studi di letteratura ispanoamericana*, 10 (1980): 129-133.

Rey, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 1975.

Richard, Renaud (coord.). *Diccionario de hispanoamericanismos*. Madrid: Cátedra. 1997.

Sánchez, José Francisco. *Miguel Delibes, periodista*. Barcelona: Destino. 1989.

Scacchi, Anna. "Give me the democracy of beauty: lo scialle e le nuove americane". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità V. Ricerche di storia letteraria e culturale*. Roma: La Palma. 2004: 63-103.

Serafin, Silvana. "Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario". *Altre Modernità* (2013): in stampa.

Zambrano, María. "El exiliado". *Los bienaventurados.* Madrid: Siruela. 1990: 29-44.

AUSTRALIA

'LA RAGAZZA-UCCELLO' E 'L'UCCELLO DANZANTE': ECHI ARCHETIPICI IN UN RACCONTO FRIULANO E UNA STORIA DEL *DREAMING* ABORIGENO AUSTRALIANO

Antonella Riem Natale*

La metamorfosi archetipica, collegata alla continua migrazione dei popoli in un reciproco fecondarsi di culture è un fenomeno antichissimo del quale rimane traccia profonda nelle storie raccontate, intrecciate, scambiate e condivise da tutti i popoli, come mezzo principe per mantenere salde le proprie radici al centro del mondo, seppur cambiando d'abito e d'abitudine, seppur vagabondando e andando in giro fra continenti e firmamenti. La Grande Madre (Gimbutas), fulcro del pensiero e del sentire umano per millenni, semina tracce di Sé e del suo sapere in questi racconti tradizionali; tramite i cuori e le menti degli esseri umani, ci lascia testimonianze sulla pietra incisa, su statuette di argilla, negli affreschi e nei graffiti, e poi nelle tessiture, nella terracotta, e poi ancora nell'oralità di fiabe, racconti e miti, di carattere sacro e profano, poi ancora nella 'trascrizione' dall'oralità e nella scrittura creativa stessa che di questa oralità si nutre. In genere queste opere artistiche testimoniano un'attenzione speciale alla ciclicità del tempo, anche nell'osservazione del moto degli astri e del mondo naturale che riproduce sul piano orizzontale il movimento celeste. Oppure riporta competenze erboristiche e conoscenze alimentari, semi, bacche, ghiande, fiori, piante, alberi, frutti che sono il bene prezioso di una comunità. O ancora riproduce la danza cosmica di stelle e pianeti, in una rappresentazione terrestre archetipica che ripete i passi degli antenati e delle antenate attraverso i cieli (Sermonti, *L'alfabeto scende dalle stelle*).

Le due storie tradizionali che analizzo, *La ragazza-uccello e l'albero dalle mele d'oro raccontata* in Friuli (Battistutta 99-103), e *Bralgah*, *L'uccello danzante* (Langloh Parker 70-79) nell'Australia degli aborigeni, presentano parecchie analogie a livello tematico-archetipico ed anche nel ritmo pulsante del narrare, in particolare si riferiscono al 'cambiamento d'abito', rappresentato da una trasformazione in animale. Come spesso accade nei racconti tradizionali, ma anche nelle cerimo-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

nie d'iniziazione sciamaniche, l'inizianda/o veste le piume, le pelli, le corna, del suo animale totem, oppure ne imita il verso o il canto, le movenze, le abitudini e ogni altro dettaglio che possa portare ad assorbire in sé i poteri dell'animale stesso, per poterli poi manifestare nel mondo 'umano'. Entrambe le storie analizzate infatti raccontano di due giovani donne (non ancora sposate) che subiscono una metamorfosi in uccello e presentano un importante aspetto d'iniziazione al principio spirituale femminile, che in particolare è connesso alla scienza alchemica e botanica nel racconto friulano, incentrato sulla preparazione alle 'nozze sacre' di Adelina, e alla conoscenza cosmologica nel racconto aborigeno, dove Bralgah esprime nei suoi passi il moto dell'universo, riproducendo sulla terra i movimenti delle costellazioni. Alla fine del racconto Bralgah subisce una prima metamorfosi in uccello diventando una gru che gli aborigeni, ispirandosi alla sua storia, chiamano come lei. Danza come quand'era donna e viene imitata da altre gru che ripetono le sue elaborate movenze[1]. Alla sua seconda morte sarà trasfigurata in stella: note in occidente come *Nubi di Magellano*, per i Daens, gli aborigeni, sono le *Bralgah* (infatti, anche la madre omonima viene tramutata in stella).

Storia di una metamorfosi

La ragazza-uccello e l'albero dalle mele d'oro è la storia di Adelina, una giovane e brava fanciulla, figlia di «un artigiano che aveva una botteguccia di battirame in un vicolo buio» (99). Il padre rabbercia padelle e ripara pentole e tegami, ma, «poiché aveva moglie e figli, tutti affamati come uccellini nel nido» (99), la giovane Adelina, la maggiore, deve lavare il bucato nella liscivia per poi sciacquarlo «nell'acqua fredda del Tagliamento» (99). La similitudine tra i figli del battirame e gli uccellini affamati nel nido anticipa già la sorte di Adelina, che, proprio per sfamarsi, coglierà una mela d'oro dal giardino della 'strega' e sarà tramutata in una canarina, come punizione per la sua infrazione botanica (Sermonti. *Fiabe dei fiori*: 96). Infatti, una sera di ottobre, stanca per il lavoro al fiume, prende una scorciatoia e passa vicino alla casa della strega, cinta da un alto muro di sassi, e vedendo le mele succose «agile come uno scoiattolo» (100) si arrampica e prende un frutto maturo dal grande melo che troneggia nell'orto. La «vecchia gobba e vestita di nero, che pareva la Morte in persona» (100), le lancia un gomitolo di lana addosso e la trasforma in un «uccellino dalle piume gialle come le mele d'oro della strega» (101), obbligandola poi a cantare per lei. Adelina/canarina trilla e cinguetta, cercando qualcuno che, comprendendo quanto racconta nel suo canto, la possa liberare dall'incantesimo. Passa il tempo, avanza l'autunno, la strega stipa

[1] Si vedano i video in merito.

le mele d'oro nella sua cantina, dove casse e casse sono stracolme di «luccicanti frutti d'oro» (101). Cade la prima neve e infine giunge Natale. La gente si riunisce attorno ai *fogolârs*, dove arde il fuoco e in quella notte accadono incanti e meraviglie tant'è che gli uomini possono «intendere alla perfezione la lingua degli animali» (101). Bernardo, il pescatore fidanzato di Adelina, che mai si era rassegnato ad averla persa e tanto l'aveva cercata, passa accanto al muro che cinge il giardino dove Adelina/canarina è imprigionata e sente il suo tristissimo canto:

> Sono Adelina, gialla canarina!
> Volevo cogliere una mela dorata,
> ma la vecchia mi ha stregata!
> Liberami, amico mio,
> liberami per amor di Dio! (102).

Solo la chiave nascosta sotto il cuscino della strega può liberare Adelina dalla sua prigionia che la «lega alla pianta stregata» (102). «Chi vuol rubarmi la chiavetta?» dice la strega semi-addormentata mentre Bernardo gliela sfila da sotto il cuscino. Prima di essere trasformata di nuovo in fanciulla e scappare, però, Adelina vuole cogliere il frutto del suo travaglio e della sua stagionale metamorfosi verso la conoscenza, così da canarina s'intrufola in cantina e ruba una mela d'oro «gialla e luccicante» (103) che sarà la ricchezza della coppia. Acquistata una bella casetta di sassi in riva al Tagliamento e una barca nuova di zecca per la pesca, i due si sposano, in primavera, quando «i meli misero i primi fiorellini bianchi» (103), e vivono felici e contenti: «E Adelina non dovette più andare al lavatoio a sbattere e sciacquare i panni, se non quelli di suo marito e dei loro bambini» (103).

L'eroina, Adelina/canarina, sviando dalla 'retta via', fa un altro giro rispetto alla sua solita traiettoria, come un uccello migratore che segue le stelle del firmamento, compiendo il percorso degli astri, cioè fa un giro intorno all'asse del mondo. In questo modo, nella casetta sperduta tipica delle fiabe tradizionali, ha l'incontro con la strega, personaggio all'apparenza poco raccomandabile e molto temibile – potrebbe trattarsi anche dell'orco, di demoni, della morte, o anche di una fatina morta o addormentata (Sermonti. *Fiabe dei fiori*: 129-135) –. Si tratta della dimensione profonda dell'essere *femminile*, rappresentata dalla strega, che in realtà è la vecchia saggia, la Baba Yaga[2], colei che conosce gli antichi misteri dell'alchimia e della metamorfosi nel ciclo della vita.

[2] Nella fiaba *Vassilissa e la Baba Yaga* (Pinkola Estés 75-116), Vassilissa, come Adelina, è in qualche modo costretta dalla circostanze esteriori di povertà di vita e interiori di solitudine, ad affrontare la prova: accetta di essere iniziata dalla vecchia saggia al mistero selvaggio, pur nel timor sacro che questo comporta. Infatti, «La Baba Yaga incute paura perché è insieme il potere di annientamento e il potere della forza vitale» (Pinkola Estés 94).

Nella similitudine che paragona Adelina a uno scoiattolo per la sua rapidità – «veloce come uno scoiattolo, salì in cima al muro» (100) – è possibile intravedere una sorta di prima metamorfosi di Adelina. Lo scoiattolo apparentemente è un animale scanzonato e giocoso che volteggia di ramo in ramo, ma per i Nativi americani è un animale di potere (Sams e Carson 132-135) che ci insegna come raccogliere frutti e provviste e immagazzinarli per i momenti di bisogno. Allo scoiattolo piace accumulare provviste per ogni evenienza: preparando molti nascondigli per le sue riserve di cibo si mette in condizione di superare anche l'inverno più rigido e lungo; spesso poi dimentica dove ha nascosto parte del suo bottino di semi e ghiande e quindi permette alla Natura di rigenerarsi, partecipando così al generoso ciclo di nascita morte e rinascita della Dea Madre. Con questa prima volontaria metamorfosi Adelina fa un primo passo verso l'iniziazione, accede già a un'altra dimensione di sé, attiva e creativa, nel momento in cui sceglie di accorciare la faticosa strada, di trasformare il suo destino, e, viste le gustose mele, di arrampicarsi e coglierne una. L'azione, decisa e repentina è, secondo lei, un'iniziativa legittima, dato che i rami del melo sporgono fuori dal muro di sassi che ripara la casa del sapere. Subito dopo vive l'altra metamorfosi, indotta dalla vecchia saggia, che permetterà portare a compimento il percorso iniziatico della giovane. Dopo l'incubazione nel suo stato di canarina, Adelina esce matura per le nozze sacre col principio maschile e pronta a fiorire e dare frutto.

Ci troviamo di fronte a vari e interessanti elementi, ricorrenti nelle fiabe tradizionali. Innanzitutto il bisogno dell'eroina di compiere un atto magico che spezzi la sua faticosa routine e le permetta di trascendere la triste realtà per accedere ad un'altra dimensione di conoscenza, come accade in moltissime storie e fiabe, da *Cenerentola* a *Biancaneve*. Poi avviene l'infrazione botanica – ramo spezzato, frutto o fiore rubato, cespo divelto (Sermonti. *Fiabe dei fiori*: 96-109). La violazione del segreto dell'*axis mundi* ci permette di avvicendarci lungo l'asse cosmico, scivolando dall'alto in basso e salendo dal basso in alto, per conoscere alcuni misteri del ciclo Vita-Morte-Vita, mettendoci in contatto con la forza interiore della Donna Selvaggia[3]. Questi misteri sono poi riportati alla luce, dopo un periodo passato agli inferi, in prigionia, incantate, apparentemente morte/addormentate (*La Bella addormentata*). Ancora, troviamo la casa nascosta, l'orto, l'albero da frutto, la strega, la mela d'oro della conoscenza e dell'abbondanza – questi elementi ci riportano al potere alchemico di mutamento (Sermonti. *Alchimia della fiaba*), dove la sostanza greve si tramuta in oro, attra-

[3] «È la forza Vita/Morte/Vita, è l'incubatrice. […] È colei che tuona contro l'ingiustizia. È colei che gira come una grande ruota. È la fattrice dei cicli. È colei che lasciamo a casa affinché la custodisca. È colei da cui andiamo a casa» (Pinkola Estés 12).

verso la solitudine, il silenzio, la 'prigionia'. Questo accade nella *casa* (da sempre simbolo della psiche e dell'interiorità) della strega, che rappresenta il sapere femminile arcaico e antichissimo di rinnovamento della vita; la mela d'oro è il frutto della conoscenza, proibita ad Adelina prima dell'iniziazione – infatti cerca di impossessarsene senza avere ancora *maturato* le qualità adatte per il sapere (pazienza, forza, perseveranza, inventiva e creatività nella tessitura del canto e del racconto) –. Invece la saggia vecchia strega ne ha casse e casse ricolme in cantina, che, nella geografia psichica della casa raffigura la conoscenza intuitiva e inconscia che Adelina deve sviluppare. L'orto e l'albero rappresentano il ciclo delle stagioni, la morte del seme che poi diventa pianta e dà fiore e frutto, come farà Adelina col suo amato, portando i loro figli al mondo. Il giardino della strega è simbolo, fra l'altro, del Paradiso terrestre, e il muro di cinta trattiene le forze interne affinché fioriscano e maturino, proteggendole da ogni intrusione. Vi si penetra 'magicamente', come Adelina, oppure attraverso una porta stretta, di cui dobbiamo possedere (o spesso rubare) la chiave. Due oggetti importanti sono il gomitolo e la chiavetta. La strega imprigiona Adelina attraverso un gomitolo di lana, trasformandola in canarina affinché esca dal tempo routinario del suo costante faticare e lavare al fiume e impari a 'cantare' il suo canto unico e immortale, così tessendo e intrecciando il filo della vita, della nascita e poi della trasformazione e della morte. La chiavetta, simbolo regale di potere e di comando, corrisponde all'autorità spirituale, permette la liberazione delle forze d'oro imprigionate e nascoste. La chiave apre e chiude, ha ruolo d'iniziazione e discriminazione. Nella classica storia di Barbablù, la chiave insanguinata indica la fine dell'ingenuità della fanciulla, fino ad allora incantata dal suo sposo-bestia: «La piccola chiave è l'accesso al segreto che tutte le donne sanno e che pure non sanno. La chiave è nel contempo il permesso e l'approvazione di conoscere i più profondi, più oscuri segreti della psiche. […] Coloro che sviluppano la consapevolezza cercano tutto quanto sta al di là dell'immediatamente osservabile […]. Inseguono questi misteri finché non vedono chiaramente la sostanza della questione» (Pinkola Estés 51 e 53).

Secondo Giuseppe Sermonti l'eroe vagabondo rappresenta il seme che ancora immaturo deve indurirsi prima di morire e rinascere a Primavera, dopo le nozze cosmiche fra maschile e femminile; deve attraversare le porte degli inferi, divenire altro, morire a se stesso e mutarsi poi in pianta che a sua volta darà fiori sublimi e poi frutti d'oro (Sermonti. *Fiabe dei fiori*: 135). Piuttosto interessante è notare che nella fiaba friulana è un'eroina a svolgere questo compito magico e a superare l'iniziazione sacra (Propp 179 sgg.) al femminile maturo. Una volta compiuto il ciclo completo del processo alchemico e ritornata umana, come donna adulta e non più fanciulla ingenua, Adelina potrà allora sposarsi col suo Bernardo e partorire i loro figli 'frutto' dell'amore.

Verso una nuova identità luminosa

Nel racconto aborigeno, del quale si trovano diverse varianti in tutta l'Australia, anche Bralgah, come Adelina/canarina, non segue la 'retta via'. La tribù teme che i cannibali Wurrawilberoo la possano catturate, ma Bralgah, andando a caccia con la vecchia madre omonima (Bralgah Nmbardee), ripetutamente infrange ogni divieto, allontanandosi dal campo nelle sue esplorazioni del *bush* con la madre. Bralgah è una provetta danzatrice cerimoniale, inventa danze sempre nuove, originali rispetto ai canoni della tribù, è molto ammirata da tutti per questa sua dote creativa e lei se ne compiace:

> Bralgah doveva danzare anche lei e non solo le danze che vedeva danzare dagli altri, ma altre nuove che lei stessa inventava, poiché doveva accompagnare coi passi ogni canzone che udiva. Talvolta con occhi ridenti, girava rapidamente come un *boolee*, o turbine. Poi improvvisamente passava ad un ritmo maestoso; quindi per variare compiva una serie di rapidi giri, proprio come se l'avesse afferrata un diavolo volteggiante (70).

Bralgah, quindi, è diversa dalle altre donne che si accontentano di cantare «con voci penetranti e dolci» (70), infatti è posseduta da un ardore che manifesta seguendo il ritmo delle sue armonie interiori, sintonizzate con quelle celesti e terrestri; non può resistere al richiamo che porta all'espressione di un turbine di passioni, come fosse posseduta da un diavolo volteggiante[4], cioè dall'antenata che presiede il turbine e il suo volteggiare, spirituale e ultraterreno.

Un giorno accade: durante la caccia i cannibali colpiscono la vecchia madre che si finge morta e rapiscono la figlia, portando entrambe al loro campo; con un trucco le due donne riescono a fuggire e a tornare al villaggio, dove i Daens, fanno scappare i Wurrawilberoo lanciati all'inseguimento delle due. Segue l'intervento di due *wirreenun* (sciamani) che mandano i loro *mullee mullee* (spirito-sogno e potere iniziatico dello sciamano) sotto forma di turbine per punire i cannibali. I due cannibali che hanno rapito di nuovo le Bralgah, madre e figlia, per trovar riparo salgono su un albero di *balah* (tipo di quercia) e il cannibale che tiene prigioniera la bella giovane, non la vuole lasciare andare:

> "Non l'avranno mai – rispose il primo, selvaggiamente. Se io devo perderla, neanche loro l'avranno!".
> Allora, mentre le trombe d'aria ululavano intorno a loro distruggendo tutto con furia selvaggia, e gli alberi ai quali erano avvinghiati gemevano e scricchiolavano, il

[4] Nell'originale «whirlwind devil» (Langloh Parker. *Wise Women of the Dreamtime*, "Bralgah, the Dancing Bird": 61-70, a p. 61).

> Wurrawilberoo mormorò una specie di incantesimo e lasciò andare la giovane Bralgah (72-73).

I due cannibali avvinghiati agli alberi come in un abbraccio carnale mentre tutt'intorno turbinano le forze della natura indicano un'iniziazione all'età adulta e al mistero della sessualità. Dopo l'incantesimo mormorato dal cannibale/sciamano, Bralgah s'inabissa nella forma dell'animale totem che la possiederà per qualche tempo, prima della sua trasfigurazione in stella.

Le trombe d'aria che contengono i potenti spiriti-sogno inviati dagli sciamani dei Daens per liberare la fanciulla e punire i cannibali, sradicano con potenza i due *balah* e proiettano alberi e cannibali come razzi verso il cielo, dove, vicino alla Via Lattea (Warrambool), i due s'insediano. Stanno a guardia della soglia verso il mondo degli Antenati, la Via Lattea, alla quale si ha accesso solo quando i due si allontanano:

> Le trombe d'aria portarono gli alberi sempre più in alto, con i due sempre avvinghiati, finché raggiunsero il cielo, dove li piantarono non lontano dalla Via Lattea. E lì si trovano ancora due macchie scure, chiamate Wurrawilberoo, poiché i due cannibali vi sono rimasti da allora, temuti da tutti quelli che devono passare lungo la Warrambool, o Via Lattea.
> Là sono accampati molti vecchi Daens che cuociono le cibarie che hanno raccolto per mangiare; il fumo dei loro fuochi mostra il corso della Wurrambool. Ma si possono raggiungere questi fuochi soltanto se i Wurrawilberoo non ci sono; infatti ogni tanto scendono sulla terra per mezzo dei *boolee* perseguitano i loro antichi nemici, i Daens (73).

Scomparsi i Wurrawilberoo, portati in cielo dalle trombe d'aria, della ragazza non rimane traccia, indugia nella pianura «soltanto un grande uccello che l'attraversa» (73). Dove sono stati sradicati gli alberi non si trovano le orme di Bralgah, ma «solo quelle del grande uccello, somigliante ad una gru che ora si trovava nella pianura» (73). Non potendo dare sepoltura al suo corpo, che non riescono a trovare, per rispetto cerimoniale, i Daens decidono di spostare il loro campo in un'altra zona della pianura. Col tempo, notano molti uccelli «come quello che avevano visto nella pianura al tempo della scomparsa di Bralgah» (74). Dopo aver mangiato, gli uccelli cominciano una danza, un *corroboree* particolare, in cui l'uccello più alto sembra guidarli nei passi, proprio come faceva un tempo Bralgah stessa. I Daens gridano il suo nome, l'uccello sembra capirli e accentua il ritmo come in un vortice. In seguito il capo degli uccelli sparisce, ma gli altri continueranno per sempre a danzare gli stessi passi ritmici e aggraziati, proprio come fa ancora oggi la gru australiana nel *bush*.

Alla fine muore anche Bralgah Numbardee, la vecchia madre della giovane, ed è trasportata in cielo, dove ritrova la figlia sotto forma di stella. Si rivela

così l'accaduto: il Wurrawilberoo, sussurrando parole magiche, aveva trasformato Bralgah in gru. Bralgah ha un doppio in sua madre, che è colei che la porta a caccia, lontana dalla tribù, iniziandola ai primi segreti della sua terra e del mondo archetipico delle antenate. La vecchia madre somiglia alla strega di Adelina, poiché indirizza la giovane verso una nuova vita, accompagnandola lungo sentieri inesplorati. Anche nel caso di Bralgah assistiamo ad un doppio mutamento, che ripropone i passaggi vissuti da Adelina (scoiattolo/canarino). Bralgah diviene un uccello danzante che incanta, esprimendo nella danza il suo animo selvaggio e il desiderio estatico della giovane donna. Dopo aver lungamente tracciato i suoi ritmici passi nell'ampia pianura ripetendo sulla terra il moto celeste, Bralgah s'incarna a sua volta in stella. Bralgah dimostra sin dall'inizio delle capacità che esulano dall'ordinario e quindi la mettono in contatto con il *Dreaming* aborigeno in maniera più profonda. Questo contatto, che è sciamanico, si esprime nelle elaborate movenze della sua danza, come giovane ragazza e come gru, suo animale totem. Bralgah si sottopone a un'iniziazione che ha vari gradi, prima si allontana dal campo con la madre a caccia, poi viene 'rapita' dai Wurrawilberoo, maghi e cannibali al tempo stesso, che ci rimandano agli elementi di cannibalismo presenti in molte fiabe popolari del mondo (*Hänsel e Gretel*). Nella casa/accampamento/grotta della strega/orco i giovani iniziandi vengono inghiottiti dalle forze infere e terrestri, per poi rinascere e ritornare alla luce del mondo di sopra; vengono smembrati, cotti, mangiati e rigenerati dalla strega/orco, rinascendo in una nuova forma: adulti e maturi.

Nel secondo rapimento di Bralgah da parte dei Wurrawilberoo, questi si arrampicano su di un *balah*, che è albero cosmico, *axis mundi*, è la verticalità che dal sottosuolo più abissale si eleva ad altezze indicibili. È in questa prima fase della sua iniziazione sciamanica da parte suoi rapitori/istruttori che Bralgah viene tramutata in uccello. È costretta a 'discendere' dall'umano all'animale, per sperimentare il suo potere e per manifestare e rafforzare ulteriormente le sue capacità e il suo sapere spirituale. Essere gru consente a Bralgah di esprimere in modo ancora più intenso le sue doti per la danza. L'uccello raffigura gli stati spirituali e superiori dell'essere, è simbolo di grazia per le sue movenze leggiadre, di longevità e rigenerazione, a causa del suo ritorno ciclico e stagionale; il suo piumaggio bianco indica purezza ed elevazione (anticipando la trasmutazione in stella) e la testa con striature rosse indica energia, potenza e vigore. Dopo il suo apprendistato nella forma animale, come gru danzante, e dopo avere trasmesso le sue conoscenze al gruppo (sia di uccelli che di Daens), abbandonate le spoglie dell'uccello, anche Bralgah scompare. Seguendo l'esempio del saliscendi cosmico dei suoi maestri/sciamani/cannibali, è proiettata verso cielo e si tramuta in stella, così come poi accade a sua madre. È un'inversione di ruoli: la giovane, ormai in pieno possesso delle sue facoltà sciamaniche,

indica la strada alla vecchia, in un ciclo continuo di rinnovamento che viaggia dentro le spirali delle costellazioni.

In quanto stelle, madre e figlia, con la loro luce indicano una via di transito ai Daens, oltre la guardia fatta dai Wurrawilberoo sulla soglia del mondo celeste. Lungo la Via Lattea, diventando simbolicamente il centro attorno al quale ruota la volta del cielo, le Bralgah sono cardine e porta al tempo stesso, illuminate portatrici di luce e sapere iniziatico, come furono nella loro forma umana.

Per concludere…

Se consideriamo come l'abito e l'abitudine possano configurarsi a volte come stasi e persino come una forma di chiusura e prigionia, nelle vie dei canti di queste due storie tradizionali, la friulana e l'aborigena, ritroviamo delle matrici culturali 'migratorie' condivise. Si tratta di un percorso archetipico che mostra corrispondenze più che differenze, tutte orientate nella direzione della trasformazione e dell'apertura all'altro, della conoscenza reciproca e della condivisione dei valori più profondi della vita e del sapere.

Abbiamo ascoltato il battito ravvicinato degli eventi raccontati e seguito l'evoluzione di due giovani donne, iniziande al sapere segreto della Grande Dea Madre. Le protagoniste hanno subito una metamorfosi che le ha portate ad indossare 'abiti' diversi, manifestando i nuovi aspetti di sé che andavano via via perfezionando: la loro conoscenza dei sacri passi attraverso i diversi stadi dell'essere le porta a maturare pienamente la loro femminilità e il loro potere iniziatico e sciamanico. Per Adelina questa conoscenza porta alle nozze sacre col principio maschile e per Bralgah alla metamorfosi celeste. Una è esempio di integrità, pienezza e unità che 'porta frutto', l'altra è fonte di luce e conoscenza, capace di guidare gli altri nella danza cosmica dell'essere, nella continuità e bellezza degli eterni cicli cosmici del *Dreaming*, attorno ai fuochi accesi del *bush* e accanto ai *fogolârs*.

Bibliografia citata

Battistutta, Luigina. *La ragazza-uccello e l'albero dalle mele d'oro. Fiabe e leggende del Tagliamento*. Treviso: Santi Quaranta. 2009.

Gimbutas, Marija. *La civiltà della Dea*. 1. Traduzione e cura di Mariagrazia Pelaia. Viterbo: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri. 2012.

Langloh Parker, Katerine. *Wise Women of the Dreamtime. Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*. Ed. Johanna Lambert. Vermont: Rochester. 1993. Si tratta della raccolta di storie tradotta nel testo che segue.

———. *Le Sciamane del Tempo-di-Sogno. I poteri ancestrali delle Aborigene australiane*. Ed. Johanna Lambert. Torino: Amrita. 1996.
Pinkola Estés, Clarissa. *Le donne che corrono coi lupi*. Como: Frassinelli. 1993.
Propp, Vladimir. *Le radici storiche dei racconti di fate*. Boringhieri: Torino. 1985.
Sams Jamie e Carson David. *Le Carte medicina*. Torino: Amrita. 1994.
Sermonti, Giuseppe. *Fiabe dei fiori. Misteri e indovinelli botanici*. Milano: Rusconi. 1992.
———. *L'alfabeto scende dalle stelle. Sull'origine della scrittura*. Milano/Udine: Mimesis. 2009.
———. *Alchimia della fiaba*. Torino: Lindau. 2009.
———. *La cintura di Perseo. Dal mito della Grande Madre all'alfabeto galattico*. Torino: Lindau. 2013.

Video

<http://www.youtube.com/watch?v=rUWZplzbumw>.
<http://www.youtube.com/watch?v=VFCfqB6IQ9E>.
<http://www.youtube.com/watch?v=rCJVmINmtZg>.
(consultati il 25 settembre 2013)

POESIA E NARRATIVA

LA FIGLIA DI LIBORIO E IL SUO CAPPOTTINO ROSSO

Adrián N. Bravi*

A Fabio Rodríguez Amaya

Liborio aveva circa settantadue anni quando un giorno, uno di quei pomeriggi d'autunno non eccessivamente freddi, dopo l'abituale siesta pomeridiana, avevano suonato alla porta di casa sua. Era strano perché, per quanto abitasse in una città popolata, nessuno suonava il campanello a quell'ora. Prima di avviarsi verso la porta d'entrata, si chiese se per caso non fosse il postino, anche se il postino passava sempre la mattina, tra le nove e mezzo e le dieci. Ad ogni modo, Liborio aveva considerato la faccenda nella norma. Prese la vestaglia di lana e se l'infilò alla svelta. «Arrivo», disse da lontano.

Quando aprì la porta trovò davanti a sé una donna di un'età indefinita. Poteva avere sui trenta o trentacinque anni (dato comunque del tutto irrilevante, che Liborio non aveva preso affatto in considerazione). Indossava un cappottino rosso molto elegante e portava con sé una borsa a tracolla e una valigia.

«Ciao», disse lei.

«Ciao», disse anche Liborio.

La donna lo guardava incuriosita, con una certa emozione agli occhi (per quanto l'anziano facesse fatica a percepire certe sfumature, capì subito che le erano sfuggite due o tre lacrime, che poi lei andò ad asciugare subito con un fazzoletto).

«Sai chi sono io?» chiese la donna.

«No, credo di no», rispose Liborio chiudendosi la parte superiore della vestaglia.

«Io sono tua figlia».

«Mia figlia? Ma io non ho figli».

* Escritor argentino.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

«Invece, adesso ce l'hai».

Questa volta Liborio la guardò interdetto e poi fece un passo indietro. Sapeva che la memoria spesso fa degli scherzi e che magari non ricordiamo di avere un animale dentro casa e poi salta fuori un gatto che vuole la sua dose di carezza mentre tu stai seduto sul divano. Tutto questo lo sapeva benissimo, non era la prima volta che aveva a che fare con i vuoti di memoria. Eppure, per quanto si sforzasse, non ricordava di avere avuto a che fare né con figli né con nipoti. Era stato sempre un uomo piuttosto solitario, con molte delusioni, si capisce, ma senza coronare mai una storia amorosa col matrimonio o con l'arrivo di un figlio o di una figlia. La donna interpretò il gesto di Liborio, quel passo indietro inavvertito, come un invito a entrare in casa e mentre varcava la soglia d'entrata, trascinandosi dietro la valigia, Liborio le chiese, quasi balbettando:

«E chi è mamma tua?».

La donna lo guardò stupita e disse: «Ah beh, lo saprai tu».

Lui si accorse subito dell'impertinenza della domanda che aveva appena fatto, sarebbe stato più discreto chiederle prima come stava sua mamma, di fatto la donna dava per scontato che lui sapesse già chi era stata la sua generatrice. L'accento della donna e l'uso di certe consonanti, raddoppiate male e pronunciate in modo strano, ricordò a Liborio quando, anni addietro, aveva lavorato per una ditta di caldaie che istallavano degli impianti in tutt'Europa e lui era stato mandato per cinque o sei mesi a istallare delle caldaie in Polonia. Era stato un periodo abbastanza felice della sua vita, raccontava Liborio quando frequentava il caffè in piazza («È stato il mio periodo di sfarfallamento», diceva con un pizzico di orgoglio). Lassù in Polonia, in effetti, aveva conosciuto una donna molto bella, diceva: alta, nerboruta, con un vocione piuttosto autoritario che a lui piaceva molto. Cucinava sempre delle grandi frittate di cipolla, a pranzo, a cena, e qualche volta pure a collazione. Gestiva la pensione dove lui stesso, Liborio, aveva alloggiato durante il suo soggiorno. Tra sé e sé la chiamava la *polaccotta*. Una donna molto protettiva, nonostante l'apparenza.

«Allora se questa è mia figlia», pensò Liborio, in quello strano pomeriggio d'autunno, «non può essere che la figlia della polaccotta».

In effetti, le somigliava pure, alta, bionda, robusta anche lei, con quel cappottino rosso e le labbra in tono, come si usa lassù, in Polonia.

«E come sta tua mamma?» le chiese Liborio, dando per certo che fosse lei, la polaccotta.

«Non sapevi che è morta?».

«No, e quando è morta, poveraccia?».

«L'anno scorso».

La donna, senza che Liborio glielo dicesse, andò a sedersi sul divano e rimase lì seduta con le gambe incrociate. «Ma perché la polaccotta», si chiese l'an-

ziano, «non mi ha mai scritto per dirmi che avevamo avuto una figlia insieme?» Lui era andato lassù in Polonia a montare le caldaie e dopo cinque o sei mesi era tornato indietro, perché aveva finito di montarle, ma se avesse saputo che aveva avuto una figlia lassù sarebbe tornato da lei e magari avrebbe trovato il modo di montare altre caldaie e si sarebbe sistemato nella pensione, anche se non gli era mai piaciuta quella pensione, perché secondo lui non spiccava in bellezza né tanto meno in pulizia, ma sarebbe comunque stato insieme alla polaccotta e a sua figlia o sarebbero venuti tutti e tre da lui, in Italia e la polaccotta più piccola, che ora era diventata una donna matura, sarebbe andata a scuola in Italia anziché in Polonia.

«Era una bella donna come te, mamma tua», disse Liborio (lei accennò un sorriso e poi rimasse a guardare il vecchio negli occhi). «E come ti chiami?».

«Izabela», disse lei.

«Izabela! Bello Izabela».

Lei si tolse il cappottino rosso e si tirò su le maniche della camicia, allora Liborio pensò che la donna, con quel gesto delle maniche, volesse fare qualcosa, tipo cominciare a togliere i vistiti dalla valigia o darsi una rinfrescata sulle mani o sulla faccia, le solite cose che un viaggiatore fa quando torna da un lungo viaggio, come quello che aveva fatto lei stessa, che era arrivata dalla Polonia. All'improvviso cominciò a suonare un telefono, una suoneria che sembrava l'inizio di una canzone latinoamericana, anziché l'inizio di una canzone polacca. La donna tirò fuori il telefono dalla borsa (dalle luci che emanava quell'aggeggio sembrava che avesse incorporato dentro tutta la tecnologia possibile) e si mise a parlare in polacco, o a lui sembrò che la donna parlasse in quella lingua. Da come parlava si capiva bene che lei non si trovava molto d'accordo con il suo interlocutore, oppure era un'impressione dovuta alla dizione tonale del polacco. Poco dopo chiuse lo sportellino del telefono e mentre lo rimetteva nella borsa disse due o tre parole che sembravano degli insulti. Izabela tornò a tirarsi su le maniche che nel frattempo le si erano abbassate. Liborio pensò che oramai, fate le dovute presentazioni e appurato anche che si trattava di sua figlia, e della figlia della polaccotta, era arrivato il momento di offrirle ospitalità, anche se, pensava l'anziano, era scontato che la casa era a sua disposizione, si sa che con i figli certe cose non bisogna neanche dirle.

«E dove sei stata in tutti questi anni? Scommetto in Polonia, vicino a tua mamma».

«Sì», disse lei.

«Beh, allora accomodati, la casa è piccola ma ci arrangeremo comunque».

Izabela, uguale alla madre, cucinava delle grandi frittate di cipolla. Liborio le mangiava con piacere, anche se gli facevano malissimo allo stomaco, perché non le digeriva, ma gli ricordavano il suo periodo di sfarfallamento lassù in

Polonia, la polaccotta, la pensione dove alloggiava e le grandi bevute nelle cantine.

Tre giorni dopo era arrivato a casa di Liborio, mentre Liborio era andato a fare la spesa al supermercato, un ragazzo sui quattordici o quindici anni, alto, biondo, con una barbetta sgraziata sul mento e i denti storti. Non parlava italiano, sapeva dire solo: «Tu, nonno mio». Invece in polacco parlava a gran voce con la madre. Passava il tempo a guardare la televisione col telecomando in mano e a grattarsi le ascelle. Liborio sapeva che non era facile integrarsi e comprendere la lingua (in questo caso la televisione era un ottimo strumento per l'apprendimento dell'italiano). Gli piaceva sapere che aveva un nipote interessato all'apprendimento della lingua ed era sicuro che in poco tempo l'avrebbe imparata bene, sembrava predisposto; gli dispiaceva solo che il ragazzo avesse sempre quel prurito alle ascelle, dovuto sicuramente al cambio di clima o all'aria umida del mare.

Una settimana dopo l'arrivo del nipote Liborio era andato, come faceva ogni tre o quattro giorni, a fare la spesa a un supermercato lontano da casa sua. Tornò dopo circa due ore e quando aprì la porta si accorse subito che mancava la televisione: «Urca», disse Liborio. Andò in camera a vedere se c'erano i risparmi che aveva racimolato nel tempo e custodito per anni sotto il comodino, mancavano anche quelli. Cercò sua figlia e suo nipote in casa, li chiamò urlando, ma di loro non c'era nemmeno l'ombra. Non c'erano più né la valigia né il cappottino rosso di Izabela. A Liborio dispiaceva che sua figlia avesse preso i risparmi senza averglielo detto prima, anche se supponeva che ci fossero delle ragioni per cui aveva deciso di fare così. In quel momento pensò a suo nipote, alle rate della scuola, alla mancanza di un lavoro e a tante altre cose che la povera Izabela doveva affrontare da sola, senza l'aiuto di nessuno (in fondo lui aveva mancato per tanti anni e lei era costretta a crescere con le proprie risorse a suo figlio). A un certo punto si accorse che sopra il letto c'era un biglietto scritto in stampatello che diceva:

Grazie babbo vado in Polonia ma tornerò presto.

Liborio si rallegrò che la figlia lo avesse ringraziato e che lo avesse chiamato «babbo». Quel giorno si preparò da solo una grossa frittata di cipolle e la mangiò con gusto, davanti alla televisione.

OTRA ORILLA*

Martha Canfield**

Arequipa en sueños

El río corría regando las flores
amorosamente revitalizadas.
El agua saltaba piedra sobre piedra
dejando en el aire avisos y espumas.
El río corría, cantaba en el aire,
dejaba sus sueños en el canto agudo
de tordos y mirlos, canarios, gorriones
y en el paso lento de alpacas y llamas,
que en la tarde clara, más que luminosa
de Arequipa en sueños, iban y venían
dejando por siempre su imagen grabada
en el centro mismo de mi corazón.

La alpaca pequeña se acercó a la llama,
le impuso la boca ansiosa de leche.
En su dulce seno le apretó los labios,
seno destinado para otras criaturas
pero generoso, que sabe donarse,
que entiende el llamado vivo de la vida,
encarnada a veces en sus propios hijos
y otras tantas veces en seres distintos
que ella no ha creado pero que igualmente
pueden ser sus hijos ayer y mañana
para siempre unidos por gracia divina

* Inédito.
** Poeta y escritora italo-uruguaya.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

en el alma eterna y misericordiosa
de la Creación.

El viento constante del Monte Ventoux

En rêvent un paysage de la Provence…

El intenso perfume de la tarde
con un lento vuelo se difunde
sobre la tierra inmóvil,
acaso suspirado por el monte,
acaso convertido en caricia
por el aire que ya se va agitando.

Caricia que promete y se suspende
a lo mejor por mejorarse
ante la altiva silueta de ese monte
ventoso y blanco hecho de piedra
que no se sabe si invita o si amenaza
o si subyuga el alma y la adormece
con la esperanza de un vuelo poderoso
todo en horizontal
o en vertical
hacia el agua del mar
o hacia los cielos.

La transparencia de la noche
va derramando nueva luz
sobre los días venideros.

El monte ventoso espera.
El viento montañoso ya se mueve
mientras con un suspiro va diciendo
que ha recorrido tierras infinitas
y que trae un perfume
con la huella de imágenes fugaces
de un pasado vivido sólo en sueños.

Sobre la tierra despaciosa
mecida por el viento

se cierne una ilusión
y la distancia entre el cielo y la cumbre
parece inexistente
para el alma arrobada en el perfume.

El viento pasa como si volviera
el tiempo vuelve como si inventara
y todo recomienza
como fue anunciado.

Noche profunda de caminos
tan sólo verticales.
Del monte se desprende una esperanza
que define la aurora ya inminente.

Vietri sul mare

Tu sonrisa y tu cielo
Tu sonrisa en el mar
y el mar de tu sonrisa
Tu sonrisa en el cielo
y el cielo abierto despejado
prometiendo lo que tu sonreír
anuncia a mi insegura y tímida esperanza

El mar de Vietri, el cielo de Salerno
la espuma blanca y una dulce nube
viajando lentamente hacia mi sueño
una avenida abierta
un árbol que se inclina
un pájaro que canta en mi recuerdo
y en su gorjear agudo
me dice dulcemente
que la costa marina
ha sabido acoger
a la ciudad pequeña y armoniosa
la ha rodeado de brisas y perfumes
para que en ella viva eternamente
mi recuerdo y tu amor

mi amor y tu recuerdo
el recuerdo amoroso de tu abrazo
y el calor de tu abrazo inagotable
que la brisa difunde
de la ola a la nube
de una costa a la otra
de Vietri sobre el mar
y el mar de Vietri.

UN VESTIRE LIBERTY

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Il ciclo di peonia

I
Peonia dell'aiuola regina
attiri il sole dipingi l'aria
d'acceso fucsia

immensa corolla espansa
morbida tutta sfrangiata
di gialli stami coronata.

Eppure evochi in me
cieli grigi grondanti
umane lacrime
alla tua fragile storia.

Solo un attimo
e la pioggia pure nella gioia
ti spetala l'effimera tua gloria
in giorni inattesi d'aprile.

E scomposta a terra tutta
giace armonia-bellezza umana.

Docet.
(2005)

* Poetessa padovana.

II
Peonia, Peonia
grido o lamento, poeta
nell'ultimo tuo verso?
Nome di fiore, nome di donna?

Donna della turgide labbra a petalo
dagli ampi seni fucsia
dune dal tempo concave.

Nome di fiore, in liberty fattura
al sole d'aprile esploso in
tazza regale scaramazza

porcellana cremisi a intarsi d'oro
perché il mattino beva la rugiada
dalla dea a notte là adagiata.

Nome di donna-nome di fiore
è uguale in bellezza e turgore
nella mia riscrittura.

Mio gioco floreale maturato
all'amore tenero di primavera
arreso al vento caldo
quasi passione atmosferica

che umida si condensa e pioggia
e pioggia subito sfoglia
la vegetale emozione umana.

Rimane ora lo scialle abbandonato a terra
– fucsia che accende l'iride del cielo –
di una donna-fiore
creatura unica d'eleganza liberty.
(2007)

III
Mi vestirò sempre di poesia
delicata trama floreale
in profumo voile turchese
un liberty ideale per ogni rituale.

Mi vestirò di poesia pure per la morte
siepe-incombente-confine
valenza al senso di ogni ora
mina vagante-ombra specchiante
il senso stesso della vita.

Vita questa peonia rosa
espansa in sfondo d'eternità
nel voile-soffio di petali
che subito sfugge fra le dita.

Mi avvolgerò sempre di poesia
tessuto-vissuto impalpabile
per verbale magia
a sentirmi più leggera
libera nell'aria infinita
a carpire il respiro delle cose.
(2010)

BAJO EL FRÍO Y LA LLUVIA: ABRIGOS PARA UN SUJETO

Rocío Oviedo Pérez de Tudela*

Lluvia

Lluvia, gota de agua
disuelta en la ajustada primavera,
pequeño cristal que me mira,
colgado en la punta de una rama.
Charol tornasolado de los charcos
que cae en círculos;
redondas bañeras,
donde se asean los
los gorriones, y los lagartos,
recién alzados a la vida.
Círculos de cristal para pavonear la euforia
o soñar despiertos cara al cielo.
Lluvia de trece, de quince,
de veinte años,
que sumergía su melancolía
en mis zapatos.
Qué se hizo de mi primavera,
de las flores de amor
que se acogían a mi mano.
De tanta irrealidad
que corría como cascada rubia
– río de lluvia –
en las tardes solitarias…

* Escritora y periodista española.

Habitáculos

Lloverá: lo he visto en las páginas blancas de las nubes;
lloverá de modo que el tiempo se disuelva en lágrimas
hasta llegar el saludo de la noche.
A veces pareciera que quisiéramos que todo se desvaneciese,
que llegase al fin el fin,
que el apocalipsis de los días danzase sobre las balaustradas del infinito
para dejar de sufrir por este tiempo mortecino
que abandona a la ignorancia de imágenes repetidas,
de slogans absurdos.

Los ruidos de las aceras: ruedas, motos, zapatos…
El grito aislado de un niño,
la misericordia ficticia,
la mano falaz de un falaz mendigo
que extorsiona a una niña dormida en el carrito.
El rostro de los poderosos en la pantalla:
falaces,
la piedad de los orgullosos:
mentiras,
engaños,
fatuidades.
Aires de grandeza que seducen con sus abanicos soberbios
y los seguimos como esclavos.
Dadme un harapo, un andrajo,
un vestido sencillo,
un mendrugo de pan caliente
que remojar en leche blanca,
una sonrisa simpática,
aquel rostro siempre sonriente…
Dadme un escarabajo cobrizo
que alza pesaroso sus antenas
hacia las nubes,
pero dadme también
la seguridad del águila
que fija su nido entre las cumbres.

El Chal

A Selena se lo había regalado una amiga, la verdad es que era de esos adornos, elementos o abrigos que, a ella, le parecían un poco absurdos. Pero al final se acostumbró porque, desde que se lo regaló Elena, todas las amigas en cumpleaños, celebraciones, acontecimientos, «¡que casualidad, mire usted!», le regalaban un chal.

Eso del chal parecía algo antiguo y desusado, raro, pero no sabía cómo, cuando se lo ponía por encima, parecía que cobraba vida y que su madre, muerta hacía unos meses, la acariciaba con esas caricias que nunca se atrevió a darle. Tal vez porque la caricia, el cuidado, pareciera que resblandecía a las criaturas, y a esa criatura especial, huidiza y hasta un poco de sensiblera que era ella. Siempre la había tratado con cierta aspereza, no sabía si era por la disciplina militar de una teniente como era su madre. Aunque, si lo pensaba bien, a ella y a su hermana les había puestos dos nombres románticos a más no poder, dos signos de la noche: Selena, Estela… La verdad es que le fastidiaba esa especie de falta de sensibilidad y a menudo le guardaba un rencor silencioso. Sí claro, la atendía ya era mayor. Pero no soportaba que ella a su vez no soportara a su marido, la irritaba mucho, y también esa preferencia por Estela, porque se decía «que habrá hecho ella que no haya hecho yo…»

Había como un mar de fondo que nunca acababa de eclosionar en esa tormenta que, ella sospechaba, alguna vez iba a aparecer. Y apareció, apareció bajo la figura de Francisco, un compañero de trabajo que la saludaba al pasar. La verdad es que ella en el fondo le agradaba porque había algo en la mirada de Francisco que la animaba, su sonrisa, su invitarle a tomar un café como si fuera la única de la empresa, la única especial…

Aquel día en que su madre se pasó por la oficina a ver qué pasaba, porque hacía casi un mes que ni llamaba ni se acercaba por su casa, fue como si toda la marea que llevaba encima rompiera en aquel maremoto que fue. Se molestó, se enfadó «y bueno y tú qué haces aquí, viniéndome a buscar donde no te llaman».

Y se fue, se fue con Francisco. En la casa quedaron sus dos hijos al cuidado de su madre y de los suspiros que la mujer daba cada dos por tres pensando en qué lío nuevo no se habría metido su hija.

Se dejó el chal, porque el chal desusado, anacrónico, no iba bien con la figura que ahora se le había quedado tan elegante, tan delgada, y tan espectacular que ella se veía cuando el reflejo de cualquier escaparate le devolvía su imagen.

Francisco le dio seguridad. Atrás quedaron las obligaciones. Alguna que otra, aún. Se mudaron ella y su amante de la ciudad. Buscaron un destino lejos

y con la excusa de no cambiar a los niños de colegio y de compañeros: «¡Ay no, que no tengan otro trauma más!», decía a sus amigas. Los chavales se quedaron en casa de la abuela. Por eso, una vez al mes viajaba desde Barcelona a Madrid para llenarles de chuches, de regalos y sacarles a comer a un burguer cercano. Y volver corriendo a la ciudad Condal para que a su Francisco no se le ocurriera salir a buscar algo nuevo o más joven, o más cálido.

Por las noches, no sabía por qué, cuando hacía frío por la humedad del mar, se acordaba del chal que Elena le había regalado. Era de color rosa palo, con dibujos en gris. Y a menudo pensaba que sí que le iría fenomenal porque ahora se habían puesto de moda, incluso encima de los abrigos. Y eran dos colores perfectos para combinar con el negro, y aún con el marrón oscuro, y con el teja, y con el blanco y con el naranja si lo llegaba a pensar, por el contraste, igual que con el verde, porque con un bolso gris y unos zapatos a juego que tenía le irían fenomenal.

Su madre no aguantó mucho, la pobre se murió, y los niños se fueron a Barcelona, con ella, y ahora era Antonio el que viajaba una vez al mes a verles. Algo de culpa escondida sentía Selena. Tal vez su dureza, el hecho de no haberle aprobado su huida de la casa, que le hacía pensar que no lo había hecho bien, la búsqueda de aventuras, la evasión, tal vez un punto de no querer ver la realidad…

Una vez Antonio apareció con el chal, cuando se vieron en Las Ramblas se lo entregó.

– Toma, Selenita, lo encontré en casa.

– ¿Y cómo? Yo le hacía en casa de mi madre.

– Verás, tu madre se pasaba la mitad del día conmigo, le daba miedo la noche, ella sola con los niños, y tenía razón. En casa de tu hermana no cabían. Yo me la llevaba.

Selena se enfureció, la culpa, la dichosa culpa avanzaba como una montaña de arena que estuviera a las puertas. Con las lágrimas en los ojos y para que no la viera se marchó cogiendo de la mano a cada uno de los niños y con el chal al hombro.

Por las tardes se lo ponía, cuando ni Francisco ni los niños la veían. Era entonces cuando sentía el abrazo cariñoso y el beso de perdón que tanto ansiaba de su madre muerta.

DIENTE DE ORO

Silvia Plager*

> Un pez, ni muy grande ni muy chico, quedó coleteando y brillando contra el cielo de la noche que ya empezaba.
>
> (Isidoro Blaisten)

Hunde la cabeza en la almohada cuando su madre le ordena apagar la luz. A Julieta no le importa cerrar la nueva novela de amor que está leyendo. Será grato dormirse pensando en el muchacho que la siguió a la salida de la escuela y que cuando ella dijo que recién había cumplido catorce, le preguntó si la asustaba salir con uno de veinte.

Julieta no puede creer que él la descubriera mujer debajo del guardapolvo tableado. Y se acuna en esa voz de hombre citándola para el día siguiente, a las cinco.

Hace calor y ella podrá estrenar el vestido celeste de falda acampanada y las sandalias. Aunque todavía no se lo cuente a las amigas, le falta poco para tener novio. Entonces los profesores y la familia quedarán detrás de una puerta que ella mantendrá cerrada cuanto le plazca. Y tendrá lo que los grandes llaman vida privada.

Julieta sale a la calle con los ojos de la madre estudiándole la mentira. Ha dicho que va al cine con Mariela, la vecina cómplice que la pasó a buscar y la acompañará hasta la confitería La Perla.

Fernando, de traje claro y corbata oscura, fuma. Está apoyado en la pared próxima a la entrada de la confitería. Mariela lo mira desde lejos y comenta: «No está mal. Pero para mí que tiene como veinticinco o más. No vuelvas tarde

* Escritora argentina.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

ni olvides que en el Majestic dan 'A la hora señalada', ya te conté de qué se trata, por si tu mamá pregunta.»

En el tranvía, la pierna de Fernando se acerca a la de ella. El acompasado frotar de la tela áspera del pantalón contra su piel, la eriza. Él alaba el color verde de sus ojos, sus labios, sus curvas… Ella, bañada en la melaza de los piropos, intenta conservar una expresión indiferente.

Al poner los pies en el empedrado y contemplar el río, a Julieta sólo le quedan dos certezas: le ha mentido a su madre; y él le ha mentido a ella.

Fernando la toma por la cintura y la atrae hacia él. La vergüenza y el deseo son una trenza apretada que duele en el cuero cabelludo y en el estómago. Entonces su imaginación escapa al patio donde jugaba con sus primas a las escondidas: «Punto y coma, el que no se escondió, se embroma».

Caminan. La mano de él comienza a tirar; hay algo de la emoción del pescador en el brazo tenso que la lleva a cruzar la avenida e internarse en la zona donde los árboles se agrupan.

Cuando él la apoya contra un tronco y se aprieta a su cuerpo, ella recuerda las recomendaciones de su madre y grita.

Fernando le cubre la boca: «¡No es para tanto!» Reprime una nueva arremetida y dice, suavizando el tono: «Hace calor, nena, ¿vamos a tomar algo fresco?» Piensa que le dará trabajo la mocosa pero que, a la larga, caerá.

Delante del ajado paisaje de cartón, sobre el estrado, las bailarinas se mueven ajenas al ritmo de la música estridente.

En el ávido mirar de Fernando hay una sordidez que lo asemeja a las mujeres pintarrajeadas. Pero quizás el contacto placentero de la mano de él en su hombro sea el amor y ella, de tonta, no se da cuenta.

Cuando los desganados aplausos ponen fin al espectáculo de las estrellas internacionales que la confitería El Balneario viene contratando en exclusividad desde hace diez años, Fernando le pregunta si se divierte.

«¿Te comieron la lengua los ratones? Vinimos a divertirnos, preciosa, basta de cara de velorio.»

Papeles grasientos en el piso, sillas de lata, mozos tan viejos como sus uniformes. Julieta sacude la cabeza a los lados, sin saber si está asintiendo o negando. Le llega la voz de su madre: «El que calla otorga». Se disculpa: «La naranjada está helada y me duele la garganta.»

«Pobrecita», dice él, burlón.

Hace su aparición, anunciado por un redoble de tambor, Popoff: traje a cuadros, sombrero de paja, zapatones amarillos. El payaso culmina cada chiste

con la imitación de una ventosidad. La concurrencia festeja. Un borracho, inclinándose hacia delante, se larga un pedo verdadero. La concurrencia estalla en carcajadas.

Julieta descubre en la boca de Fernando, que no cesa de reír, un diente de oro. ¿Esa risa y ese brillo dorado pertenecen al galán que imaginara la noche anterior? Recuerda a la gitana en plaza Miserere, de similar sonrisa, que ofrecía leer la suerte en la palma, y el alboroto de sus compañeras de clase. Todas deseaban saber cómo sería el hombre destinado y cuántos hijos iban a tener.

Aprovecha que Fernando está entretenido con la aparición de las coristas semidesnudas, para susurrar: «Voy al baño».

Julieta corre. Cree ver en las aguas oscuras un remolino de centellantes dientes de oro.

Las lámparas de los pescadores comienzan a encenderse. Una voz ronca surge a su paso: «Se te notan los porotitos, muñeca».

Su casa, su dormitorio, su cama. Se encerrará a leer el final de la novela en la que el enamorado es tal como debe ser un enamorado.

Desde el asiento amistoso del tranvía contempla el río amenazante que se aleja. Por ahora, como dice su madre: «Nada de novios».

HORMIGUITAS

Germán E. Pettoello*

Arcadio Pomba despertó un día con un extraño ardor en su antebrazo izquierdo. Algo lo había picado, o mordido, no le afectaba demasiado pero lo incomodaba. Con el transcurrir del día, el ardor tomó forma de roncha sobre su piel, una pequeña protuberancia colorada con una punta blanca y acuosa. Arcadio prefirió ocultarla, que nadie viera esa roncha, pero aún debajo de la camisa lo inquietaba, se rascó, no frenéticamente pero cada vez que pudo.

Al caer la tarde las obligaciones y el cansancio hicieron que Arcadio olvidara su pequeño problema, pero el ardor lo asaltó de pronto mientras leía placidamente, ya no lo soportó se rascó feroz, se mordió y la erupción despidió su ponzoña minima; limpió la zona con alcohol y la vendó, había sangrado un poco y sentía algo de dolor, no gran cosa.

– Mejor prevenir. – Pensó.

A la mañana siguiente se levantó de buen humor hasta que descubrió aquel ardor, el de ayer, otra vez, ahora eran dos, una muy cerca de la otra aunque alejadas de la anterior.

– Puede no tratarse de lo mismo. – Se dijo.

Se equivocó, otra vez los dos bultos, enrojecieron y crecieron y ardieron y quemaron y Arcadio los rascó, los raspó, los mordió y escupió su ponzoña minima; desinfectó y cubrió la zona, ningún cuidado está de más.

Al otro día despertó sobresaltado, pero tras meticulosa revisión no halló marcas nuevas, respiró aliviado. Era una mañana soleada así que decidió caminar hasta el trabajo. Mientras recorría el trayecto hasta la oficina Arcadio sintió un pinchazo en el cuello, cerca de la base de la nuca; certero aplastó al responsable y con los dedos índice y pulgar atrapó algo minúsculo que se fugaba.

Aún viva, revoleaba las patitas frenética e irreverente, agresiva blandía sus pinzas, Arcadio Pomba agudizó la vista y acercó a la prisionera para reconocerla, creyó oír vocingleras amenazas.

* Escritor argentino.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

– Imposible. – Razonó, se río de sí mismo.

Mientras discernía que hacer, el ardor en el cuello se hizo más y más fuerte, así que mientras con una mano buscaba a tientas el epicentro de la quemazón, con la otra aplastó sin piedad a la diminuta enemiga.

El resto del día Arcadio trató de disimular el ardor, se escondió para rascarse rabiosamente y en todo momento procuró prevenir otro ataque. Ya de vuelta en su casa se pudo rascar a gusto, este nuevo eritema le resultaba mucho más grande que los anteriores, por lo menos menos al tacto parecía enorme y como no tenía manera de verse la incertidumbre agrandaba aún más el bulto. Arcadio buscó en su botiquín algún producto para calmar el ardor pero no encontró nada. El sueño lo alcanzó mientras trataba de ignorar la quemazón que la picadura le provocaba.

A la mañana siguiente las cosas no mejoraron, las ronchas eran varias, en pecho y espalda, mientras desayunaba atrapó más hormigas que intentaban picarlo. En el trabajo capturó a una que se había colado a través del zapato y la media, martirizándolo, mordiéndole el tobillo.

Esa tarde, de vuelta en su casa, comenzó a buscar desesperado el rastro de las hormigas, al principio encontró algunas en la cocina cerca del azúcar y otras en la basura, un pequeño grupo se había reunido junto un caramelo debajo de la cama. Una a una las mató. Aplastó a las primeras y roció con un veneno recién adquirido a las últimas, después esparció más venenos que publicitaban su acción residual, imperecedera, casi persecutoria de las alimañas. Esa noche durmió tranquilo.

Ya no hubo malas mañanas, aunque Arcadio las hubiese preferido. En la madrugada, en el medio del profundo sueño que había logrado alcanzar uno de esos arteros insectos lo picó en el lóbulo de la oreja derecha. Arcadio Pomba se despertó confundido, en la oscuridad de su cuarto el ardor en su oído fue creciendo a medida que entraba en razones, ante el espejo, la afrenta de esa equimosis colorada que le deformaba la oreja fue intolerable, gritó, pateó, puteó. Agotado, Arcadio se desplomó en su cama rendido y fue entonces cuando las vió, primero pensó que se trataba de una grieta en el techo pero enseguida comprobó que la grieta estaba viva, se movía, sobresaltado se paró sobre la cama para observar de cerca y lo confirmó, eran ellas, seguras, perseverantes, ordenadas, marchando imperturbables miles de hormigas atravesaban el techo de su habitación. Decidió no desesperar; calmo buscó el rastro y lo siguió hasta la medianera sur de su propiedad, no le pareció correcto aventurarse en la madrugada hasta la casa de una vecina solo para seguir una marcha de hormigas, no hubiese sido una explicación convincente ante las autoridades.

Ya no durmió, ni trabajó.

Esa misma mañana siguió el rastro hasta el confín de la casa de su vecina, más allá del límite sur de su propiedad y allí las encontró, miles tal vez millones de hormigas congregadas en el parque de aquella casa contigua.

Durante la tarde las hormigas hostilizaron a Arcadio Pomba, vengativas invadieron su casa, estaban por todas partes, cualquier intento por reprimirlas era inútil.

Ya no durmió, ni trabajó.

Un día más pasó en aquel infierno, mientras desayunaba Arcadio Pomba bebió hormigas, algunas de las tantas se habían deslizado hasta su taza de te y de allí hasta su boca y su lengua, lo picaron y sintió ese ardor horrible, amargo y doloroso, las ronchas de la boca se volvieron llagas pero no le molestaban más que las de las bolas. Estaban en la ropa, y en la comida había, hormigas por todas partes.

Ahora algo lo picaba a Arcadio desde dentro.

– ¿Por qué mi vecina no hace algo con sus hormigas? – Se preguntó, y esa duda aunque al principio lo llenaba de indignación con la repetición se fue transformando en un antídoto maravilloso para el ardor y la quemazón que las ronchas le provocaban, así que comenzó preguntárselo sin cesar y entonces comprendió, fue un pensamiento claro, Arcadio sintió que había sido iluminado por la razón.

– El que debe hacer algo soy yo. – Dijo y se dio varios discursos sobre la desidia, sobre como a veces es necesario que los hombres tomen los asuntos en sus manos y resuelvan los problemas por sí mismos sin esperar que otros se ocupen y cuestiones por el estilo.

Ese mismo día Arcadio Pomba se presentó en casa de su vecina y le explicó con firmeza porque ella y sus hormigas debían abandonar el barrio, en varias oportunidades mientras hablaba, debió sacarse hormigas de la boca antes de completar sus frases.

La mujer atendió bastante consternada a aquel hombre que no dejaba de rascarse, acordó con él en que las hormigas eran un problema pero lamentablemente no coincidía en la solución.

Arcadio dejó la casa de su vecina bastante disconforme pero estaba convencido, debía solucionar el problema.

Ese mismo día escribió varias cartas a distintos miembros del gobierno, con cortesía pero con firmeza expuso sus motivos y propuso que su vecina fuera reubicada a fin de dar solución a tan urgente asunto. Nadie le contestó.

Finalmente, una mañana, Arcadio Pomba regresó a su trabajo, algunos compañeros lo consultaron sobre su aspecto desmejorado.

– Conflictos con una vecina. – Explicó.

Estaba visiblemente deteriorado, a excepción de algunas partes de sus parpados y nariz el resto de su cuerpo estaba cubierto de erupciones ponzoñosas, constantemente atrapaba hormigas y las aplastaba entre sus dedos índice y pulgar, auque a veces aplastara la nada.

Arcadio decidió que aquello que distaba mucho de ser una vida, volvió a sermonearse sobre autocompasión, desidia, fuerza de voluntad y otros temas que lo envalentonaron. Era hora de poner fin a la cuestión. Tomó un bidón de combustible y escrupulosamente siguió el rastro de hormigas hasta la casa de su vecina; cuando cruzó la medianera tenía tantas hormigas encima que parecían brotarle de su interior, Arcadio no se distrajo roció con combustible todo y le prendió fuego.

Afortunadamente la mujer no estaba dentro de la casa pero regresó justo a tiempo para ver como ardía hasta las cenizas. A un lado Arcadio Pomba observaba su obra y sentía como el ardor de su piel se calmaba a cada momento, confirmó que tenía razón, todo era culpa de aquella mujer, y nadie más que él lo veía.

Si Arcadio hubiese buscado con más detenimiento habría comprobado que la marcha de hormigas continuaba más allá de la casa de su vecina, recorría toda la ciudad y regresaba a su propia casa, ¿acaso podemos culparlo por su descuido?

A la mañana siguiente aquella mujer fue a las ruinas de su casa y de entre las cenizas rescató una foto de su infancia, ella, una niña inocente, saltaba la soga con la fachada, ahora inexistente, de fondo, se emocionó y fue entonces cuando sintió ese pinchazo en el cuello cerca de la base de la nuca, rápido manoteó y mientras comprobaba que se trataba de una diminuta hormiga, un ardor horrible comenzó a quemarle la piel, aplastó al insecto y se deshizo de él; entonces la vio, una delgada y decidida fila de hormigas que marchaba desde el terreno de Arcadio Pomba hasta los vestigios de su casa.

– ¿Tal vez las hormigas realmente son un grave problema? – Pensó.

MÍNIMOS

Eduardo Ramos-Izquierdo*

Diciembre 2013

Serial Killer

Se dijo que fue una pareja de empleados bancarios la que encontró al cadáver e informó a la policía. Muchos tuvieron que haberlo visto, en la calle y en plena mañana, pero fueron esos empleados quienes dieron aviso.

De cualquier manera, H y los suyos llegaron y reconocieron de inmediato a X con el cuello rajado y sangrante. A su lado estaba el cuchillo. H dio las órdenes de rigor para que se resolviera el crimen. Y propuso investigar el crimen. M le susurró algo en el oído a H. En el rostro de E se notó la duda.

De alguna manera se esperaba una segunda víctima. Esta vez se trató precisamente de Y, que fue encontrado boca abajo en el comedor de su casa. También había sido degollado, pero ahora no apareció ningún cuchillo.

Horas después se encontró una tercera víctima que sorprendió a todos en el jardín de la mansión de H descubierta por I su protegido: su halcón favorito igualmente degollado. En las tropas de H la resonancia de este hecho fue sin duda mayor.

El fin de semana aparecieron en la misma primera plana las fotos de la detención de H y de los cadáveres de M y de la C, dos nuevas víctimas del degollador, como se le empezó a llamar. I heredó las tropas de H. Entonces E les dijo a algunos de los servidores de H (ahora de I) que conocía la identidad del asesino, pero que no pensaba revelarla. Días después se le vio tomar un autobús hacia la frontera. No ha habido nuevos degollados.

* Escritor mexicano.

Usted y yo, querido lector sabemos que E se equivocó, que el culpable no será castigado por las autoridades y que nuevamente habrá que esperar que hagan algo las afiladas manos del destino. A menos de que…

El vuelo

La vendedora les insistió en la agencia de viajes para que llegaran con mucha antelación. Afortunadamente lo hicieron pues el asunto por supuesto que resultaba complicado.

La pareja de jóvenes llegó al mostrador de la aerolínea en Orly. La fila de espera era mucho mayor de lo que habían imaginado, pero bueno la ilusión del Oriente bien valía la pena. Les revisaron los documentos de menos tres veces en controles diferentes. Después del último, los separaron y los llevaron a dos pequeñas oficinas. Les formularon preguntas generales, personales, de todo tipo. Ella recordó sus orígenes provincianos y sus estudios universitarios. Finalmente su interrogatorio no duró tanto en comparación con el de él, venido de la geografía hispánica de ultramar. Le asombró que su interrogador poco tuviera del físico y el comportamiento de los policías aduanales. Era alto, de piel muy clara y con manos finas y fuertes. Le había simpatizado en el momento en el que el guardia gorila le había pedido cachearlo y frente a su reacción de cólera él le dijo algo en su lengua al gorila para tranquilizarlo. En algún momento hablaron de música, ambos eran pianistas becarios y compartían su admiración tanto por Richter como por Horowitz.

El decidió acompañar a la pareja hasta la zona de embarque. Querían comprar cigarrillos y un par de botellas de Sancerre. Había bastante gente en el *duty-free* y se acercaba la hora del abordaje. En la cola una mujer obesa empujó a la chica y casi la tiró. El guardia le hizo una seña a una cajera para que los hiciera pasar antes pues corrían el riesgo de perder el vuelo.

Llegaron por fin al control final del avión con la bolsa de compras en el último momento. El guardia hizo de nuevo una seña indicando que la pareja ya había sido revisada.

Aquella noche se difundió la noticia en la televisión del secuestro del avión y del accidente en pleno desierto. Días después, el pianista becario fue herido de muerte en una tienda de la *banlieue* norte perteneciente a una pareja de obesos comerciantes que también perdieron la vida en la balacera.

La última frase

La melodía del teléfono interrumpe la escritura de la frase. Le parece extraño que suene pues creía estar seguro de haberlo apagado. Sabía la urgencia de terminar el cuento pues el plazo de envío era hoy. Durante toda la tarde se ha podido concentrar y ya está por fin en el último párrafo.

Ve en la mini pantalla del teléfono que se trata de un número oculto y decide quitarle el sonido sin contestar. Vuelve su mirada de nuevo a las palabras que resaltan en la pantalla. Ha preparado cuidadosamente este desenlace que anticipa el final dramático para el protagonista. Lee en voz alta la última frase que estaba escribiendo: «Ya está frente al umbral…». Duda un poco y por fin la deja así por el momento. Ve el reloj y se da cuenta que le viene bien una pausa. Bajará a comprar café y ya de vuelta releerá el texto para rematar el final.

A esa hora de la tarde brilla opaca la luz blancuzca del invierno que anticipa la iluminación artificial de la noche. Al pasar por la librería, la ve vacía y cede a la tentación de entrar. El dueño parece leer un volumen sentado junto a la caja. El se detiene frente a la mesa de entrada que expone las 'novedades' de la librería de ocasión. Al comenzar a ojear una edición de un volumen de cuentos, la ve de pronto aparecer detrás de las bibliotecas del fondo. Es morena, esbelta y de rasgos afilados. La ve dirigirse hacia donde está el dueño y deslizar el libro dentro de su bolsa. El gira un poco la cabeza para depositar el volumen sobre la mesa y evitar el encuentro de las miradas. No obstante, de reojo la ve pasar frente al librero que se despide de ella. Ella apenas esboza una sonrisa al atravesar la puerta antes de doblar hacia la izquierda. El duda algunos instantes, pero por fin sale también. Ve hacia el fondo de la calle a la izquierda y se da cuenta de que ha desaparecido.

El cruza la calle y sigue caminando derecho hacia la tienda del café. Al llegar a la siguiente esquina, alcanza a verla bajar las escaleras de la estación Brochant: decide seguirla. Al haber cruzado los torniquetes tiene la disyuntiva de las dos direcciones. No sabe muy bien por qué, pero escoge la dirección que está a la izquierda. Momentos después ve como los vagones empiezan a cubrir el anden. Entre la masa de viajeros que entran y salen, la ve subir al tercer vagón. Se apresura, pero apenas alcanza a entrar en el anterior, en donde se queda junto a la puerta. Al llegar a la siguiente estación se asoma y no la ve bajar; tiene tiempo de cambiarse a su vagón. La ve sentada leyendo el volumen que supone que fue el robado y del que no alcanza a leer el título. Por fin llegan a Place Clichy donde se levanta para bajar. El sale también del vagón y, conforme a un juego alguna vez leído, decide seguirla, si toma la dirección que él escoja: elige Nation. Al llegar al entronque, la ve dudar y por fin toma la dirección de Charles de Gaulle-Etoile. Le gusta su figura esbelta y su forma de caminar. Abandona la regla de juego y decide seguirla.

Esta vez entra sin premura en el mismo vagón que ella. Permanece de pie a unos cuantos metros, mientras que ella se ha sentado y vuelve a su lectura. A pesar de la gente que lo rodea, tiene una vista clara de ella: le gustan sus grandes ojos cafés y ese aire de desenfado en su arreglo. Empieza a sentir que ella le servirá de base para un personaje. De pronto reacciona y vuelve a la necesidad de volver a su trabajo. Mira en su reloj y ya han pasado casi veinte minutos. Se bajará en la siguiente estación y volverá a casa a terminar de escribir el cuento. Al aproximarse a la parada de Villiers, ella se levanta y también se acerca a la puerta. La deja pasar y ambos salen del vagón. La seguirá simplemente para ver hacia qué dirección se dirige y él caminará de vuelta a casa. En el camino de regreso se volverá a concentrar en el final del cuento para enviarlo antes de la cena.

Ya es de noche y la iluminación nocturna ensalza una vaguedad de contrastes. Ve que se dirige hacia el norte en dirección de la rue Levis. El la seguirá únicamente hasta el entronque con la rue des Dames y allí doblará hacia la derecha para tomar la dirección de casa. Al llegar a la esquina, ella da vuelta hacia su dirección. Le parece curioso el azar y no tiene más remedio que seguirla. A media calle, la ve detenerse y apoyar el botón de la entrada de un edificio para desaparecer. Llega ahora a la altura de la puerta y no resiste la tentación de apoyar el botón. Le sorprende el decorado de la entrada que le parece ideal para terminar su cuento. Ve la segunda puerta de cristal que no se ha cerrado aún. Ya está frente al umbral en donde es incapaz de resistir las manos que lo empujan delicada pero firmemente hacia adentro.

ESPAÑOLAS EN BUENOS AIRES: SIRENAS, MUÑECAS Y 'BAILAORAS' CAUTIVAS

María Rosa Lojo*

> Cuando alcanzan la tierra, cuando abandonan la proa de sus buques ingrávidos para encallar sobre el peñón oceánico, bajan primero las mujeres. Saltan, entonces, sin dudarlo, desde la proa de roca. Van recobrando en el salto su remota memoria de sirenas, mientras pierden los vestidos de ciudad que han llevado en otras naciones, los zapatos de caminar por calles lisas. Pierden, también, todas las prendas escondidas debajo de aquellas galas nuevas. Las amplias faldas, abiertas en el aire como corolas de luto, los delantales bordados, los refajos, los pañolitos y los sombreros de *toxo*[1], los zuecos de campesina, las medias de lana, hasta la piel de los dedos bajo las medias, desprendida por el filo de navaja del agua helada (Lojo. *Árbol de…*: 142-143).

Esta escena cierra la primera parte gallega ("Terra Pai"), de mi novela *Árbol de Familia* (2010), cuando las almas perdidas retornan a *Gallaecia* (Galicia: la pequeña Galia) y al cabo del Fin de la Tierra (Finisterre o *Fisterra*, en el idioma autóctono), que comunica el mundo con sus trasmundos y es el único lugar «por donde las ánimas de los gallegos pueden entrar al Paraíso o al Infierno» (112). Para llegar a esa zona de profundidad y supremo despojamiento, el ser se desnuda de los vestidos que lo recubren como las capas de un palimpsesto. Estas ropas portan la carga de la historia colectiva y la identidad local y cultural, la memoria de las migraciones y de los cambios hasta llegar a una zona fabulosa y arcaica: el recuerdo sepultado de la sirena que quizá toda gallega lleva dentro de si. El sueño de libertad, autonomía y empoderamiento, irrealizable para estas mujeres esforzadas, atadas al hogar, a los hijos, al arraigo[2].

* CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador. Escritora argentina.

[1] Tojo. (Aliaga o aulaga). Planta perenne, con hojas espinosas y flores amarillas. Se la halla en el Occidente europeo. Su flor es flor nacional para Galicia y la Bretaña francesa. En el campo gallego se utilizó esta planta tradicionalmente para hacer la cama de los animales en los establos; también se hacen con ella sombreros y escobas.

[2] Para una revisión académica de las imágenes de los gallegos y gallegas (y los españoles en general, comprendidos por ese popular gentilicio), ver el trabajo de investigación de Lojo, Guidotti, Farías (eds).

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

No obstante, muchas de ellas quisieron concretarlo de algún modo, emigrando. A veces solas, de muchachas, buscándose la vida en trabajos poco calificados: niñeras, empleadas domésticas, obreras de fábrica o empleadas de tienda. Otras veces, siguiendo a sus hombres, precedidas por esposos, hermanos, hijos, que luego mandaban a buscarlas.

Árbol de familia se ocupa de estas migrantes: como Rosa, la abuela paterna de la narradora, que partió dos veces. Primero de Porto do Son a Buenos Aires, donde se abrió camino con sus habilidades para la costura fina. Luego, otra vez a Galicia, a la pequeña aldea de Comoxo, casada y con dos hijos pequeños porque a Ramón, su marido, lo habían 'mejorado' sus padres en la herencia[3] y porque a ambos les pesaban, sin duda, el deber filial, y ese estado crónico de nostalgia que los gallegos llaman *morriña*. Una casa de piedra (que pronto se llenaría con más hijos) y las fincas más ricas, suficientes para subsistir pero no para medrar, tendrían que reemplazar las comodidades de la gran ciudad que era Buenos Aires ya a comienzos del siglo XX, de donde Rosa había podido traer sábanas bordadas y camisones de satén. En sus últimos días, «mientras bordaba o tejía para no perder el tiempo o para que el tiempo no la perdiese a ella» (65-66), soñará con los esplendores de América, como ese «increíble abanico de plumas que alguna vez había visto en una vidriera de Buenos Aires, casi igual al de la Bella Otero», la célebre bailarina que pasaba por andaluza, pero que en realidad era «tan gallega como los hórreos» (66).

La narradora solo conserva dos fotos de esa abuela muerta del otro lado del mar. Una es la del casamiento en la capital argentina, con un «largo vestido de tela recamada, que parece oscuro, y que contrasta con la piel de la novia, hiriente de tan blanca». Esa será

> la única imagen en que la abuela aparezca con su pelo al aire, sin el pañuelo negro de las campesinas que usará en la vejez. La cabellera recogida es luminosa y fuerte, acaso rubia, o de un caoba dorado. No hay en casa otra foto de ella, salvo una muy pequeña, donde apenas se ve a una anciana de luto, igual a cualquier otra – de Grecia, Galicia o Sicilia – frente a la puerta de una casa de piedra (43).

Es que la ropa típica también podía ser un uniforme que borraba los rasgos individuales en un confuso magma genérico y etario. Su significado pendula: pertenencia pero también esclavitud, intachable decoro, pero renuncia al ornamento mundano y la fantasía (el abanico de la Bella Otero). Por eso las gallegas

[3] La 'mejora' implica otorgarle a uno de los hijos la mayor parte de la herencia. No necesariamente es el primogénito, sino aquel mejor dispuesto a quedarse en la casa familiar con los padres y cuidarlos en su vejez.

que emigran abandonan sus ropas rurales y las cambian por los trajes de la ciudad que las convertirán en mujeres modernas, al contrario de las que han quedado sujetas «al trabajo bruto», al «campo esclavizante, quizá sólo hermoso para quienes no necesitan trabajar en él y pueden verlo nada más como un paisaje» (105). Así piensa Asunción, otra gallega casada en Buenos Aires con Rafael (el primo bígamo del padre de la narradora), que logra el sueño de convertir su minúsculo departamento en un paraíso doméstico, perfecto como una casa de muñecas en la cual ella es reina y artífice; la muñeca más importante de ese primoroso dominio:

> Sobre la cama matrimonial, entre los almohadones bordados, relucían los ojos abiertos, saltones y azules de varias muñecas de porcelana, vestidas de diario, de tarde o de casamiento. Pero la muñeca principal era ella misma, rubicunda y sedosa, que ponía la mesa del té para las visitas y les ofrecía tortas hechas en casa junto a unas copitas labradas y llenas de anís o de licor de huevo (105).

La imagen de Asunción, ignorante hasta la muerte de su marido de que éste había dejado otra familia en la aldea natal, ofrece un duro contraste con la hija del primer matrimonio del bígamo, a quien la narradora conoce muchos años más tarde, durante un viaje a España. La mujer «iba vestida como una campesina antigua, con sombrero de *toxo*» y «conservaba las ropas y los hábitos de la pobreza que habían sufrido mientras su padre navegaba por los mares del mundo» (113). Un recuerdo, en especial, se liga para ella a la memoria de la carencia y el desamparo. Se trata de un par de zapatos nuevos, de charol, que el padre ausente le ha mandado:

> mi madre no quiso que los usáramos. No por enojo, sino porque las suelas finas no iban a resistir la lluvia y el lodo como los soportaban los zuecos. Aquí no había caminos. Me los puse dos veces, una para una comunión, la otra para un casamiento. Luego me crecieron los pies, y ya no pude llevarlos. Todavía los conservo. Están en el dormitorio, encima de una repisa, como si fueran adornos (113-114).

Elemento exótico proveniente de un mundo idealizado, lejano y próspero, el par de zapatos brillantes se vuelve fetiche, ocupa el lugar inalcanzable de la fascinación y del deseo, el hueco dejado por la falta del padre. Sin embargo la mujer mayor que aún atesora ese regalo, mantiene el atuendo tradicional campesino para la jornada de trabajo, aunque su posición económica ha cambiado radicalmente, y España ya es un país democrático integrado a Europa, encarrilado en una senda progresista. ¿Se trata simplemente de un hábito, o el gesto implica una forma compleja de resentimiento? ¿O una postura de autoafirmación y de resistencia, porque la propia identidad ha quedado inexorablemente atada a un pasado doloroso, al que se sobrevive con orgullo?

El orgullo étnico y cultural reaparecía también en otras prendas: no ya las de trabajo, sino las de fiesta: los trajes típicos de baile y canto, no solo de Galicia, sino de otras colectividades peninsulares. Asunción, la ingenua segunda esposa de Rafaeliño, el bígamo, es quien obsequia a la narradora, cuando niña, un vestido maravilloso para que se engalane en las fiestas de Carnaval:

> Su mejor regalo – deslumbrante hasta cegar, como una marca de sol grabada en la retina – fue un atuendo de lagarterana[4] bordado íntegramente de lentejuelas, que llevé unos carnavales, antes de cumplir los cinco años. Dicen que hubo carrozas, cohetes, fuegos artificiales, bombas de mal olor, papel picado, matracas, murgas, reyes y reinas de estrás y fantasía. No recuerdo nada, salvo la falda suntuosa de ese traje toledano donde las lentejuelas trazaban dibujos de pájaros y flores, y su delantalito de adorno, que parecía hecho sólo para cocinarles pasteles de ambrosía a los arcángeles (109).

Otras prendas típicas y suntuarias habían viajado con la madre y la abuela maternas de la narradora, que protagonizan la segunda parte del libro ("Lengua Madre"). Mujer moderna, bella y a la moda, la madrileña doña Ana ha traído consigo, sin embargo, algunos elementos icónicos de la femineidad tradicional española, como la mantilla, la peineta y el abanico, que la narradora rememora con nostalgia:

> Desaparecieron también un peinetón y una peineta de carey, y dos mantillas negras, deshilachadas a trechos y no demasiado finas, que usé alguna vez para vestirme de dama colonial en los actos patrios del 25 de Mayo, donde se conmemoraba, paradójicamente, nuestra liberación del yugo español. Se rompieron o se perdieron dos viejos abanicos, uno negro y otro casi blanco, con una puntilla sobre el borde y varillas marfilinas, a los que mi abuela doña Julia confiaba su garganta, amenazada por la agresión de los ventiladores (150).

Doña Ana misma, su insatisfacción y su insaciable tragedia existencial, son definidas en la novela mediante metáforas que apelan al arte más emblemático de España y sus célebres 'bailaoras': el flamenco, desbordado y pasional, que se baila con bata de cola y con zapatos rojos. Ana

> había nacido en una familia decente y arruinada de la antigua España, y vivía en ella como viven en su caja mohosa unos zapatos de baile que alguien deja arrumbados en un altillo: ignorados por las bailarinas que podrían usarlos hasta que saltaran chispas; cubiertos de polvo, habitados por una o dos cucarachas subrepticias que han decidido poner casa en su gamuza hospitalaria (149).

[4] Del pueblo de Lagartera, en la provincia de Toledo, España, famoso por sus trajes típicos.

El reprimido exceso, la turbulencia interior, estallarán, empero, en algún momento, con graves consecuencias para la familia:

> todo comenzó con la explosión de la caja en la que doña Ana dormía con un sueño rencoroso e inquieto, como dormirían un par de zapatos rojos, de ante, con horma especial y suela de cuero, con filis de goma y clavos, hechos para bailar flamenco hasta morir sobre un tablao lleno de ojos como claveles lanzados al paso de la Macarena (267).

La abuela Julia, por su parte, se ha educado en la resignación y el desamparo. De soltera, casi niña, ha trabajado como doncella de una casa rica, cuya dueña, la hermosa Margot, mantenida de un hombre de negocios, de algún modo reemplaza a la madre que ha perdido. Así la conoce el abuelo Francisco: «Iba sencilla, impecablemente cosida, lavada y planchada como muñeca de pobre que no tiene otros brillos que ésos para envanecer a su dueña» (174). Su nieta nacida en América la recordará como exponente clásico de otro mundo y otro tiempo:

> La doña Julia que yo conocí había nacido abuela. En su generación las señoras mayores no se teñían el pelo, y tampoco se lo cortaban. Ella lo tenía blanco, con reflejos amarillos, peinado en forma de rodete y sujeto con horquillas sobre la cúspide de la cabeza. Miope como toda su familia, y luego operada de cataratas, usaba gafas de montura gruesa que le añadían unos años, aunque eso no la perturbaba gran cosa. También compartía con su generación el culto de la respetabilidad, no el de la estética.
> Sin haber cumplido los setenta, doña Julia ya era una abuela de cuento o de *cartoon.* Para asemejarse del todo a la dueña del canario Tweety sólo le faltaba el sombrerito. Llevaba las faldas de ese mismo largo y los zapatos de punta redondeada y tacón bajo en los raros días de salir. Para los interiores le bastaban las zapatillas (que no eran, claro, las actuales acordonadas y deportivas, sino unas abiertas, de tela de lana, parecidas a pantuflas). Sobre la espalda, siempre aprensiva y vulnerable al frío, usaba una pañoleta (223-224).

Muñecas pobres y austeras como la abuela Julia, o sonrosadas y exuberantes, como Asunción; 'bailaoras' cautivas en la caja de zapatos de las convenciones (doña Ana), sirenas varadas que tejen su añoranza de otra vida posible en la casa de piedra de una aldea: ésas y otras mujeres aparecen en *Árbol de familia*, escudándose y a la vez revelándose (o rebelándose) en sus ropas y sus hábitos domésticos. Algunos las identifican gozosamente y otros las diferencian de la tierra natal que han dejado y de los modelos femeninos a los que se sujetaron o 'las' sujetaron. Tensas entre espacios y tiempos, ambivalentes, se inspiran en las inmigrantes de mi propia familia y en otras que conocí.

Sus atuendos y los objetos de su entorno fueron coraza protectora, documento de identidad, disfraz y traje de fiesta, modernidad y sueño de cambio en una tierra nueva.

Bibliografía citada

Lojo, María Rosa. *Árbol de Familia*. Barcelona: Random House (colección DeBolsillo Contemporánea). 2012.

Lojo, María Rosa, Guidotti de Sánchez, Marina y Farías, Ruy (eds.). *Los 'gallegos' en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2008.

ABITI E ABITUDINI DEGLI ITALIANI A TORONTO

Deborah Saidero*

Ricordando la mia infanzia trascorsa a Toronto negli anni Settanta e Ottanta una delle immagini più vivide che mi tornano in mente sono i calzettoni bianchi in filo di cotone che io e mia sorella eravamo costrette a indossare sia con i vestiti della festa sia sotto ai pantaloni. Sembravano lavorati all'uncinetto, anche se erano prodotti industrialmente, e ci arrivavano fin sotto le ginocchia fasciando le nostre gambette come quella retina di spago ruvido che avvolgeva i salami nella cantina di mio nonno. Eppure, per quanto fossero scomodi e poco adatti al clima canadese, quei calzetti, così come le scarpe rigorosamente *made in Italy* comprate sul St. Claire, lo storico quartiere italiano di Toronto, erano l'orgoglio di mia madre che era desiderosa, come la maggior parte delle mamme italiane in Canada, di farci vestire secondo i canoni di eleganza italiana. Poco importava se i nostri vestitini erano stati acquistati per quattro soldi ai grandi magazzini K-Mart o Honest Ed's e non erano di gran qualità; in fondo eravamo figlie di immigranti né poveri né benestanti che stavano facendo grossi sacrifici per migliorare la propria situazione socioeconomica. Importante era, invece, mantenere uno stile d'insieme raffinato e di buon gusto, per nulla sciatto e un po' trasandato come quello dei nostri compagni canadesi che indossavano solo blue jeans, calzetti di spugna e scarpe da ginnastica, tre capi di abbigliamento che ci veniva concesso di mettere con estrema moderazione. Il divieto – ricordo chiaramente – riguardava soprattutto le scarpe da ginnastica che, secondo una leggenda metropolitana assai diffusa in quegli anni, rovinavano sia i piedi che la vista, sia perché erano fatte di gomma e non di pelle come quelle italiane sia perché, cosa ancor più sospetta, erano spesso prodotte in Cina e pertanto di qualità ritenuta alquanto scadente.

Per noi figli canadesi, però, lo sfoggio di abiti dal gusto italiano era spesso motivo di imbarazzo e talvolta di derisione ed esclusione sociale, poiché palesava la nostra appartenenza a una minoranza etnica che appena allora stava

* Università di Udine.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

1. Deborah Saidero con sua sorella Sabrina nella casa di Woodbridge, 1979.

iniziando a rivendicare la propria legittimità nel grande mosaico canadese. In un'epoca di delicato passaggio dalla realtà pre-multiculturale degli anni Cinquanta e Sessanta al multiculturalismo ufficiale introdotto dal primo ministro Trudeau nel 1971, noi avremo forse preferito assimilarci al *mainstream* canadese indossando Levis, Nike e T-shirt alla moda piuttosto che pantaloni di velluto, scarpette di cuoio e golfini lavorati a maglia sopra camicette eleganti e canottiere di lana. D'altro canto, però, facevamo parte di una orgogliosa comunità italo-canadese che voleva mantenere viva la propria identità perpetuando le tradizioni dell'amata madre patria in questa terra lontana dove si era insediata non senza una buona dose di elegiaca nostalgia. Per essere accettati dai membri della comunità era, dunque, necessario rispettare un certo decoro sia nell'abbigliamento che nell'arredamento della casa, in cui non mancavano mai tovaglie ricamate o di pizzo, centrini, copricuscini di lana fatti a mano e copriletti, invece delle tovagliette americane o delle trapunte imbottite di piuma d'oca in uso nelle case anglosassoni. Era altresì necessario onorare certe pratiche e usanze diffuse come, ad esempio, la messa della domenica nella chiesa cattolica del quartiere, o la consuetudine tipicamente italiana di regalare bomboniere e confetti in occasione di matrimoni, comunioni, cresime e battesimi. Le funzioni domenicali, così come le cerimonie, richiedevano, peraltro, un rigore nel vestire che continuava ad essere tramandato dagli immigranti più anziani: bisognava indossare l'abito 'buono' della festa – completo con giacca e cravatta per gli uomini, pantaloni lunghi e camicia per i bambini, e gonna lunga o vestito intero per le donne e le bambine. D'inverno, al posto dei giacconi imbottiti, i guanti di nylon e gli stivali impermeabili che si indossavano durante la settimana per affrontare la neve e il gelo, ci si metteva un cappello elegante, scarpe e guanti di pelle, e il cappotto di lana, abbellito a volte da un colletto di pelliccia. In chiesa non si vedevano di certo calzoni corti, uomini con ai piedi i sandali o donne con le spalle scoperte, abiti scollati o in pantaloni; era abitudine indossare, invece, le

2a. Alba, Mario e Renato Saidero e compaesani friulani a Toronto, 1955.

2b. Alba, Mario e Renato Saidero a Little Italy, Toronto, 1955.

calze anche con i sandali e scialli sulle spalle nei mesi più caldi. Molte signore di origine soprattutto meridionale erano, poi, completamente vestite di nero, con tanto di velo di pizzo sul capo, nel rispetto di prolungati periodi di lutto come la Black Madonna ritratta da Frank Paci nel suo celebre romanzo.

Anche nella celebrazione di certi rituali religiosi la comunità italo-canadese dimostrava spesso una tendenza a rimanere legata alle abitudini che si erano andate consolidando tra i primi immigranti. Il vestito della mia prima comunione – un delizioso abito bianco in raso lucente impreziosito da fiocchi e perline e accompagnato da un velo in tulle, un paio di guanti ricamati e una piccola pochette in raso – era del tutto simile a quelli usati dagli italiani a Toronto già negli anni Cinquanta, per rispettare la consuetudine portata dall'Italia di presentare le bambine al Signore come delle piccole spose. Eppure, cosa assai paradossale, questa tendenza conservatrice risultò nella fossilizzazione di questi costumi in Canada, proprio mentre venivano accantonati nella madre patria, dove già negli anni Settanta si assistette ad una graduale scomparsa di quegli abiti da sposa in miniatura in certe regioni d'Italia a favore di una semplice tunica bianca unisex.

È possibile osservare una simile diversificazione dei costumi tra l'Italia e il Canada anche per quanto concerne i funerali che testimoniano sia la preservazione di riti importati che l'adattamento al contesto canadese. A Toronto, infatti, i riti di sepoltura conservano ancora oggi un tono estremamente solenne riflesso nell'uso di abiti da cerimonia scuri, invece degli abiti comuni che si sono imposti sempre di più in Italia. Essendo regolamentate dalle leggi canadesi, le pratiche funerarie degli italo-canadesi si sono sviluppate dal connubio e fusione di tradizioni diverse, favorendo anche un interessante scambio di con-

3. Comunione di Deborah, 1980.

4. Comunione di una bambina italiana a Toronto, 1964.

suetudini italiane regionali tra i membri della comunità. Fu così che appresi, per esempio, dell'usanza meridionale di portare alla famiglia del defunto la spesa o vivande già pronte, pratica condivisa anche da etnie nordiche come gli irlandesi, ma non diffusa nelle regioni del Nord Italia come il Friuli da cui proviene la mia famiglia. Inoltre il divieto di trattenere il corpo a casa fino alla sepoltura, a differenza di quanto avveniva in Italia, portò già i primi immigranti ad adeguarsi alla convenzione canadese di affidare la preparazione del defunto alle imprese di pompe funebri che allestivano una sontuosa camera ardente presso le loro sale e mettevano a disposizione le automobili per il corteo funebre, garantendo così un servizio in pompa magna.

Quest'incontro e commistione tra la cultura italiana e quella canadese è forse esplicato al meglio dai cambiamenti che hanno interessato le cerimonie nuziali degli italiani a Toronto, dove si è passati dai matrimoni celebrati in stile tipicamente italiano degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta con una sola coppia di testimoni alle cerimonie degli anni Ottanta e Novanta dalla tradizione più britannica con molteplici damigelle d'onore, tutte vestite allo stesso modo e accompagnate da altrettanti testimoni dello sposo. Già negli anni Settanta, poi, si era adottata anche la tradizione inglese del *Bridal Shower*, un ricevimento prenuziale per la sposa in cui venivano consegnati i regali, e quella del

5. Matrimonio di Franca e Gino Valent, friulani a Toronto, 1954.

Baby Shower prima della nascita di un bebè. Osservando gli abiti da sposa e da cerimonia degli anni Cinquanta è comunque già possibile scorgere l'emergere di una nuova cultura italiana in Canada che si discosta dai modi di vestire della classe rurale povera da cui proveniva. Piuttosto quegli abiti di raso, seta o chiffon, le scarpe coi tacchi, le borsette di pelle, e qualche gioiello in oro fanno pensare a un'emancipazione socioeconomica che permise agli immigranti di vestirsi alla moda come la borghesia italiana dell'epoca. Pur esibendo un gusto e una classe decisamente italiane, quel nuovo modo di vestire era anche capace di fare propri i modelli che andavano di moda in Nord America, cosa che però non sempre favorì la loro integrazione nella società dominante.

Non dobbiamo infatti dimenticare le enormi difficoltà affrontate dagli immigranti italiani in quei primi anni sia al fine di migliorare il proprio status sociale, sia per scuotersi di dosso i pregiudizi stereotipati della classe anglofona dominante che li associava indistintamente a attività mafiose e a un'estrazione sociale umile. Diversamente dagli abiti della festa, i loro vestiti ordinari raccontavano la loro storia di umili manovali, boscaioli, carpentieri, muratori, operaie,

6. Matrimonio della friulana Mavis Tomat, Toronto, 1959.

lava pentole e donne delle pulizie. Le loro case, come quella di mia nonna, brulicavano di 'bordanti', giovani compaesani appena arrivati dall'Italia a cui si dava vitto e alloggio in cambio di un piccolo compenso, in attesa che mettessero via abbastanza soldi per acquistare una casa propria e far venire la famiglia dall'Italia. Nella loro prima casa sull'Earlscott, nella Little Italy di Toronto, mia nonna accudiva fino a otto bordanti per volta, cucinando, lavando e stirando per loro e per la sua famiglia. Mio padre ricorda ancora con un certo orrore le interminabili pile di piatti che doveva aiutarla a lavare e asciugare sera dopo sera, mentre lei si accingeva a preparare i loro sandwich per il pranzo al sacco dell'indomani. Oltre alla fatica, ricorda, però, anche la piacevolezza di stare assieme a questi paesani friulani con cui si poteva parlare la propria lingua e condividere ricordi e abitudini, ricreando così l'illusione di essere ancora a casa.

L'abitudine ad ospitare i nuovi arrivati, spesso alloggiati alla meno peggio anche nei *basement*, contribuì dunque al consolidamento dei rapporti tra compaesani di una stessa regione che, diventando una sorta di grande famiglia, continuavano a frequentarsi anche quando si spostavano altrove nella città, mantenendo così vive le varie usanze e tradizioni locali. I friulani, per esempio, si ritrovavano spesso per un picnic al parco, una gita in città o alle cascate del Niagara, un evento alla Famee Furlane o semplicemente per trascorrere la domenica assieme. Si facevano visita l'un l'altro per ascoltare le canzoni popolari friulane, condividere i loro ricordi del Friuli o le notizie su parenti e amici in patria, e cucinare piatti tipici come la *meste cul lat*, la *luagne* o il *miniestron di fasui*. E, come molti altri italiani, allestivano rinfreschi e cene nei *sello*, gli scantinati abitabili delle loro case, per celebrare battesimi, festività natalizie e quant'altro.

Vi fu poi anche una tendenza al raggruppamento geografico delle varie comunità italiane di diversa provenienza nelle stesse aree della città, il che favorì uno scambio culturale importante che pose le basi per una specifica identità italo-canadese. Man mano che la città si espandeva e gli italiani si potevano permettere delle case più grandi, iniziarono a spostarsi gradualmente da Little Italy nel

7. Mario con alcuni compaesani 'bordanti', Toronto, 1956.

8. Alba con le compaesane friulane Gessie, Iole e Franca di Venzone, Toronto, 1956.

centro città, verso i sobborghi metropolitani di nuovo sviluppo urbanistico: prima Etobicoke e Mississuaga negli anni Sessanta, e poi Woodbridge nella municipalità di Vaughan alla fine degli anni Settanta, una zona residenziale ancora oggi nota come 'Wopbridge' per la sua grande concentrazione di italiani. La vicinanza geografica degli italiani significò condivisione di abitudini e apertura al superamento di quelle divisioni regionali pregiudizievoli che purtroppo sussistono ancora in Italia. In qualche modo, essendo tutti italiani in terra straniera, si sentivano uniti anche nella diversità poiché stavano condividendo un destino comune e assieme erano più forti per fronteggiare la ghettizzazione dell'imperialismo culturale 'canadese'. Tradizioni culinarie italiane erano spesso condivise e scambiate: dai paesani calabresi e siciliani, i friulani impararono, per esempio, le ricette per biscotti di mandorle, cassate e cannoli, oltre a diverse tecniche per preservare frutta e ortaggi come giardiniere sottaceto, peperoni, zucchine e melanzane sottolio, e pere, pesche e susine sciroppate; dai nostri vicini abruzzesi apprendemmo invece l'abitudine di preparare la salsa di pomodoro e preservarla sottovuoto, mentre con i veneti facevamo il vino in casa. I friulani, dal canto loro, condividevano le loro conoscenze nella preparazione di salumi, salsicce, gubane e grappa. Tra i vari gruppi si sviluppò poi l'uso di un dialetto ibrido, spesso denominato 'italese', una strano connubio di dialetti italofoni mischiati a parole inglesi sapientemente adattate con desinenze tipiche dell'italiano, che risultava magicamente comprensibile a tutti i membri della comunità italo-canadese.

Con la politica multiculturale negli anni Settanta i legami all'interno della comunità si rafforzarono ulteriormente grazie alla diffusione del quotidiano in

lingua italiana *Il Corriere Canadese*, e al popolare programma radiofonico di Gianni Lombardi, che promosse la cultura italiana a Toronto anche attraverso l'organizzazione di eventi e concerti di cantanti italiani. A Woodbridge, dove risiedevo negli anni Ottanta, le scuole offrivano corsi di lingua e cultura italiana e c'erano negozi che preparavano specialità italiane come il panificio dei D'Aversa, dove oltre al pane fresco era possibile acquistare anche la pasta per la pizza e diverse qualità di pasta secca. Molti dei bambini con cui andavo a scuola erano figli di immigranti italiani, proprio come me, e così pure tutte le mie amiche del vicinato. Eppure, nonostante sia cresciuta in questa comunità prettamente italiana e friulana, mangiando spaghetti, vestendo all'italiana e ascoltando le canzoni di Dario Zampa, quel prefisso 'italo' che definisce la mia identità ibrida canadese rimane per me solamente questo: un prefisso che ha ben poco a che fare con un'italianità o una friulanità che non sento mi appartengono fino in fondo. Noi figli degli italiani eravamo anche, e soprattutto, canadesi: le tradizioni dei nostri genitori appartenevano esclusivamente alla sfera familiare; per noi l'italiano era una lingua straniera studiata a scuola come il francese e l'Italia una terra lontana dal fascino esotico. La nostra lingua era l'inglese e i nostri nomi avevano suoni inglesi: io, per esempio, non ero Deborah Saidero, ma Debra Sedero. I nostri giochi erano quelli degli altri bambini canadesi: ci piaceva andare con la slitta nella neve fresca indossando le nostre tute da neve, gli stivali con il pelo, i *mittens* e gli *earmuffs*. Ci piaceva mangiare *chocolate chips*, *hamburger* e *corn-on-the-cob* e ascoltare le canzoni di Michael Jackson e Madonna. Ci mascheravamo per Halloween e non per Carnevale e celebravamo *Thanksgiving* e *Remembrance Day* piuttosto che Ferragosto e l'Immacolata. A scuola cantavamo l'inno canadese tutte le mattine, imparavamo le capitali delle province canadesi e la storia dei Nativi e, cosa più importante, eravamo a contatto con bambini di altre minoranze etniche che come noi vivevano nella dualità ibrida di dover appartenere simultaneamente a una cultura lontana e conosciuta solo attraverso i ricordi nostalgici dei nostri genitori e una cultura tangibile, *in fieri*, che voleva essere il più multiculturale possibile.

Se dovessi dunque scegliere un termine nuovo per descrivere la cultura italo-canadese, il più appropriato mi sembrerebbe *miscegenation*, poiché questo termine usato inizialmente negli Stati Uniti per indicare il miscuglio razziale tra bianchi e neri esprime quel particolare *métissage* ibrido di tradizioni regionali italiane e di elementi culturali 'canadesi' che hanno trasformato l'identità italiana originaria – o meglio le identità originarie – degli immigranti in un qualcosa di completamente diverso e assolutamente unico nel suo genere. In fondo noi italo-canadesi siamo tutti *culturally-miscegenated* e così le nostre abitudini non possono essere altro che uno straordinario mix transculturale che preserva antiche usanze e le rinnova con nuova linfa vitale.

ZIG ZAG

María Hortensia Troanes*

A Silvana Serafin

I

Tampoco la llanura
es un camino recto
le había dicho la mujer
al poeta
prodigiosa Memoria
de la quebrada de Humahuaca
a quien le intrigaba
que ella volviese una vez y otra vez
a sus montañas
que ella amara tanto
sus montañas
si no las habitaba.

– ¡Gringa, gringa! – habían comentado
entrerrisas
las habladoras quechuas
en aquel lejano vagón
deuntrenhacialapuna
tan joven ella, rubita,
ella se había estremecido de dolor
en el asombro.
Viajaba con otros estudiantes

* Poeta argentina.

Oltreoceano. Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia, a cura di Silvana Serafin, 8 (2014).

sin asiento
mochileros
en la parte abierta del vagón.
Se comían el camino
que los hechizaba.
Se hundían en América.
De cuerpo y alma
la fiebre y el hambre y el-la sed.
Pero las coyas
sin maldad ay
habían trazado
esa burlona frontera de palabras.

Y el poeta le había preguntado
para qué había comprado
esa bolsa de aguayo antiguo
con sus escrituras-guardas de caballitos.
Una sabiduría casi perdida
– había proferido –
es como si pretendieras
robar una sombra del reverso
en esa bella tela de dos caras.
Y ella percibió
cierta sorna en su voz
cuando le dijo
no se visten así, en la gran ciudad.

Y el poeta había hecho sonar
como una caja
todos sus nombres
de caña, arcilla, cuero, de semillas
como una caja
sus pausas, sus silencios,
los huesos-huellas-huecos
la sangre
y el vellón,
para provocarla
por qué acumulaba imágenes
si eran sólo las apariencias
de los seres
de las cosas.

Y la mujer se había sentido cercada
por los muros de adobe del pueblo
del lado
del afuera.

Pero un niño le había preguntado
cómo es el mar

Y ella le habría contado
¿maneras-otras del estar?
en el tiempo-los-tiempos de la patria.
Desde el más noble y antiguo linaje del solar andinopampa
hasta la formidable raíz, el mundo,
necesidad, cerca-lejos.

(Zigzaguea el camino
ahora – piensa ella – ahora
se dis-loca otra vez lo sagrado)

El viento suena, el sol calienta,
o el viento suena distinto o el sol calienta distinto
movimiento misterio.
Mientras tanto,
se va, se viene,
las casas duermen y despiertan.

Y el niño había comprendido
y le había dicho
quiero ir al mar.

II

Enkidu, *foraster*,
tu bosque abandonaste.
Gilgamesh,
¿hubieras acaecido héroe sin Enkidu?
Enkidu,
¿qué fuiste a buscar
si no la muerte?

Y Gilgamesh lloró
hasta después.
Y estiró sus preguntas
– después de la montaña de los cedros,
después de Enkidu,
después de la ciudad, del reino –
más allá, más allá, más allá,
estiró sus preguntas
y regresó mortal.

III

Espejismos pacientes
las fronteras
zig zag se vive
entre las rayas de colores, las lides del camino
zig zag se muere
zig zag se vuelve
salido, ido.

Oh venido de las afueras
entra, pasa.

RECENSIONI

Gilles Dupuis e Dominique Garand (eds.). *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires.* Collection "Nouvelles études québécoises". Québec: Éditions Nota bene / Les Presses de l'Université de Montréal. 2009: 5-294.

Andrea Schincariol*

Gilles Dupuis et Dominique Garand ont invité un groupe de chercheurs à examiner de concert des œuvres littéraires québécoises et italiennes. Le résultat est le volume *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*, recueil d'études qui, en adoptant une approche comparatiste, explore, selon la formule des deux directeurs de la publication, «des *parallèles productifs*» (8) entre les deux traditions littéraires.

Structuré autour de trois macro-parties qui en balise la lecture ("Filiations parallèles", "Espaces identitaires" et "Poétiques d'auteurs"), le volume s'ouvre sur l'étude de Dominque Garand, "Le roman historique, le sujet et la communauté de sens" (13-28). Garand aborde le discours socio-historique et idéologique sous-jacent aux représentations romanesques. Les deux premiers textes pris en considération sont les *Fiancés* d'Alessandro Manzoni, et *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé. Dans un premier moment, le critique étudie le dispositif d'énonciation, les modalités d'authentification des faits racontés, la spécificité du contexte d'accueil ainsi que le mode de relation entre fiction et Histoire mis en œuvre par les deux romans historiques. Dans un second moment, Garand parcourt l'héritage laissé par ces deux textes fondateurs chez ceux qui à leur suite ont pratiqué le genre historique. Selon le critique, ce qui rapproche les deux traditions littéraires est l'attention portée aux perdants de l'Histoire. Et Garand d'esquisser, en quelques lignes, les analogies et les différences entre les productions romanesques italienne et québécoise au XXe siècle, en convoquant les exemples de Vittorini, Pratolini, Calvino et de Desrosiers, Pierre Benoit et Louis Caron. L'article se clôt sur une brève réflexion autour de la fonction idéologique de la figure fèminine dans les romans historiques italiens et québécois des dernières années.

Marie-Ève Laurin ("À l'aube de la modernité: 'progrès' et transformations sociales dans les littératures italiennes et québécoises de la fin du XIXe et du

* Università di Udine.

début du XIXe siècles", 29-45) analyse les reflets littéraires de la seconde révolution industrielle en Italie et au Québec. Témoins privilégiés des transformations sociales de cette époque (1880-1914), des auteurs tels que Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Ringuet ou encore Adélard Dugré évoqueront l'ère pré-industrielle comme un âge de solidarité familiale et de lenteur, en opposition à l'individualisme et à la vitesse typiques du capitalisme industriel. On passe ainsi de la vision sombre du progrès traversant de bout en bout les *Malavoglia* (1881), à la thématique de l'aliénation de l'homme par la machine chez le Pirandello des *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915); de l'idéologie ultramontaine dont *La Campagne canadienne* (1925), roman d'Adélard Dugré, est imbu, à la représentation désabusée du mythe du terroir que l'on retrouve dans les *Trente arpents* (1938) de Ringuet. Eva-Marie Kröller ("*Chroniques du Plateau-Mont-Royal* et *Cronache di poveri amanti*: romans encyclopédiques de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini", 47-64) entre dans les œuvres de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini par la porte d'un questionnement générique. En définissant *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* (1978-1997) et *Cronache di poveri amanti* (1947) comme des romans encyclopédiques, Kröller inscrit son étude dans les réflexions menées par des critiques tels que Bakhtine, Clark, Frye, Mendelson et Swigger. Ceux-ci voient dans le roman encyclopédique la manifestation symbolique d'une crise politique et culturelle traversant une époque donnée. C'est ainsi que, comme le souligne Kröller dans un passage, «la comparaison de textes encyclopédiques du Québec et de l'Italie nous apprend beaucoup sur le discours démocratique des deux peuples» (49). Du réseau thématique au traitement des personnages, l'étude met en exergue les nombreux parallèles entre les deux textes en montrant comment, chez Pratolini et Tremblay, l'histoire, l'objectivité et le réalisme sont illusoires et idéologiquement déterminés.

Nicoletta Dolce ("*La Camera da letto* d'Attilio Bertolucci, *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu: vers une nouvelle forme d'épopée?", 65-76), elle aussi se penche sur son corpus par le biais d'une étude générique. Son hypothèse est que *La camera da letto* (1988) de Bertolucci et *Lignes aériennes* (2002) de Nepveu «sont deux œuvres qui témoignent d'une réincorporation de l'épopée à la poésie» (66). Par leur statut générique d'œuvres hybrides, ces deux textes exemplifient au mieux le caractère hétérogène des productions symboliques contemporaines.

Dans sa contribution, "*Sardità* et Québécité: le plurilinguisme chez Sergio Atzeni et Francine Noël" (77-88), Gerardo Acerenza examine de quelle façon la situation politique et sociolinguistique de la Sardaigne ressemble à celle du Québec. Il compare, à titre d'exemple, la langue du roman posthume *Bellas mariposas* de l'écrivain sarde Sergio Atzeni et celle de *Maryse* de l'écrivaine

montréalaise Francine Noël. Gilles Dupuis ("Sicilien, Québécois… ou comment devient-on ce qu'on est", 89-107) examine l'ambiguïté constitutive du mythe de l'identité collective chez deux écrivains qui ont tenté de décrire l'originalité de leur communauté d'origine: Luigi Pirandello et Jacques Ferron. Après avoir soulevé deux remarques, l'une linguistique, l'autre historique, sur le sens qu'il faut attribuer aux concepts de 'sicilitudine', de 'québécitude' et de 'québécité', Dupuis se penche sur quatre essais: *Sicilia e sicilitudine*, *Come si può essere siciliani?* (sans date) de Pirandello; *La descente de la croix selon Monsieur Camus, auteur de* L'Étranger, *La soupière (suite à La descente de la croix)*, tirés du recueil intitulé *Du fond de mon arrière-cuisine* (1973) de Ferron. Le critique analyse, sur le fond d'une réflexion des modes de relations entre Sicile, Québec et leurs territoires nationaux, les analogies dans le processus de construction identitaire des deux peuples: l'isolement géographique et existentiel, leur apparente soumission à la machine étatique, les tendances indépendantistes, l'esprit de rébellion. Et Dupuis de conclure que si la 'question sicilienne' est, aujourd'hui encore, une question ouverte, «l'identité québécoise […] *semble* aller de soi» (107), alors qu'elle devrait, maintenant plus que jamais, faire l'objet d'une interrogation profonde et décisive.

Carla Fratta ouvre la seconde partie du volume. Son article, "Vivre dans des îles dystopiques: Jacques Poulin, Alberto Moravia et Giovanni Papini" (111-121), étudie la thématique de l'île en tant que lieu de l'enfermement. La critique isole les éléments thématiques essentiels de trois textes – *Les Grandes Marées* (1978) de Jacques Poulin, *Racconto dell'isola* (1931) de Giovanni Papini et *L'isola dei sogni* (1944) d'Alberto Moravia – pour ensuite analyser les ressemblances et les différences formelles entre les œuvres, ainsi que la portée symbolique de chacune d'entre elles. Elena Benelli ("Intérieurs de femmes: des chambres d'Anne Hébert, à l'hôtel de Paola Capriolo", 123-135) met en évidence les similarités entre les deux romans d'Anne Hébert *Les chambres de bois* (1958) et *Kamouraska* (1970), et deux textes de Paola Capriolo, le roman *Il doppio regno* (1991) et la nouvelle *Il gigante* (publiée dans le recueil *La grande Eulalia*, 1988). En s'appuyant sur les grilles interprétatives de Gaston Bachelard, Benelli analyse la représentation de l'espace chez les deux auteures. «Leurs personnages – affirme le critique – partagent la même relation avec l'espace fictionnel: ils sont prisonniers, captifs, enfermés de l'intérieur» (124). En rapport à la mémoire et l'identité, aux dimensions du refuge et du rêve, les chambres des deux écrivaines mutent toutefois en des lieux de renaissance symbolique pour les protagonistes de leurs œuvres.

Dans sa contribution, "Éclats de violence. Enjeux de la relation mère-fils chez Françoise Loranger et Fausta Garavini" (137-158), Chantal Ringuet dégage les modalités de traitement de la relation mère-fils dans les romans *Uffizio*

delle tenebre (1998) de Fausta Garavini, et *Mathieu* (1949) de Françoise Loranger. Sergio Zoppi ("Deux identités en mouvement: Cesare Pavese et Gaston Miron", 159-172) met en vis-à-vis les œuvres de Cesare Pavese et de Gaston Miron. Le critique se focalise, plus particulièrement, sur les problématiques linguistico-identitaires propres aux deux auteurs. Si chez Pavese la prose italienne se transforme pour accueillir et absorber de nombreuses expressions du dialecte piémontais, chez Miron la langue poétique devient l'espace d'un conflit permanent entre deux paradigmes linguistiques et identitaires: le français et l'anglais.

Dans sa contribution "Aux abords de la Shoah: effacement et dispersion chez Natalia Ginzburg et Régine Robin" (173-184), Gabriella Lodi se penche sur le rapport problématique entre la Shoah, sa mise en texte et la subjectivité dans *Lessico famigliare* (1963) de Natalia Ginzburg et *La Québécoite* (1983) de Régine Robin. Lodi se concentre sur les aspects formels des deux œuvres, notamment sur la question de l'énonciation, pour montrer comment ces deux récits jouent sans cesse avec les frontières autobiographie/fiction. Récit-collage ou spectacle-conversation, *La Québécoite* et *Lessico famigliare* mettent en scène «des tentatives de représenter un passé qui resurgit de façon obsessionnelle» (183-184), dont la reconstruction est fondamentalement impossible.

En prenant comme cas de figure *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), de Dany Laferrière et *Immigrato* (2006), de Salah Methnani, Christine Wesselhoeft, pose la question de l''état de santé' de la littérature migrante au Québec et en Italie. Dans sa contribution, "'Immigrato' ou 'Nègre dragueur': vivre et écrire l'immigration au Québec et en Italie à la fin du XXe siècle" (185-199), elle montre par une analyse comparative comment, à partir d'une même constellation thématique, les deux œuvres donnent lieu à des formes fictionnelles diverses qui reflètent deux conceptions de processus migratoires fort éloignées.

La troisième partie du recueil est inaugurée par la contribution d'Anne de Vaucher Gravili, "Marie-Claire Blais, lectrice de *La divina commedia*" (203-215). La fin du XXe siècle témoigne d'un véritable retour à Dante, surtout en Amérique. Le roman de Marie-Claire Blais, *Soifs*, rédigé entre 1989 et 1995, garde les traces de ce renouveau d'intérêt vis-à-vis de la *Commedia*. Après une confrontation des citations dantesques présentes dans le texte blaisien, Anne de Vaucher Gravili analyse les phénomènes de réécriture et d'osmose caractérisant *Soifs.* Amateurs du Baroque historique, Hubert Aquin et Carlo Emilio Gadda ont «revendiqué leur amour du baroque sous toutes ses formes et n'ont pas hésité à s'en approprier l'épithète» (217). Olivier Renault ("Le trait d'une passion: le baroque à l'œuvre chez Hubert Aquin et Carlo Emilio Gadda", 217-227) se penche, dans sa contribution, sur les différentes modalités de cette

appropriation. Robert Melançon ("*Agonie*: une appropriation d'un poème de Giuseppe Ungaretti", 229-240), considère *Agonie* (1984), de Jacques Brault, comme une glose d'*Agonia*, le poème de Giuseppe Ungaretti. Ainsi, le récit de l'auteur québécois se construit-il comme le développement des possibilités narratives suggérées par les vers du poète italien.

En concevant la scène, c'est-à-dire l'espace de la performance théâtrale, comme «éthos» (242), Sébastien Ruffo ("Faire simple, être sérieux: éthos comparés des monologues de Marc Favreau et de Dario Fo", 241-253) met en exergue les profondes ressemblances qui unissent les travaux de deux célèbres monologuistes: Dario Fo et Marc Favreau.

Anna Paola Mossetto clôt le volume avec une étude sur "L'effet pirandellien chez Françoise Loranger et René Gingras" (255-269). La critique se penche sur *Double jeu* (1969) de Françoise Loranger et *Le facteur réalité* (1985) de René Gingras et essaye de comprendre comment la problématique pirandellienne est travaillée dans ces deux pièces cardinales du théâtre québécois contemporain.

Si le parallèle entre les cas de figure italiens et les corrélatifs québécois résulte anecdotique, le volume dirigé par Dupuis et Garand offre un aperçu très varié et intéressant des croisements entre les deux traditions littéraires, en ouvrant ainsi des pistes de recherche nouvelles et stimulantes.

Cottier Jean-François (dir.). *À la recherche d'un signe oublié: le patrimoine latin du Québec et sa culture classique*. *Tangence*, 92 (2010): 5-114.

Maura Felice*

Ce numéro de *Tangence* a attiré notre attention car il est consacré aux traces de littérature latine, ou seulement en langue latine, laissées surtout dans les écrits des historiens et des jésuites au Québec. Il s'agit d'un héritage presque oublié car la *Révolution tranquille* a associé la langue latine à l'obscurantisme de l'église. Voici les articles présentés à la journée d'étude tenue à l'Université de Montréal le 4 octobre 2009 au sein du CRILCQ.

Jean-François Cottier commence par souligner l'importance de la langue latine et de la culture humaniste au Québec, dont l'héritage «en volume, est au moins égal aux écrits en français» (11), mais que la *Révolution tranquille* a fini par rejeter. Il s'arrête sur trois œuvres latines écrites par les Jésuites qui appartiennent aux domaines de la spiritualité et de l'histoire.

Amélie Hamel prend en considération les *Historiae Canadensis* du père François Du Creux rédigées à Bordeaux en 1643 et publiées à Paris 21 ans après. Elle focalise l'attention sur le genre, sur les sources et surtout sur le choix de la langue latine: «éternité, universalité, prestige, autorité politique, caractère sacré de l'entreprise de conversion, édification du lecteur, voilà ce que le choix du latin, pour la rédaction des *Historiae Canadensis*, pouvait signifier» (77).

Haijo Westra s'intéresse aux citations dans les écrits des Jésuites qui «servent à faire preuve d'un savoir lettré et qui établissent des analogies, à partir de mythes et d'épopées, avec la mission en Nouvelle-France» (30). Les références classiques résultent implicites dans les écrits en latin et explicites dans les *Relations* en langue vernaculaire. Il analyse aussi un poème d'inspiration virgilienne qui identifie les missionnaires aux Troyens de l'*Enéide*. Ce poème figure au début du *Journal des Jésuites* et se distingue par les tons pessimistes, très différents de ceux employés le plus souvent dans les écrits propagandistes (27-37).

* Université d'Udine.

Des renvois à l'*Enéide* et aux *Bucoliques* de Virgile se retrouvent dans le roman de Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie* (1865-66), analysé par Irena Trujic. Le roman, qui narre la déportation des Acadiens par les Anglais, contient des références intertextuelles et des comparaisons. La condition des Acadiens rappelle celle des Troyens exilés, tandis que leur caractère paisible est à l'image de la nature de leur territoire, décrite comme 'arcadique' (83-93).

John E. Bishop prend en examen le travail des Jésuites en langue amérindienne, témoigné par les dictionnaires, qui montre le rapport étroit de collaboration active entre Jésuites et Amérindiens. En étudiant le vocabulaire ornithologique, il souligne que les dictionnaires rédigés pendant le XVIIe siècle contiennent des «matériaux qui vont au-delà des sources en langue française» (43), tandis que les dictionnaires successifs, comme celui en latin de La Brosse (1766-1775), sont moins soignés (39-66).

Enfin, l'étude de Benoît Castelnérac (95-114) se base sur les *Eklekta mythistorias* de John Larkin, petit ouvrage publié à Montréal en 1837. Il s'agit d'un recueil de mythes copié de la *Bibliothèque* du pseudo-Apollodore et destiné à l'apprentissage du grec. En analysant les altérations, les omissions et la censure du texte d'arrivée, Castelnérac met en relief «le rapport biaisé et partiel avec la culture lettrée de la Grèce ancienne» (112).

Ces articles éclairent la présence d'un patrimoine classique qui révèle le rôle fondamental des premiers migrants européens en Nouvelle-France, les jésuites, à la fois missionnaires et interprètes interculturels. Cette journée d'étude appelle d'autres approfondissements pour établir une bibliographie des écrits latins de la Nouvelle-France et pour comprendre par exemple l'influence de la culture classique dans la littérature québécoise contemporaine.

ABSTRACTS

Nord America

Daniela Ciani Forza, *Come fili di seta: un'epopea siro-americana*
Come fili di seta (2009) di R. Jaber, narra le peripezie di Marta che, da Btater, un villaggio arroccato sul Monte Libano, si reca in America alla ricerca di Khalil, il marito scomparso da un anno. Sola, senza alcun riferimento, ella affronta il mondo della fatica morale e materiale, ma anche dell'umanità, tanto radicata nell'esistenza degli immigrati. Attorno al ritratto di Marta, che riesce ad avviare una bottega di vestiti e di stoffe dove si riforniscono i numerosi ambulanti di origine siriana, Jaber costruisce un percorso di emigrazione. Nell'intrecciarsi di racconti personali, si condensa, con particolare pregnanza, la storia americana, osservata ed interpretata attraverso gli occhi dei personaggi: la vita nelle regioni più remote del paese, la prima guerra mondiale, la propaganda e le illusioni che ne conseguono, così come la determinazione a credere nel futuro e sentirsi parte di una realtà nuova. Il romanzo si srotola in una fitta trama di momenti narrativi, ricomposti dall'autore con avvincente ritmo espositivo.

Bernard Gallina, *Présence et rôle de l'habit dans* Une femme à la fenêtre *de Bianca Zagolin*
L'abbondanza di semi che rimandano al vestito rivela l'importanza di quest'ultimo. Verrà analizzato il rapporto tra uso/consumo dell'abito e l'erotismo del personaggio principale, cioè la funzione del vestito come seduzione e come fonte di piacere erotico. In un secondo tempo verrà esaminato il rapporto costo del vestirsi e risorse economiche del personaggio. Nell'ultima parte verrà messa in evidenza la funzione del vestito come metafora. Si concluderà la ricerca con un parallelo tra la funzione dell'abito nel personaggio di Bianca Zagolin e quella che appare in Emma Bovary, grande consumatrice di vestiti fino alla rovina economica e alla morte, la filiazione tra il personaggio di Flaubert e quella della scrittrice canadese essendo abbastanza percettibile.

Cristina Giorcelli, *Helga Crane: gli abiti di una migrante/emigrante*
Dopo aver prospettato la situazione degli Afro Americani negli USA *dell'Harlem Renaissance*, l'intervento si concentra sull'abbigliamento della protagonista del romanzo di Nella Larsen, *Sabbie mobili*. Nel suo periplo (Sud, Chicago, New York, Copenhagen,

New York, Sud), la protagonista è discriminata o vittimizzata dagli 'altri' (bianchi e neri) a causa del suo modo di vestire che coagula i pregiudizi riguardo a razza, genere e sessualità.

Tatiana Petrovich Njegosh, *Nei panni e nella pelle dell''altro': abito, identità di frontiera e linea del colore in* George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel *di Américo Paredes*
Américo Paredes (Browsnville, Texas, 1915-1999), è stato attivista, scrittore, folklorista, docente universitario, musicista che ha lavorato sul *border*, la frontiera fisica e culturale tra Texas e Messico nel Sud-ovest degli Stati Uniti. Il primo romanzo di Paredes, scritto in piena depressione ma pubblicato nel 1990 (*George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel*), segna un passaggio importante e trascurato nella tradizione 'accidentata' della letteratura chicana moderna e postmoderna. *GWG* è infatti un'opera messico-texana dove l'ibridità, repressa da un contesto violento, razzista e fortemente polarizzato, si manifesta a più livelli: genere, stile, punto di vista, voce, lingua, e personaggi. L'abito, gli accessori, o il dato fenotipico più evidente nella razzializzazione dell'identità, il colore della pelle, sono i segni, polisemici e sfuggenti, dell'identità negata, problematica e complessa, evocata nel nome del protagonista e nel sottotitolo del romanzo.

Anna Scacchi, *"Shopping for simplicity": moda e americanizzazione nell'opera di Anzia Yezierska*
Negli ultimi anni la critica ha messo in evidenza l'importanza, nell'opera di Anzia Yezierska, del codice vestimentario come metafora e prisma attraverso cui analizzare i conflitti e le contaminazioni culturali innescati dai processi migratori. Le protagoniste dei romanzi e racconti di Yezierska, giovani ebree appena arrivate nella New York dei primi del Novecento, inizialmente vedono l'adozione della cultura sartoriale delle *élite* angloamericane come una strategia per accelerare l'inserimento nel paese e fare proprio il sogno americano e con entusiasmo abbandonano i vecchi abiti per abbracciare il moderno regime della moda. Ma 'mettersi nei panni dell'altro', ossia l'assimilazione imposta dalla classe dominante, si rivela ben presto un atto più complesso, ambivalente e doloroso di quanto non appaia in un primo tempo.

Ispano-America

Dante Liano, *Tejidos que hablan*
El artículo trata de explicar los significados contenidos en los símbolos que pueblan los huipiles mayas. Parte de la constatación de que, a simple vista, parecieran un laberinto de armoniosos colores, un puro gesto ornamental. En cambio, se trata de demostrar, apoyándose en la bibliografía conocida sobre el tema, que los tejidos están llenos de símbolos, y trata de explicar el significado de algunos de ellos. La conclusión es que son una forma de escritura y que las mujeres mayas visten con unos tejidos que hablan, de su pasado precolombino, de su presente y se auguran, con la simbología del tejido, también un buen futuro. Por eso: tejidos que hablan.

Renata Londero, *Dalla Castiglia al Cile, e ritorno: terre, uomini e costumi in* Un novelista descubre América (1956) *e* Diario de un emigrante (1958) *di Miguel Delibes*
Nel presente lavoro si analizzano le concomitanze tematiche, strutturali e linguistiche tra l'originale romanzo autobiografico – costruito sulla linea del diario intimo – *Diario de un emigrante* (1958) e gli articoli giornalistici raccolti in *Un novelista descubre América*, entrambi frutto di un soggiorno cileno di Delibes nel 1955. La dimensione quotidiana del vivere in terra straniera si riflette in particolare sull'interessante linguaggio colloquiale (ricco di cilenismi) usato da Lorenzo, protagonista del *Diario*.

Adriana Mancini, *El decir del cuerpo. Marcas y señales*
'Los argentinos descienden de los barcos'. La Argentina se construyó sobre un 'crisol de razas'; son frases cristalizadas que indican la magnitud de la incidencia de la inmigración europea de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en la formación de la identidad argentina. Campesinos y obreros especializados, entrenados en la defensa de sus derechos laborales, aferrados a sus tradiciones y a sus costumbres, con ilusión, cruzaban el océano a buscar la tierra que Europa escatimaba y América prometía. 'Hacer la América' era el desafío. Dar una vida digna a sus hijos – un hijo doctor – su máxima ambición. Muchos lo lograron, otros volvieron, otros arrastraron su melancolía, siempre. Todos dejaron sus marcas: gestos, sabores, restos de dialectos, canciones, vicios y virtudes. También hábitos en el vestir. El arte los recoge. La propuesta es rastrear en la literatura, la pintura y la fotografía de esos siglos el modo de vestir, elecciones y desechos, en el marco de hábitos y costumbres entre personajes que definen un origen y su condición social.

Jimena Néspolo, *Eduarda Mansilla: modernidad y moda*
El estudio de la producción de la escritora argentina Eduarda Mansilla (1834-1892) revela una obra excéntrica y excepcional con respecto al pensamiento hegemónico de la clase dirigente e ilustrada de su tiempo. En este artículo se analiza *Recuerdos de viaje* (1882), el modo en que aborda la moda, la mujer y la cultura norteamericana a fin de cuestionar, de manera mediada, las excelencias del proyecto civilizador vernáculo y sus implicancias industriales. Su atenta mirada sobre la problemática de la mujer y las costumbres la obliga a desmontar cierto ingenuo utopismo de las primeras feministas.

Rocío Oviedo, *Vestir la desnudez. Moda y modernismo migrantes, la 'femme fatale' y el dandi en* Mundial*,* Elegancias *e* Historia de un sobretodo
Darío como modernista otorga una singular importancia a la moda. Buena muestra de ello es tanto la revista *Elegancias*, como los artículos que sobre *Gran moda* incluye en *Mundial*. El paradigma singular de este interés se encuentra en su cuento biográfico *Historia de un sobretodo*. Por su parte las ilustraciones que incluye en *Mundial* y *Elegancias* revelan un doble aspecto, la perspectiva de la mujer como sujeto literario, la femme fatale en las ilustraciones que adornan un cuento como "Artemis" de Enrique Larreta del primer número, o el ídolo teatral y la mujer real en su doble aspecto de incorporación activa a la sociedad y en su papel de élite elegante que acompaña al hombre en los ratos de ocio.

María Eugenia Salinas Urquieta, *Bordadoras de sueños e industria turistica en Quintana Roo, México*
Hablar de artesanías en México y de México es sin duda un tema controversial, motivo por el cual se presentará un breve recuento histórico para anotar la discusión sobre arte popular, folclore, arte y artesanías. En un segundo momento reflexionaremos acerca de las bordadoras mayas de hipiles en Quintana Roo. Precisamente acerca del uso de la indumentaria como signo de pertenencia étnica y orgullo ancestral, mercadotecnia y expropiación a la vez que de incomodidad (disagio) por la discriminación y el racismo del que son víctimas las mujeres mayas en los contextos urbanos. Presentaremos algunos datos etnográficos del significado del bordar, para las mujeres mayas de Felipe Carrillo Puerto, en sus aspectos tanto creativos y artístico-espirituales, como económicos y de empoderamiento.

Amanda Salvioni, *Barbari in frac. Il codice vestimentario nei teorici dell'immigrazione in Argentina*
L'importanza del codice vestimentario nei dibattiti a stampa del periodo di organizzazione nazionale argentina, fra gli anni Trenta e Cinquanta del XIX secolo, è emerso con chiarezza negli studi latinoamericani degli ultimi anni. In questo saggio s'intende mettere in relazione quel preciso fenomeno con la fase immediatamente successiva della storia argentina, dominata dall'alluvione immigratoria. Il legame tra la codificazione dell'abbigliamento e la teoria politica dell'immigrazione come strumento di democratizzazione e progresso è dimostrato dal fatto che i due grandi teorici dell'immigrazione in Argentina, Juan Bautista Alberdi e Domingo F. Sarmiento, sono anche gli autori che maggiormente si sono soffermati sul linguaggio della moda. L'ipotesi da dimostrare è che proprio attraverso quest'ultimo i due autori abbiano contribuito ad elaborare categorie dell'alterità che rendessero pensabile, cioè possibile, un progetto di inclusione delle masse immigrate.

Silvana Serafin, *Le forme del vestire*
Dopo alcune considerazioni sul concetto di letteratura migrante e una rassegna dei centri che si occupano del tema specifico, lo studio affronta le forme del 'vestire': vestito come veicolo d'identità, individuale e collettiva, come rivendicazione di origini etniche, ponte tra mondi diversi, fonte di consolazione o di disagio, d'orgoglio o di rifiuto di un'appartenenza. Ciò permette agli emigrati d''indossare' identità vecchie e nuove per sentirsi parte integrante di una realtà *in progress*. Pertanto, nel veicolare valori extra letterari, d'ordine sociale ed etico, gli abiti divengono l'emblema stesso della migrazione.

Laura Sivestri, *Le parole su misura di Margo Glantz a proposito di* Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador
In questo romanzo del 2005, ritroviamo Nora García, la protagonista de *El rastro* (2002), che racconta la propria vita. Nella sua storia si possono riconoscere molti aspetti de *Las genealogías* (1981), una sorta di autobiografia-albero genealogico, in cui l'autrice descrive l'epopea dei Glantz, dalle origini ucraine alle peregrinazioni per l'Europa fino all'insediamento in Messico. Ora, però, i ricordi personali e familiari servono so-

prattutto a trovare una giustificazione all'ossessione di Nora per le scarpe d'alta moda. Mentre scrive e ricorda, riflette infatti sul linguaggio, suggerendo il paragone tra parole e scarpe. Come le scarpe firmate, anche le parole per lo più sono scomode e inadeguate, spesso fanno male, deturpano e lasciano ferite, ma se si riesce a modellarle su di sé, quasi fossero una seconda pelle, allora possono portare molto lontano e aiutare ad aprire nuovi orizzonti.

Patrizia Spinato Bruschi, *Abiti e abitudini dell'emigrante italiano nella narrativa guatemalteca contemporanea:* La pequeña historia de viajes, amores e italianos *di Dante Liano*
Lo *status* di emigrato italiano, in virtù della scarsa importanza numerica, faticò ad imporsi nella realtà guatemalteca e tese ad essere rimosso nel miraggio di una rapida e quanto più indolore assimilazione con il gruppo creolo dominante. Ciononostante, in letteratura presenta dei connotati ben precisi, che permettono di definire dei modelli di riferimento concreti all'interno della società guatemalteca dei primi del '900. Benché già nelle opere di maestri quali, per esempio, Asturias, l'emigrante italiano trova una propria, originale, rappresentazione, si deve attendere, per una sua piena codificazione, il romanzo *Pequeña historia de viajes, amores e italianos* (2008), di Dante Liano.

Australia

Antonella Riem Natale, *'La ragazza-uccello' e 'L'uccello danzante': echi archetipici in un racconto del Tagliamento e del* Dreaming *aborigeno australiano*
Il saggio analizza due storie tradizionali, *La ragazza-uccello e l'albero dalle mele d'oro* raccontata in Friuli, e *Bralgah, L'uccello danzante* nell'Australia degli aborigeni, che presentano parecchie analogie a livello tematico. Entrambe raccontano di due giovani donne (non ancora sposate) che subiscono una metamorfosi in uccello e presentano un importante aspetto d'iniziazione al principio spirituale femminile, che in particolare è connesso alla scienza alchemica e botanica nel racconto friulano, incentrato sulla preparazione alle 'nozze sacre' della giovane Adelina, e alla conoscenza cosmologica nel racconto aborigeno, dove la giovane Bralgah esprime nei suoi passi di danza il moto dell'universo, riproducendo sulla terra i movimenti delle costellazioni.

GLI AUTORI

Adrián N. Bravi è scrittore argentino nato a San Fernando (Buenos Aires) e residente in Italia dalla fine degli anni Ottanta. Si è laureato in Filosofia presso l'Università di Macerata dove lavora come bibliotecario e vive a Recanati (Mc). Tra le sue pubblicazioni ricordiamo l'esordio narrativo (in spagnolo) *Río Sauce* (1999), cui seguono, in italiano: *Restituiscimi il cappotto* (2004), *La pelusa* (2007), *Sud 1982* (2008), *Il riporto* (2011) e il recentissimo *L'albero e la vacca* (2013). Nel 2010 ha pubblicato il libro per bambini, *The Thirsty Tree*, illustrato da Valentina Russello. I suoi testi sono stati tradotti in inglese e in francese. Il romanzo *Sud 1982* ha vinto il premio 'Popoli in cammino' ed è stato finalista del premio Cesare De Lolis; mentre *Il riporto* è entrato nella terna del premio Giovanni Comisso.
adrianbravi@gmail.com

Martha Canfield è nata a Montevideo, in Uruguay, da una famiglia anglo-italiana. Poetessa e professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane all'università di Firenze, scrive in spagnolo e in italiano e traduce in entrambe le lingue opere poetiche. È autrice di una *Literatura Hispanoamericana. Historia y antología* in tre volumi, di cui è uscito il primo volume, ha pubblicato diversi volumi di saggi e monografie, dedicati ad autori latinoamericani. È consulente per la poesia italiana del Festival internazionale di poesia di Medellín (Colombia). Ha creato e dirige a Firenze il Centro Studi Jorge Eielson di cui è direttore scientifico Mario Vargas Llosa. Come poetessa ha pubblicato sette raccolte in spagnolo: *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), *Orillas como mares* (2004), *El cuerpo de los sueños* (2008), *Corazón abismo* (2011, 2ª ed. 2013), *Flamante geografía* (2012) e quattro in italiano: *Mar/Mare* (1989), *Nero cuore dell'alba* (1998), *Capriccio di un colore* (2004) e *Per abissi d'amore* (2006).
canfieldmartha@gmail.com

Daniela Ciani Forza e professoressa associata di Lingua e letteratura anglo-americana all'Universita di Ca' Foscari Venezia, fa parte del Consiglio scientifico della rivista internazionale *Oltreoceano* e della collana 'Donne e società'; codirige le collane 'Soglie americane', 'Culture a confronto', 'Incontri', 'Nuove prospettive americane', 'Le Tre Venezie: turismo e letteratura'. Ha svolto studi e ricerche sulla poesia modernista e contem-

poranea, sulla retorica puritana e sulle letterature diasporiche in inglese negli Stati Uniti. Fra le sue pubblicazioni recenti, si ricordano: *America Periferica. Letteratura Cubano-Americana* (2003); *Quale America? Soglie e culture di un continente.* II (curatela, introduzione e saggio, 2007), *Sguardi obliqui: migrazioni tra identità americane* (2012).
dciani@unive.it

Maria Luisa Daniele Toffanin poetessa padovana, nell'ambito dell'Associazione Levi-Montalcini, promuove iniziative culturali e di orientamento scolastico. Si dedica anche alla presentazione dei suoi libri con associazioni culturali di Padova e di altre città italiane; dà vita a momenti di poesia nelle scuole e a laboratori di scrittura; collabora a riviste letterarie e a iniziative promosse da 'Oltreoceano-CILM' dell'Università di Udine. È socia del PEN Club Italiano. Ha ottenuto numerosi premi e lusinghieri consensi di critica sia per l'inedito che per l'edito. Sue poesie figurano in antologie e riviste nazionali e internazionali quali *Oltreoceano* e *Studi di letteratura Latinoamericana/Estudios de literatura Latinoamericana*. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Dell'azzurro ed altro* (1998, 2000), *A Tindari* (2000, 2001, Premio Sorrentinum), *Per colli e cieli insieme mia euganea terra* (2002), *Dell'amicizia-my red hair* (2004, 2006, Premio Venafro), *Iter ligure* (2006, premi conseguiti, Il Portone), *Fragmenta* (2006, opera ampiamente premiata), *E ci sono angeli* (2011), *Da traghetto a traghetto per non morire* (2011). Nella veste di critica letteraria si dedica a recensire libri di poesia e a esprimere opinioni come in *Una Padova altra. La libreria Draghi: osservatorio di cultura* (2012). Inoltre ha curato, con Mario Richter, la pubblicazione degli Atti del convegno da lei organizzato *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto* (2013).
matoffa@alice.it

Maura Felice è laureata in Lingue e letterature europee ed extraeuropee all'Università di Udine e dottoranda all'Università di Bologna. Socia del Centro di Cultura Canadese dell'Università di Udine e dell'Associazione Italiana di Studi Canadesi, ha pubblicato la traduzione di una poesia di Antonio D'Alfonso su *Il Tolomeo* e alcune recensioni su *Ponts/Ponti*. Nel 2007-2008 ha trascorso un anno all'Université de Sherbrooke in Québec per approfondire lo studio delle letterature migranti francofone ed è stata assistente alla cattedra di lingua italiana. Si occupa di riscrittura, traduzione e dialogismo nella letteratura contemporanea e soprattutto nel Rinascimento.
maura.feliceds@gmail.com

Bernard Gallina è professore orinario di Letteratura francese all'Università di Udine. Le sue ricerche spaziano dalla tragedia del XVI secolo, alla letteratura religiosa del XVII secolo, al romanzo *fin-de siècle*, al romanzo franco-canadese della 'pre-Révolution tranquille'.
bernard.gallina@uniud.it

Cristina Giorcelli è professoressa emerita di Letteratura anglo-americana all'Università di Roma Tre. Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Americani dal 1989 al 1992, è stata vice-presidente dell'Associazione Europea di Studi Americani dal 1994 al 2002. Co-fondatrice e co-direttrice della rivista trimestrale *Letterature d'America*, dirige la serie

'Abito e Identità', che consta di dodici volumi. Da questa serie, la Minnesota University Press, USA, sta pubblicando quattro volumi, intitolati *Habits of Being*, di cui due già usciti ("Accessorizing the Body" e "Exchanging Clothes"). Gli ambiti privilegiati della sua ricerca scientifica sono: la narrativa dell'Ottocento, la poesia e la prosa moderniste.
mariacristina.giorcelli@uniroma3.it

Dante Liano è professore ordinario di Lingua e letterature ispanoamericane presso l'Università Cattolica di Milano, dove svolge anche l'incarico di coordinatore dell'area di Lingua e letteratura spagnola. Tra la produzione di critica letteraria, si ricordano gli ultimi contributi: l'edizione filologica e coordinazione dell'edizione critica di Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo* (1997), *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1998), Studio introduttivo di Miguel Ángel Asturias, *La arquitectura de la vida nueva* (1999), *Diccionario biografico degli italiani in Centroamerica* (Introduzione e coordinazione 2003). È, inoltre, autore di un centinaio di articoli e di alcuni libri de creazione.
dante.liano@unicatt.it

María Rosa Lojo, dottoressa in Lettere all'Università de Buenos Aires, è 'Investigadora Principal' del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). È direttrice generale della collana EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina, secc. XIX e XX), presso la casa editrice Corregidor. Tra i suoi testi di ricerca si segnalano libri de saggi (*La 'barbarie' en la narrativa argentina, siglos XIX y XX*; *Sábato: en busca del original perdido*, *Los 'gallegos' en el imaginario argentino*, y otros) e varie edizioni critiche tra cui figura *Sobre héroes y tumbas*, pubblicata per la collana Archivos dell'UNESCO. Dell'opera creativa fanno parte i romanzi *La pasión de los nómades*, *La princesa federal*, *Finisterre*, *Árbol de familia*; i volumi di racconti: *Historias ocultas en la Recoleta*, *Amores insólitos e Bosque de ojos*, che riunisce quattro volumi de microfinzione e poemi in prosa. Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimento.
mrlojo@gmail.com

Renata Londero è professoressa associata di Letteratura spagnola all'Università di Udine. Si occupa di poesia, narrativa e teatro del Novecento, di commedia tardo-barocca, e di traduzione letteraria e specializzata. Oltre a numerosi contributi in tomi miscellanei, e su riviste italiane e straniere, ha pubblicato atti di convegni da lei stessa organizzati, la monografia *Nell'officina dello scrittore: i romanzi di Azorín tra gli anni Venti e Quaranta* (1997), l'edizione critica di *No puede mentir el cielo* del drammaturgo secentesco Andrés Gil Enríquez (2000); l'edizione bilingue spagnolo/italiano del romanzo *La isla sin aurora* (1944) di Azorín (2006; edizione spagnola abbreviata 2008); la curatela di due volumi di Luis Cernuda: *Poesia e Letteratura - Saggi scelti* (2007), e *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)* (2008).
renata.londero@uniud.it

Adriana Mancini è professoressa di Letteratura argentina contemporanea alla Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires. Ha pubblicato una raccolta di testi inediti di Walter Benjamin, *Denkbilder. Epifanías en viajes*; è autrice di: *Silvina*

Ocampo. Escalas de pasión; *Bioy va al cine*; *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (in collaborazione). Ha scritto articoli per riviste specializzate nazionali e straniere. Attualmente le sue ricerche sono focalizzate sulla rappresentazione della vecchiaia e della morte in letteratura.
adelos.ma@gmail.com

Jimena Néspolo, nata a Buenos Aires, è poetessa, scrittrice e ricercatrice del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Dal 1999 dirige la rivista *Boca de Sapo* (www.bocadesapo.com.ar). Ha publicato el libro album *Niñas* (2010) e le sillogi: *Incertezas* (1999), *Papeles cautivos* (2002), *La señora Sh.*(2009). Il saggio *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004) ha ottenuto il premio del Fondo Nacional de las Artes. Insieme al fratello Matías Néspolo, ha curato l'antologia *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* (2009). Il romanzo *El pozo y las ruinas*, pubblicato nel 2011 dalla casa editrice spagnola 'Los libros del lince', è stato accolto positivamente sia dal pubblico che dalla critica nazionale e straniera.
jimenanespolo@gmail.com

Rocío Oviedo è poetessa spagnola, giornalista e docente dell'università Complutense di Madrid dove ricopre il ruolo di professoressa ordinaria di Filosofía y letras: filología hispánica. La sua attività di poetessa si è concentrata nelle seguenti raccolte poetiche: *Al encuentro* (1989), *Del amor y del amigo. Nostalgias* (2000) e *Desde la sombra incontable de los días* (2000), *Entre las voces de la calle* (2005). Rimane ancora inedito un numeroso materiale. Per quanto riguarda la sua attività accademica ha organizzato e partecipato a numerosi convegni e congressi nazionali e internazionali, tavole rotonde, in Europa, nelle Americhe e in Africa anche in qualità di relatrice e di conferenziera. Suoi ambiti di ricerca sono la cronachistica delle Indie, la poesia e la narrativa della colonia, dell'Ottocento e Novecento. Ha pubblicato otto volumi tra monografie e circa una settantina di saggi in miscellanee, in capitoli di libri ed in riviste internazionali.
roviedopt@yahoo.es

Tatiana Petrovich Njegosh è dottoressa di ricerca in Studi americani e ricercatrice in Letteratura e cultura anglo-americana all'Università di Macerata, dove insegna. Si occupa del rapporto tra la letteratura e le culture degli Stati Uniti nella modernità con un approccio transnazionale. Ha pubblicato saggi sul Modernismo *mainstream* (H. James, T.S. Eliot, E. Wharton), sul Rinascimento di Harlem (Z.N. Hurston, H. Johnson, D. West), sul Modernismo etnico (A. Yezierska) e sulla letteratura contemporanea della diaspora nera negli Stati Uniti (E. Danticat). La sua ultima pubblicazione è la cura, con A. Scacchi, del volume *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti* (2012).
t.petrovich@unimc.it; tpn87@hotmail.com

Germán E. Pettoello, nato a Luján, provincia de Buenos Aires, è vissuto a San Carlos de Bariloche - Patagonia, si è laureato in Diritto presso l'università Nazionale di Buenos Aires. Attualmente è avvocato penalista e membro di una Avvocatura di ricerche penali nella sua città natale. Ha scritto numerose note di interesse generale e politico su quoti-

diani locali, oltre a collaborare con il giornale *Europa de Italia* e a partecipare a programmi radiofonici. Ha scritto il romanzo *La Cuartelera* – stampato parzialmente – e numerosi racconti, tra cui "En secreto", "Hormiguitas", "El color de las flores", "Letra Ñ", pubblicati in volumi internazionali. Molto materiale narrativo è ancora inedito.
gpettoello@yahoo.com.ar

Silvia Plager è nata a Buenos Aires. Tra le sue opere di finzione figurano: *Amigas*, *Prohibido despertar*, *Boca de tormenta*, *A las escondidas*, *Alguien está mirando*, *Mujeres pudorosas*, *La baronesa de Fiuggi*; i romanzi storici: *Nostalgias de Malvinas* e *Vernet*, *caballero de las islas* – scritti in collaborazione con Elsa Fraga Vidal –, *La rabina* e *Las damas ocultas del Greco.* Ha pubblicato anche un libro di saggi, *Nosotras y la edad*, e si è addentrata nel campo umoristico con: *Al mal sexo buena cara* e *Como papas para varenikes*. Ha ottenuto numerosi premi, tra cui: Corregidor - Diario El Día de la Plata, Tercer Premio Municipal, Faja de Honor de la SADE; è stata finalista del Concorso Planeta 2005. È stata insignita dell'onorificenza di 'Mujer destacada en el Ámbito Nacional' dalla Camera dei Deputati della Nazione (1994) e della Medalla al Mérito dalla 'Comisión Permanente de Homenaje a la Mujer Bonaerense' (2002). Collabora con giornali e riviste e coordina incontri letterari. Molti dei suoi testi sono stati inclusi in antologie pubblicate in Argentina e all'estero.
smplager@fibertel.com.ar

Eduardo Ramos-Izquierdo è nato a Città del Messico. Ha realizzato studi musicali presso il Conservatorio Nazionale; scientifici, letterari e di lingue straniere all'UNAM, a Londra e a Parigi. Ha lavorato presso la Radio Universidad e all'UNAM durante gli anni Settanta. A Parigi dal 1977, ha insegnato letteratura, iconografia e multiculturalismo in diverse università francesi fin dagli anni Ottanta. Attualmente è professore ordinario di letteratura latino-americana presso l'Università Paris-Sorbonne e direttore del Séminaire Amérique Latine. Viaggiatore appassionato, ha avuto l'opportunità di visitare una cinquantina di paesi che hanno ispirato profondamente la sua creazione letteraria. Tra i suoi lavori si annoverano libri di poesia: *i²* (1981), *7* (1982), *En las orillas del tiempo* (2005); libri di racconti e novelle *Los años vacíos* (2002), *La dama sombría* (2003), *La voz del mar* (2006), e il romanzo *En la zona prohibida* (2006). Nel 2010 è apparso il volume *Poesía y poética* (1978-2010) che raccoglie la sua opera poetica e, nel 2012, la traduzione *Nella zona proibita*.
eri1009eri@yahoo.com

Antonella Riem Natale, professoressa ordinaria di Letteratura inglese presso l'Università di Udine, dove ricopre ed ha ricoperto molteplici cariche istituzionali. Già presidente della Conferenza italiana dei presidi delle facoltà di Lingue e letterature straniere, è delegata per l'Internazionalizzazione dell'Università di Udine, presidente della Conferenza italiana di Lingue e letterature straniere, direttrice e presidente dell'Associazione laureati/e in lingue (ALL); direttrice della rivista accademica online *Le Simplegadi* e della collana ALL; condirettrice della rivista *Oltreoceano*. Fa parte del comitato scientifico della collana 'Donne e società'; ha coordinato progetti di ricerca scientifica finanziati da enti regionali, nazionali e internazionali. Si occupa delle letterature in inglese, studiando i rapporti fra forme letterarie del canone e postcoloniali e della diaspo-

ra friulana in Australia. Ha al suo attivo otto monografie, numerosi saggi ed articoli su riviste scientifiche internazionali ed in volumi; sei volumi di atti di Convegni internazionali.
antonella.riem@uniud.it

Deborah Saidero è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua inglese all'Università di Udine, dove insegna traduzione. Ha conseguito un dottorato di ricerca in 'Letterature e culture dei paesi di lingua inglese' presso l'Università di Bologna. Si è a lungo occupata di letteratura canadese, con particolare riguardo alla narrativa femminile contemporanea, su cui ha pubblicato diversi saggi. Di recente, ha curato un volume di saggi sull'opera di Janice Kulyk Keefer. Si è occupata anche di problematiche linguistiche nelle opere di scrittrici italo-canadesi e di studi sul 'Canadian English'. Nel 2000 ha co-curato il primo *Dizionario Friulano-Inglese* con Gianni Nazzi, pubblicato dall'Ente Friuli nel Mondo.
deborah.saidero@uniud.it

Maria Eugenia Salinas Urquieta, nata a Santiago del Cile, è professoressa associata di Antropología Sociale presso l'Università di Quintana Roo (Messico). La sua attività di ricerca si focalizza su precisi filoni: migrazione, diritti delle donne, antropologia – medica, simbolica e politica –, etnografia, come è possibile verificare dai numerosi studi pubblicati, dalla partecipazione a seminari, tavole rotonde e congressi nazionali e internazionali (Perù, Cile, Messico). Sta curando la pubblicazione della tesi del dottorato: *Cittá sicure per le donne: Utopia e Realtà* dove si enfatizza il riappropiarsi degli spazi pubblici da parte dei cittadini attraverso espressioni artistiche e culturali. Collabora con la rivista Cuicuilco, pubblicazione della Escuela Nacional de Antropología e Historia.
eugsalin@uqroo.mx; salinasurquieta.mariaeu@gmail.com

Amanda Salvioni è professoressa associata di Lingua e Letterature ispanoamericane presso l'Università di Macerata. La sua attività scientifica muove da due ambiti d'indagine: la letteratura ispanoamericana del periodo coloniale e le poetiche moderne fondate sulla riscrittura della storia, della tradizione e del mito. Ha pubblicato saggi ed articoli in volumi miscellanei, in riviste specializzate italiane e straniere, la monografia *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina* (2003); Come traduttrice, ha recentemente pubblicato la prima traduzione italiana di *Una escursione nella terra dei ranqueles*, di Lucio V. Mansilla.
a.salvioni@unimc.it

Anna Scacchi insegna letteratura angloamericana all'Università di Padova. È autrice di un volume su Benito Cereno di Herman Melville e ha curato volumi dedicati a New York, al multilinguismo degli USA, all'Atlantico nero, al rapporto madre-figlia in letteratura, alla letteratura americana per l'infanzia. Ha inoltre tradotto e curato l'utopia *Terra di lei* e una scelta di racconti di C.P. Gilman (*La terra delle donne*, 2011). Con Tatiana Petrovich ha di recente curato *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti* (2012).
ascacchi@alfanet.it

Andrea Schincariol, dottore in Scienze linguistiche e letterarie, è assegnista di ricerca presso l'Università di Udine, dove collabora con la cattedra di Lingua e letteratura francese. Dedica i suoi studi ai rapporti tra la letteratura e i media visivi, in particolare tra il romanzo realista francese e il dispositivo fotografico. Autore di numerose pubblicazioni sull'argomento, il suo centro di interesse si è spostato, più recentemente, verso lo studio delle forme di scrittura in ambiente Web 2.0.
andrea.schincariol@uniud.it

Silvana Serafin è professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Udine dove ha ricoperto e ricopre numerose cariche istituzionali. È socia fondatrice e presidente di 'Oltreoceano-CILM', è socia fondatrice e vice-presidente del Centro internazionale alti studi latinoamericani (CIASLA). Ha diretto e dirige numerosi programmi di ricerca nazionali e regionali; fa parte di consigli scientifici di riviste e di collane in parte da lei fondate e codirette. Le sue ricerche spaziano dalla cronachistica delle Indie alla letteratura tra fine Ottocento-inizi Novecento, contemporanea, di genere e delle migrazioni. È autrice di una trentina di volumi (monografie, curatele), di numerosi saggi, pubblicati su riviste nazionali e internazionali.
silvana.serafin@uniud.it

Laura Silvestri è professoressa ordinaria di Lingua spagnola presso il dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Roma 'Tor Vergata'. I risultati dei suoi studi, condotti con metodi critici differenziati (semiotica, ermeneutica, filosofia del linguaggio e pragmatica della comunicazione), si trovano nei numerosi saggi riguardanti autori spagnoli e ispano-americani. Tra i suoi campi d'interesse sono da sottolineare la scrittura femminile e gli studi di genere, con un particolare riguardo al rapporto madre-figlia, all'iniziazione femminile, al cosiddetto 'pensiero della differenza', alla violenza di genere e alla costruzione di una storia 'altra' da contrapporre a quella ufficiale.
laura.silvestri@uniroma2.it

Patrizia Spinato Bruschi è ricercatrice del CNR presso la sede di Milano dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, di cui è responsabile. È membro del Comitato scientifico del progetto 'Odyssea' e del Centro de Estudios Iberoamericanos 'Mario Benedetti' dell'Università di Alicante. Coordina l'edizione delle riviste e dei volumi facenti capo alla Sede. I suoi interessi scientifici riguardano: storia letteraria ispano-americana; narrativa contemporanea; teatro messicano del Novecento; emigrazione italiana in America e alle relative implicazioni culturali; diaristica odeporica ottocentesca ed epistolari. Ha al suo attivo vari studi pubblicati su riviste italiane e straniere; le curatele degli atti dei convegni internazionali organizzati dal Centro di ricerca milanese; due monografie dedicate alla figura di Arturo Uslar Pietri: *Tra politica e letteratura* (2001), *Costanti tematiche* (2003), l'edizione del diario del viaggio rioplatense e lo studio della collezione di arte precolombiana di Alessandro Litta Modignani; la collaborazione alla Historia del teatro guadalupano edito dalla Universidad Veracruzana; l'edizione delle lettere di Miguel Ángel Asturias a Giuseppe Bellini.
patrizia.spinato@unimi.it

María Hortensia Troanes, nata nella città di Casilda, Provincia di Santa Fe (Argentina), oltre ad essere laureata in lettere, possiede la specializzazione in Educazione ottenuta presso IRICE /CONICET (Instituto Rosario de Ciencias de la Educación y Consejo Nacional de Investigación en Ciencia y Técnica). Ha insegnato in provincia di Santa Fe, è stata Direttrice Provinciale del Ministero di Educazione della Provincia di Santa Fe; ha creato e coordinato i programmi: 'Herencia Abierta' (recupero della memoria familiare y colettiva) a cui parteciparono le scuole e comuni dell'intera provincia e 'Hacia otra escuela' (lavoro autocritico sui vincoli nell'istituzione educativa e del processo creativo a livello docente, espresso graficamente in forma di fumetti). È stata, inoltre, membro della Commissione nazionale organizzatrice della IV 'Conferencia Mundial de la Mujer' per l'ambito regionale e nazionale; coordinatrice del video *Las claves de la memoria*, documentario che registra testimonianze delle prime legislature argentine; coordinatrice di Cultura della Delegazione del Governo di Santa Fe a Buenos Aires. Attualmente, vive a Buenos Aires e lavora al Senato della Nazione, in qualità di assessore alla cultura, alle pari opportunità e alle relazioni parlamentari internazionali. La sua opera letteraria è costituita dalla raccolte poetiche: *Escalas* (2002), *La Sala de los Mascarones de Proa* (2010) e da poesie edite in volumi internazionali.
mhtroanes@speedy.com.ar

Rivista e collane del Centro Internazionale Letterature Migranti
'Oltreoceano-CILM'

Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin
Forum, Udine
***

1. Silvana Serafin (ed.), *Percorsi letterari e linguistici*
2. Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*
3. Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*
5. Alessandra Ferraro (ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*
6. Silvana Serafin (ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*
7. Silvana Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*
8. Silvana Serafin (ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*

Nuove prospettive americane

Collana di studi sulle Americhe
Direttori: Silvana Serafin e Daniela Ciani Forza
Studio LT2, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*
2. Rocío Luque, *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*
3. Eleonora Sensidoni, *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro*
4. Silvana Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*
5. Pia Masiero, *Names across the Color Line. William Faulkner's Short Fiction 1931-1942*
6. Federica Rocco, *Marginalia ex-centrica. Viaggi/o nella letteratura argentina*
7. Daniela Ciani Forza, *Sguardi obliqui. Migrazioni tra identità americane*
8. Silvana Serafin (ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literariose*

Le Tre Venezie: Turismo e Letteratura

Collana di studi multidisciplinare
Direttori responsabili: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
Studio LT2, Venezia
* * *

Simone Francescato (ed.)
Olive Pratt Rayner (Grant Allen), *Rosalba: The Story of Her Development*

Culture a confronto

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Mazzanti, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Friuli versus Ispano-america*
2. Silvana Serafin (ed.), *Varia Americana*
3. Silvana Serafin (ed.), *Studi di Letteratura Ispano-americana presso Università e Centro-Istituti italiani*
4. Renata Londero (ed.), *Entre Friuli y España*
5. Silvana Serafin (ed.), *Voci da lontano*

Soglie americane

Collana di studi americanistici
Direttori: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
Mazzanti, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*
2. Michele Bottalico e Salah el Moncef bin Khalifa (eds.), *Borderline Identities in Chicago Culture*
3. Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*
4. Alessandra Calanchi, *Oltre il sogno: la poetica della responsabilità nel percorso culturale di Delmore Schwartz*
5. Silvana Serafin (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

5.* Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

6. Martha Canfield (ed.), *Oltre il racconto. Passaggi tra giallo e noir, mito, cinema e teatro*
7. Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci (eds.), *Miti americani tra Europa e Americhe*
8. Irina Bajini, *"Tutto nel mondo è burla". Melomania y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*
9. Susanna Regazzoni, *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la rétorica de la mediación*

Incontri

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Campanotto, Pasian di Prato
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*

Donne e società

collana di Oltreoceano - Centro Internazionale
Letterature Migranti - CILM
Direttori responsabili: Silvana Serafin e Marina Brollo
Forum, Udine
* * *

1. Marina Brollo e Silvana Serafin (eds.), *Il corpo delle donne tra discriminazioni e pari opportunità*.
2. Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*.
3. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*
4. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: Le imprese delle donne*
5. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: il tempo delle donne*

Finito di stampare
nel mese di marzo 2014
presso la Press Up srl
di Ladispoli (Rm)