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 (Universidad de Sevilla), Giuseppe Bellini (Università di Milano), Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari Venezia), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Antonella Riem Natale (Università di Udine), Silvana Serafin (Università di Udine), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfred Laurier University, Canada)

REDAZIONE PER IL PRESENTE NUMERO
Rocío Luque, Andrea Schincariol

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

09/2015

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 09

ASCOLTAMI CON GLI OCCHI. SCRITTURE MIGRANTI E CINEMA NELLE AMERICHE

A CURA DI SILVANA SERAFIN E ALESSANDRA FERRARO

FORUM

Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM

Via Mantica, 3 – 33100 Udine, Italia. Tel. +39 331 7209314
Sito web: http://www.oltreoceano.uniud.it
E-mail: oltreoceano@uniud.it; silvana.serafin@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** 2015
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Editoriale

Silvana Serafin
Contatti e divergenze tra cinema e letteratura migranti ..... pag. 9

Alessandra Ferraro
Sul cinema migrante o come raccontare la deterritorializzazione ..... » 15

Nord America

Anita Aloisio
Marco Calliari, an Italian-Quebecois Artist. A Reflection of Identity, Cultural Belonging and Artistic Patrimony ..... » 23

Paul Tana
L'espace 'ethnique' et mes films ..... » 33

Filippo Salvatore
Paul Tana, regista della presenza italiana a Montréal ..... » 41

Antonio D'Alfonso
Daffy Duck or the Generous Writer ..... » 49

Andrea Schincariol
"Danser entre les langues": Antonio D'Alfonso tra cinema e letteratura ..... » 59

Anna Pia De Luca
Tra memoria e storia: adattamento cinematografico della trilogia Lives of the Saints *di Nino Ricci* ..... » 73

Andrea Mariani
"West Side Story": da Shakespeare a Hollywood, via Broadway ..... » 83

Simone Francescato
Migrazione e cinema indipendente americano: "Hester Street" di Joan Micklin Silver ..... » 95

Ispano-America

Antonella Cancellier
Forme etiche ed estetiche del rappresentare. La vicenda di Sacco e Vanzetti nel cinema e nel teatro testimoniali ..... » 107

Stefano Tedeschi
Paesaggi e figure della frontiera tra Messico e Stati Uniti. Un itinerario tra cinema e letteratura ..... » 119

Alessandro Rocco
La representación de la migración de Centroamérica a Estados Unidos en el film "La jaula de oro" de Diego Quemada-Díez ..... » 131

Laura Silvestri
Rosa Chacel e il cinema ..... » 141

Dante Liano
Distancias geográficas, distancias visuales ..... » 149

Andrea Pezzè
La literatura de Horacio Castellanos Moya y su relación con el cine ..... » 163

Rocío Luque
Migraciones lingüísticas y temporales de Los recuerdos del porvenir *de Elena Garro entre cine y literatura* ..... » 175

Roberta Previtera
Las migraciones de Cabrera Infante: de Cuba a Inglaterra, del cine a la literatura ..... » 187

Adriana Mancini
De inmigrantes a burgueses. Una doble mirada sobre la decadencia ..... » 119

Federica Rocco
Los gauchos judíos en la literatura y el cine argentinos ..... » 211

Eleonora Sensidoni
Gente conmigo *de Syria Poletti: la transfiguración de una novela de emigración en arte visual* ..... » 221

Susanna Regazzoni
El viaje del fracaso: Triste, solitario y final ..... » 231

Margherita Cannavacciuolo
Dibujos in absentia*: "Graffiti" de Julio Cortázar y "Furia" de Alexandre Aja* ..... » 241

Gli autori ..... » 251

Da destra, Rodrigo Díaz, direttore del Festival del Cinema latinoamericano di Trieste, il Magnifico Rettore Alberto Felice De Toni, Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e il direttore del Dipartimento di Lingue e letterature straniere Sergio Cappello salutano il pubblico presente al Convegno internazionale 'Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe' (Udine, 8-10 ottobre 2014).

CONTATTI E DIVERGENZE TRA CINEMA E LETTERATURA MIGRANTI

Silvana Serafin*

Abstract

Il saggio individua le convergenze e differenze delle diverse modalità narrative nel linguaggio del racconto – filmico e letterario – della migrazione, con l'obiettivo di tracciare una mappa delle correnti parallele che raccontano l'immigrazione nelle Americhe.

Contacts and Divergences between Migrant Literatures and Cinema

The essay focuses on convergences and differences in the various narrative modes of storytelling dealing with migration issues – concerning literary as well as visual products. The objective lies in a potential mapping of those parallel trends related to immigration in the Americas.

Nel nostro lungo viaggio – ormai novennale – dedicato alle scritture migranti, l'attuale numero della rivista vuole affrontare, con attenzione tutta particolare, l'incisivo linguaggio cinematografico, la sua capacità di 'migrare' fra barriere linguistiche ed artistiche, di aprirsi al dialogo fra immaginazione e realtà, di trasmettere informazioni visuali. Immagini in movimento che, catturate dalla retina, richiamano per analogia altri movimenti, riproducendo storie di vite individuali e collettive. Una volta proiettate sullo schermo e accompagnate da suoni e musica, esse ampliano la drammaticità o la leggerezza dell'attimo, assumendo una valenza simbolica che colpisce immediatamente la vista, l'udito e la sensibilità dello spettatore. Sembra quasi un paradosso: nello schermo bidimensionale, l'immagine in movimento acquista plasticità e vitalità come a dire che la vita piatta e senza futuro di coloro che decidono di emigrare, grazie al movimento, si trasforma in occasioni di opportunità. Se viene meno il cosiddetto 'effetto stereocinetico', l'immagine ritorna immediatamente «nel suo limbo di fantasmagoria disincarnata» (Dorfles 215). Ciò equivale anche per l'emi-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

grante se rinuncia a lottare per il raggiungimento del proprio benessere, rimanendo impietrito nella sua staticità.

Tale tema, trattato durante il convegno internazionale 'Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe', tenutosi presso l'università di Udine nei giorni 8-9-10 ottobre 2014, ha fornito importanti riflessioni – qui raccolte – che contribuiscono a fornire un ulteriore tassello all'indagine sulle letterature migranti.

L'iniziativa è stata organizzata dalle cattedre di Lingua e letterature ispano-americane – di cui sono titolare –, di Letterature francofone e di Lingua e letteratura francese – titolare Alessandra Ferraro – del Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università di Udine, in collaborazione con il Centro Internazionale sulle Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM', il Centro di Cultura Canadese, l'Association Internationale d'Études Québécoises.

Sono intervenuti docenti provenienti dalle università italiane di: Bari, Chieti e Pescara, Milano – Statale e Cattolica –, Padova, Napoli 'L'Orientale', Roma – 'La Sapienza' e 'Tor Vergata' –, Salerno, Venezia. Ad essi si sommano studiosi appartenenti alle università straniere di Paris-Sorbonne con cui abbiamo dato vita a un proficuo seminario interuniversitario *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, all'università di Buenos Aires che da anni partecipa a tutte le nostre iniziative, alle università di Montréal – Concordia University e Université du Québec à Montréal.

L'obiettivo del tema trattato, teso a individuare l'influenza delle diverse modalità narrative nel linguaggio del racconto – filmico e letterario – della migrazione, è quello di tracciare una mappa delle correnti parallele che raccontano l'immigrazione, in particolare nei contesti dell'America di lingua spagnola e in Canada, due realtà marginali rispetto alla filmografia statunitense, peraltro, presente.

Mi piace iniziare con la citazione dei seguenti versi che appartengono alla poesia "Sentimientos de ausente", scritta da Sor Juana Inés de la Cruz, la maggiore poetessa del Barocco ispano-americano, come è universalmente noto:

Óyeme con los ojos,
Ya que están tan distantes los oídos,
Y de ausentes enojos
En ecos de mi pluma mis gemidos;
Y ya que a ti no llega mi voz ruda
óyeme sordo, pues me quedo muda (32)

Sono versi che per certi aspetti, e con forte anticipo sui tempi, sembrano cogliere il gioco dei linguaggi tra cinema e letteratura, in cui molteplici sono i punti di contatto, i prestiti e i parallelismi, ad iniziare dall'organizzazione dei

motivi narrativi, e da una coerente logica che struttura le azioni in conformità con gli effetti drammatici.

Sin dagli esordi del cinema sonoro è sorta la necessità di ricorrere alla letteratura, sia per la selezione delle storie da rappresentare, sia per la stesura di copioni e di dialoghi. Non a caso Gian Piero Brunetta sottolinea l'«immediato aumento dell'esigenza di collaborazione diretta di letterati alla redazione non solo dei soggetti, ma anche delle sceneggiature e dei dialoghi dei film» (4).

Pertanto, la narrazione costituisce il primo punto di contatto tra letteratura – in particolare nella sua espressione romanzesca – e cinema, in quanto entrambe le arti raccontano delle storie che prevedono un'introduzione, uno sviluppo del contenuto e la soluzione finale (Aumont). Una relazione che s'infittisce ancora di più quando il cinema, nato dalla fotografia, insegue l'articolazione poetica per modellare una propria forma estetica.

Nonostante diversi siano gli strumenti utilizzati, sia la parola che l'immagine hanno esercitato, nel corso degli anni, un costante coinvolgimento per il lettore-spettatore (A. Rocco). La particolare attrazione, a volte positiva, altre volte negativa, riguarda soprattutto la scelta di tematiche spaziali, l'ordine temporale del discorso, la trasformazione di generi e di modalità narrative, il punto di vista attraverso cui si presenta la storia, il ricorso alla tecnica del *flash back*. Quest'ultima, inaugurata dal romanzo per rompere l'ordine cronologico del racconto, viene ripresa con rinnovata efficacia dalla narrazione filmica.

Una cosa è certa: nel corso del XX secolo, i codici della scrittura/oralità, utilizzati dalla letteratura e i codici visivi di cui si serve il cinema, si sono relazionati in maniera varia e composita. Ad esempio, gli scrittori della metà del XX secolo, a partire dal *Nouveau Roman* fino a raggiungere l'apice con gli autori della letteratura ispano-americana del *Boom*, hanno avvertito forte il richiamo del cinema, sia misurandosi con la scrittura di copioni o in qualità di registi, sia applicando nei propri romanzi le tecniche cinematografiche – come le panoramiche, le carrellate, i campi lunghi e i primi piani – che hanno contribuito a instaurare nuove leggi di comunicazione, trasformando il cinema in un efficace mezzo di espressione sociale.

La sperimentazione linguistica, inoltre, nell'appropriarsi della molteplicità dei punti di vista, del gioco dei piani, del montaggio ideologico e allegorico, dei movimenti della camera, delle inquadrature e della varietà dell'immagine proprie del cinema, ha contribuito a ri-significare la parola, connotandola di ampie sfumature 'visive'.

Tuttavia, numerose sono le differenze – non prive di malintesi e di reciproci pregiudizi – che danno specificità alla letteratura o al cinema, in quanto esse scaturiscono dalla diversa natura delle due arti. Ad iniziare dalla lingua: mentre quella letteraria presenta, in prospettiva semantica, 'segni' metaforici e arbitra-

ri – il che rende impossibile, per esempio, la trasposizione filmica dei versi di Sor Juana sopra citati –, la lingua cinematografica, da un punto di vista linguistico-spaziale, offre elementi iconografici, tecnicismi e una visione del mondo che sfugge alla sua naturale presentazione.

Gli effetti speciali, come le dissolvenze più o meno incrociate che indicano i passaggi della narrazione cinematografica, pur avendo una funzione analoga – benché più sciolta – ai segni di punteggiatura (Sadoul), si differenziano per la natura del linguaggio. Parole e frasi dal valore denotativo e connotativo, sintagmi, paradigmi, sono ben lontani dal sistema predominantemente iconico del linguaggio filmico. Ciò ha favorito, secondo Jean Mitry, il fallimento della semiologia nel momento in cui si è cercato di ricavare leggi, codici, regole, applicabili a ogni tipo di film. Da qui la necessità di un compromesso che, rileva Olga Steimberg de Kaplan (20), consiste nell'accettare l'immagine filmica come un insieme tecnico-semiotico di comunicazione e di espressione, il quale 'rivela' e contemporaneamente 'nasconde' la sua specifica natura di tecnica semiotica rappresentativa ed espressiva.

Va da sé che la relazione tra letteratura e cinema non si basa esclusivamente su modalità di adattamento cinematografico di un'opera letteraria o di una generica influenza tra scrittori e sceneggiatori. Essa presenta una vera e propria elaborazione di un linguaggio originato dall'interrelazione tra cinema-letteratura; lo testimoniano gli studi prodotti, soprattutto in ambito anglosassone, dato il ruolo propulsore della macchina cinematografica statunitense.

Le riflessioni qui raccolte apportano una luce nuova sugli studi delle scritture migranti in relazione con il cinema, proprio perché affrontano il racconto filmico e letterario attraverso prospettive molteplici. Da una parte l'analisi semiotica e narratologica evidenzia la presenza di un linguaggio filmico nella produzione letteraria di scrittori migranti, mentre lo studio di produzioni poligrafiche riguarda gli artisti migranti che hanno sperimentato entrambi i mezzi narrativi. Inoltre, la comparazione tra racconto filmico e testo letterario, l'esegesi diacronica di singole produzioni filmiche, di correnti e di movimenti che trovano affermazione in uno o più contesti spaziali, allargano l'indagine su direzioni molteplici. Tutto ciò contribuisce a sviscerare i campi diversi per proporre una casistica, il più ampia possibile, di modelli utili a individuare affinità e divergenze tra le due arti.

Scritture plurali che corrispondono, tuttavia, ad una medesima, imperiosa ed angosciosa necessità di ricerca identitaria da parte di emigrati, vecchi e nuovi, sia che si svolga in terra canadese, statunitense, messicana, guatemalteca, cubana o in qualsiasi altra regione del Centro o del Sud America, Argentina in particolare. Si tratta di realtà verso le quali si sono dirette intere generazioni di italiani, ed europei in senso lato, che hanno inseguito un sogno di felicità, desiderosi di integrarsi nella nuova patria, senza perdere la propria specificità.

Per raggiungere tale meta è stato necessario dialogare con il tempo sociale e politico, partendo proprio da reiterate coordinate tematiche – memoria, povertà, esclusione, marginalità –, attraverso proposte formali differenti, quali appunto la letteratura e il cinema – senza trascurare la musica altrettanto importante –, la cui comprensione dipana le tenebre su scenari di crisi individuali e collettive, o su dilemmi che interessano *in toto* le società globalizzate.

Proprio per questo motivo è importante entrare nella ricerca estetica attraverso testi performativi e la loro transcodificazione filmica – o viceversa –, rivolti ad un pubblico più ampio possibile. Entrambi i linguaggi si focalizzano sul concetto di 'vedere', sia esso diretto come quello dello spettatore, o pensato come quello del lettore, in cui vengono attivati i meccanismi dello sguardo. Se inizialmente l'atto del guardare non realizza nessun tipo di 'proiezione' intenzionale, via via esso si condensa in visione, ovvero viene riversato sull'oggetto l'interesse e il desiderio di colui/lei che vede. Ciò avvicina la vista alla migrazione stessa in cui è incluso il movimento e l'abbraccio. In altre parole gli emigrati hanno superato i confini della patria per aderire ad un progetto di benessere individuale e di nazione entrando nella dialettica permanente di una nuova costruzione culturale e sociale, basata sull'identità plurima.

Se la letteratura migrante si caratterizza per le dinamiche storie di 'crisi', di marginalità e di esclusione, scatenate dalla necessità e dal desiderio (Serafin), la loro trasposizione in immagini cinematografiche – per essere immediate e guidate dal punto di vista del regista – ha un impatto emotivo ancora più forte. Totale è l'empatia dello spettatore per le povere vittime di macabre realtà e di soprusi intollerabili: la denuncia di tanta tragedia arriva direttamente al cuore e alla mente dello spettatore. Lo stesso accade per la presentazione di sentimenti d'amore e di pietà, perchè chi guarda si trova dentro l'immagine stessa.

Migrazione come necessità estetica, dunque, come viaggio, paradigma di avventura e di mobilità, tra codici linguistici diversi – legati da una relazione a volte osmotica, altre volte antitetica, ma sempre coinvolgente – per andare oltre le necessità contingenti e per realizzare i sogni più ambiziosi, annullando distanze spazio-temporali, unificando la ricerca d'identità con il riconoscimento dell'altro.

Bibliografia citata

Aumont, Jacques et all. *Estética del cine.* Buenos Aires: Paidós. 1980.
Brunetta, Gian Piero. *Letteratura e cinema*. Bologna: Zanichelli. 1976.
Cruz, Juana Inés de la. "Sentimientos de ausente". Id. *Versi d'onore e di circostanza*. Ed. Angelo Morino. Torino: Einaudi. 1995: 32-36.
Dorfles, Gillo. *Simbolo, comunicazione, consumo*. Torino: Einaudi. 1962.
Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Akal/Comunicación. 1990.

Rocco, Alessandro. *La scrittura immaginifica. Il film-scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*. Roma: Aracne. 2009.

Sadoul, Georges. *Manuale del cinema*. Torino: Einaudi. 1960.

Serafin, Silvana. "Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario". Numero Speciale *Migrazioni, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispanoamericane* della rivista on line *Altre modernità* (2014): 1-17.

Steimberg de Kaplan, Olga. "Reflexiones en torno a literatura y cine". Id. (ed.). *El mundo de la imagen en la cultura actual*. Tucumán: Departamento de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. 1999: 15-28.

SUL CINEMA MIGRANTE O COME RACCONTARE LA DETERRITORIALIZZAZIONE

Alessandra Ferraro*

Abstract

Questo testo fa emergere alcune tematiche e tecniche narrative che caratterizzano la narrazione filmica e letteraria degli artisti migranti nelle Americhe, individuando i principali filoni di indagine delineati dai saggi presenti nel numero della rivista: l'analisi delle influenze filmiche nel testo letterario, l'analisi intersemiotica, l'analisi filmica e la ricerca della *docu-fiction*.

On Cinema of Migration or How to Telling Deterritorialization

This paper brings out some common themes and narrative techniques that characterize the film narrative and literary storytelling of migrant artists in the Americas.

Se numerosi sono gli studi che si sono concentrati sulla relazione tra cinema e letteratura, generi che dagli albori della settima arte hanno intrattenuto tra loro un rapporto privilegiato, meno studiata è la relazione tra cinema e scrittura migrante, vista anche la costituzione recente di questo filone letterario. Si deve a 'Oltreoceano-CILM' – alla cui direzione Silvana Serafin ha svolto un fondamentale ruolo federativo e pragmatico, oltre che di animazione del dibattito culturale e scientifico – l'aver saputo convogliare indagini singole in vari settori disciplinari e linguistici nello sforzo comune di delimitare e analizzare un campo di ricerche relativamente recente, quello della letteratura e, in senso lato, della cultura migrante. Tale filone di ricerca attraversa molte discipline umanistiche e non solo, dalla sociologia alla storia, dalla linguistica alle lingue e letterature straniere. All'istituzione del Centro Internazionale sulle Letterature Migranti si è affiancata la significativa fondazione di *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni* – di cui Silvana Serafin è direttore responsabile – che ha segnato un momento importante nel panorama scientifico nazionale e internazionale, contribuendo a trasformare la produzione dei migranti da semplice oggetto di curiosità nostalgica a campo dell'indagine scientifica, al di là dell'ambito esclusivamente letterario.

* Università di Udine.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

Il nono numero di *Oltreoceano* raccoglie gli atti del Convegno 'Ascoltami con gli occhi. Scrittura migrante e cinema', incentrato su una delle modalità del racconto della migrazione ancora poco esplorate, quella del linguaggio filmico, colto nel suo rapporto elettivo con la letteratura e focalizzato sul contesto delle Americhe. Appariva evidente nella scelta del tema che il racconto filmico costituiva, accanto al teatro, un'importante vena narrativa dell'epopea della migrazione e che poteva essere praticato anche da autori migranti privi di una padronanza linguistica perfetta. Il cinema, poi, se condivide con la letteratura la capacità di raccontare storie, mescolando realtà e finzione, si avvale anche di supporti iconici e sonori, raggiungendo così un pubblico diverso e più ampio rispetto al testo scritto ed ottenendo effetti più immediati e spettacolari.

Le prospettive critiche adottate e le analisi si caratterizzano per la loro diversità, non soltanto perché sono opera di critici letterari o scrittori da un lato e di registi dall'altro, in possesso quindi di professionalità e competenze differenziate, ma perché si focalizzano su aspetti compositi, a testimonianza del fatto che il campo di indagine offre spunti molteplici e di estremo interesse. Inoltre, se lo studio comparato di categorie – quali quelle del narratore, dell'enunciazione, della focalizzazione, della profondità di campo e della temporalità – ha fatto progredire la conoscenza separata dei due settori, letteratura e cinema, ha anche messo in evidenza che l'eterogeneità dei due sistemi richiede, nel passaggio da un codice all'altro, la riconfigurazione delle categorie d'analisi (Metz, Gaudreault, Jost).

Alcuni contributi si sono concentrati sull'influenza del cinema nel percorso di scrittori in esilio quali Rosa Chacel, spagnola della Generazione del '27, emigrata in Argentina (Laura Silvestri), o sulla loro scrittura in bilico tra continenti diversi, come nel caso di Cabrera Infante, nomade tra Cuba e l'Inghilterra (Roberta Previtera). Altri saggi hanno messo in evidenza come il cinema sia presente nelle opere letterarie a livello tematico, nello studio di Susanna Regazzoni su Soriano, ma anche come dispositivo della rappresentazione letteraria. Esso è assunto a livello di linguaggio e di strutture dal testo scritto nei romanzi dell'italo-quebecchese Antonio D'Alfonso – studiato da Andrea Schincariol applicando la critica dei dispositivi (Ortel) – e nelle opere dello scrittore salvadoregno Castellanos Moya. Andrea Pezzè perviene in questo caso, attraverso l'analisi formale, a conclusioni di estremo interesse, anche dal punto di vista extra-letterario. Questi contributi ci ricordano il debito della letteratura contemporanea, sia per le tecniche che per i temi, nei confronti del cinema e del linguaggio cinematografico (Magny).

Numerosi sono i saggi che prendono in considerazione la trasposizione intersemiotica dalle opere letterarie a film legati al contesto americano. In ambito nordamericano Andrea Mariani analizza magistralmente l'adattamento filmico

del musical *West Side Stories*, mettendo in risalto la componente 'etnica' della trama. Seguono le interpretazioni di Anna Pia De Luca e Simone Francescato che studiano rispettivamente la trasposizione filmica della trilogia romanzesca *The Lives of the Saints* dell'italo-canadese Nino Ricci e la riduzione di una novella dello scrittore ebraico di origine russa Abraham Cahan. In ambito ispano-americano sono dedicati all'indagine del processo che ha condotto alla trasposizione filmica alcune opere letterarie argentine nei contributi di Adriana Mancini, Federica Rocco ed Eleonora Sensidoni. Le studiose prendono in considerazione rispettivamente *Piedra libre* di Beatriz Guido, *Los gauchos judíos* di Alberto Gerchunoff e *Gente conmigo* di Syria Poletti, originaria del Friuli. Da parte sua, Rocío Luque esamina l'adattamento cinematografico di *Los recuerdos del porvenir* della messicana Elena Garro, mentre Margherita Cannavacciuolo indaga *Graffiti* di Julio Cortàzar. Infine, Antonella Cancellier stabilisce un parallelo tra "Sacco e Vanzetti" di Montaldo e l'omonima opera teatrale dell'argentino Mauricio Kartun.

Vengono qui sottolineate le soluzioni tecniche e formali proposte dai registi per trasformare in narrazione cinematografica il testo scritto, evidenziando infedeltà e perdite, omissioni e inserzioni, proprie di ogni operazione di traduzione. Al termine della lettura di questa serie di saggi, si rafforza la convinzione dell'estremo interesse per lo studio della stessa pratica dell'adattamento, tanto per le esegesi filmiche che letterarie (Cléder, Genette, Hutcheon). La ripresa di temi, la loro enfatizzazione o eliminazione, mostrano inoltre che le riduzioni cinematografiche giocano un ruolo centrale nello sviluppo dell'immaginazione narrativa, mettendo in luce alcuni nodi archetipali particolarmente preganti quando si tratta della narrazione migrante, dove problematiche identitarie, esistenziali e politiche assumono una valenza fondamentale. Emerge altresì la convinzione comune che l'opera filmica, al di là del successo commerciale e talvolta malgrado questo successo, sia un oggetto pienamente degno di studio, resosi spesso autonomo dalla letteratura.

Tale valore narrativo e estetico è testimoniato dai saggi che pongono al centro dell'analisi opere cinematografiche contemporanee volte a raccontare, in maniera potente e efficace, il dramma della *Frontera*, vista dalla prospettiva dei migranti latino-americani nel loro approdo negli Stati Uniti, sulla spinta delle molteplici tragedie del Continente. Stefano Tedeschi individua un *corpus* di dieci opere narrative e cinematografiche dei due lati del confine focalizzate su questa tematica, mentre Dante Liano esamina "Distancia" e "Coyote", pellicole del guatemalteco Sergio Ramírez, e Alessandro Rocco analizza "La Jaula de oro" dello spagnolo Diego Quemada Díez. Riconducibile al suddetto filone di indagine è l'articolo dello scrittore e regista Antonio D'Alfonso nel quale prende in considerazione un surreale cartone animato, "Pennelli, rabbia e fantasia"

("Duck Amuck") prodotto dalla Warner Brothers su copione dell'italo-statunitense Michael Maltese. Il personaggio di Daffy Duck, inizialmente invisibile e poi tormentato da un sadico animatore che gli fa cambiare forma, voce e abiti, incarna la problematica identitaria vissuta dallo scrittore migrante nel *melting pot* statunitense, assimilante al punto di fare scomparire ogni tratto 'etnico'.

La stessa tematica identitaria migrante è affrontata dai registi Anita Aloisio o Paul Tana che praticano un altro genere di cinema, più legato alla realtà. Negli anni Ottanta, Tana inventa a Montréal la *docu-fiction* nata, come spiega Filippo Salvatore, dalle influenze congiunte delle teorie sul documentario elaborate da John Grierson, direttore nel Canada del dopoguerra dell'*Office National du Film*, e del *cinéma-vérité*, affermatosi in Québec negli anni Sessanta. Lo stesso Tana narra le preoccupazioni e le difficoltà, anche tecniche, incontrate come regista. Con la sua opera egli traccia sì la storia di una comunità, interrogandosi però, contemporaneamente, sulle sue proprie origini di immigrato, in perenne sfasatura rispetto alla società d'accoglienza. Di discendenza lucana, ma nata in Québec, Anita Aloisio racconta invece il difficile vissuto di giovani, di seconda generazione come lei, appartenenti a due universi culturali e linguistici. Ella penetra negli ambienti familiari dei personaggi intervistati, cogliendoli in una dimensione più intima, privata, spesso conflittuale a causa di un divario generazionale che è anche culturale. Se nella narrazione di Tana ricorrono le ambientazioni storiche, i documenti d'archivio, le vecchie foto, i riferimenti diversi al passato a rendere manifesta la sua volontà di scrivere una storia assurta dall'individuale al collettivo, nel cinema di Aloisio prevale una dimensione intimista. Viene espressa suggestivamente dagli intensi primi piani e dai bellissimi paesaggi, che si alternano sovrapponendosi, dei due Paesi tra i quali i protagonisti, spesso donne, si sentono in bilico. Il suo ultimo lavoro *in progress*, *Italian-Quebecois Artists and Their Work: A Reflection of Identity, Cultural Belonging and Artistic Patrimony*, prevede una serie di interviste filmate per dar voce a un'inchiesta di carattere identitario e esistenziale. La regista si focalizza quindi sulla figura del cantante rock Marco Calliari e sulla sua volontà di essere considerato un artista del Québec, nonostante talvolta egli utilizzi l'italiano nelle sue canzoni.

Il cinema migrante come la letteratura migrante, influenzati entrambi dal nomadismo geografico e caratterizzati dalla deterritorializzazione, raccontano la diversità riproducendo accenti dissonanti e conversazioni cacofoniche e, talvolta, il silenzio che rinvia all'impossibilità di comunicare del migrante. In presa diretta sul reale, seppur teso comunque a trasfigurarlo, ancorato ad elementi autobiografici, ma con l'intento di trascenderli, determinato da fatti storici e da tragedie contemporanee, il cinema migrante si inscrive così sotto il segno della traduzione in suoni e immagini e temporalità, di storie diverse.

Come la letteratura, ma avendo a sua disposizione un numero maggiore di supporti, il cinema migrante vuol tradurre idiomi e immaginari, risultando spesso sfasato, mentre la traduzione, che si opera in maniere diverse, mantiene in sottofondo l'alterità quale sua caratteristica irriducibile.

Voglio infine concludere esprimendo soddisfazione e rammarico. Soddisfazione per il fatto che l'interazione tra critica e letteratura è stata efficace anche sul piano delle realizzazioni filmiche: per Paul Tana l'impegno a presentare il suo *Marguerita* in anteprima al convegno è stato uno sprone che l'ha spinto ad ultimare il lavoro. Antonio D'Alfonso, invece, è stato trattenuto a Montréal perché, in maniera inaspettata – sappiamo quanto sia difficile per il cinema indipendente esser finanziato anche in Canada –, ha iniziato a girare il suo nuovo film "Duse and Me"[1].

Rammarico perché è l'ultima occasione istituzionale nella quale collaborerò con Silvana Serafin, anche se mi auguro che nel suo meritato riposo, lungo e costellato da soddisfazioni di ogni tipo, ci elargirà i suoi preziosi consigli e resterà come nume tutelare di questo importante filone di ricerca sulla "scrittura migrante", inaugurato all'Università di Udine.

Bibliografia citata

Cléder, Jean. "Ce que le cinéma fait de la littérature". *Fabula-LhT*. 2 (Ce que le cinéma fait à la littérature et réciproquement). Décembre 2006. <http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html> (Consultato il 15 settembre 2014).

———. *Entre littérature et cinéma: Les affinités électives*. Paris: Armand Colin. 2012.

Dale, Jennifer e D'Alfonso, Antonio. "Duse and Me". 22 novembre 2005 - 22 octobre 2014. Inedito comunicato dall'autore.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982.

Gaudreault, André. *Cine y Literatura. Narracíon y mostración en el relato cinematográfico*. México: Educacion y Cultura/UNARTE. 2011.

———. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Préface de Paul Ricœur. Paris/Québec: Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval. 1988.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge. 2006.

Jost François. *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1987.

Magny, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris: Ed. du Seuil. 1948.

Metz, Charles. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: 1968.

Ortel, Philippe. "Vers une poétique des dispositifs". Philippe Ortel (dir.). *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Paris: L'Harmattan. 2008: 33-58.

[1] «This film is dedicated to Eleonora Duse […]. This is the story of a Canadian Italian actress, Daniela De Leo whose own creative life is redeemed by her encounter with the legendary Eleonora Duse whose own life is altered by her encounter with the contemporary actress» (Dale e D'Alfonso: 2).

NORD AMERICA

MARCO CALLIARI, AN ITALIAN-QUEBECOIS ARTIST. A REFLECTION OF IDENTITY, CULTURAL BELONGING AND ARTISTIC PATRIMONY

Anita Aloisio*

Abstract

The following article explores the distinctive creative process that Italian-Quebecois artists undergo and how it is reflected in their work. The Italian-Quebecois artist strives to achieve a balance between family tradition, their parents' experience of immigration, identity and personal creativity. Their journey is a testament to a rising artistic patrimony that has yet to be categorized by academia.

Marco Calliari, artista italo-quebecchese. Una riflessione sull'identità, sull'appartenenza culturale e sul patrimonio artistico

Il presente articolo esplora il percorso creativo degli artisti italo-quebecchesi. Lo studio analizza la ricerca constante di un equilibrio fra tradizioni culturali e familiari tramandate dai propri genitori immigranti con l'identità e creatività personale manifestate dalle loro opere. Un testamento originale di un patrimonio artistico quebecchese non ancora pienamente valorizzato dal mondo accademico.

The fellowship of artists belonging to an array of cultural backgrounds in Quebec provides a preview of unique artwork, which echoes sentiments of displacement, linguistic divides and identity struggles undergone by their immigrant families. Personal experiences are internalized and transposed somewhat unconsciously in various artworks. This article will focus on how Montreal artists of Italian descent strive to achieve a balance between family tradition, their parents' experience of immigration, identity and personal creativity, through art. My initial observations of the Italian-Quebecois artistic community reveal the use of unconventional artistic language to express a unique cultural identity and sense of belonging. As a result, the artists internalize these phenomena and transpose them in a screenplay, film, painting or musical opera.

My intention is to examine the artistic progression and the complex construct of multilayered social identities internalized by contemporary Italian-

* Documentary Filmmaker, Montréal.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

Quebecois artists, and ultimately the way it is externalized in their artwork. As part of my research-creation Master thesis in Media Studies at Concordia University in Montreal, the study will focus on three major artistic sectors in Montreal: visual arts, theatre production and musical performance. Video-ethnography, qualitative journaling and research-creation methods will be adopted. Filmed interviews of two established and/or emerging artists in each of the disciplines mentioned will be conducted and a video-documentary produced reflecting this process of investigation. A written component will complement the documentary providing statistical evidence and additional observations made during the research-creation phase. The thesis is slated for completion in Fall 2015.

The following presents the preliminary findings of this broader study recorded during the first filmed encounter with author-composer and musician Marco Calliari, a Montreal-born artist of Italian origin. Calliari's interview is a catalyst to my queries, providing a candid and accurate understanding of the artistic progression of Italian-Quebecois artists. Such a phenomenon has specifically evolved in a complex setting of political, social and cultural conditions, which have come to define the Quebecois landscape.

It is necessary to elaborate a discourse that explores artistic expression of Italian-Quebecois works to begin understanding how artists connect their Italian ethnicity to a creative practice within a specific socio-political context. This document offers a contextualization of such dynamics that characterize Quebec, explores the particularities of how the Italian community interacts and evolves within the conditions that define the term, 'Italian-Quebecois artists' and finally, attempts to tie my methodology with a theory of the Italian-Quebecois artistic expression.

Quebec's Political Backdrop: The St-Léonard Crisis

The most significant event that marked the beginning of tensions between the Italian community and nationalists of the Quebecois movement is known as the infamous *Crise de St-Léonard* (The St-Léonard Crisis). This critical moment that burst in 1968 was preceded by Quebec's renowned *Révolution tranquille*, The Quiet Revolution (1960-1966), which sought to modernize Quebec. St-Léonard was a neighborhood in rapid expansion after WWII. The area gradually became populated by a significant percentage of Italian immigrant families. Schools in St-Léonard progressively incorporated bilingual classes (English and French) in their French school system in response to the changing demographic needs of its citizens. Paradoxically, in the late 50s Italian immigrants

who were strongly Catholic were refused access to French schools, then controlled by Catholic school commissions, because of their ethnicity. This is a poorly documented fact verified noted in the article by Filippo Salvatore.

However, Francophone intellectuals concerned about the fate of the French language and the amplitude that English was taking among allophone communities, urged for action to be taken. The school commissioner imposed French unilingual classes in an attempt to limit access to English language instruction. This measure caused disarray among the Italian community. Not only did this threaten their fundamental right to choose the language of instruction for their children, but also the action itself was illegal. The Italian community became the first to manifest the unease and deep sense of injustice regarding the growing linguistic divides and cultural incongruities among Quebecers.

The subsequent failures by political parties to resolve the linguistic crisis electrified Quebec's drive for linguistic and cultural reform, the downfall of the Parti National to the first-time elected Parti Quebecois government in 1974, and the adoption, in August 1977, of the controversial Bill 101, also known as the Charter of the French language[1], marked a determining moment in Quebec's history. The province proclaimed cultural and linguistic sovereignty while it imposed its laws on minorities. This led to a metamorphosis of singular cultures to define their sense of self within the very Quebecois identity struggle.

The unsettling political landscape of Quebec imposed a defining moment for citizens, particularly for the segment of the population that wasn't part of the ethno- and socio-economic hegemony that Quebec intended to build. It was a turning point in Quebec politics that polarized both the Francophone and Anglophone communities and left immigrant minorities disconcerted. The tumultuous political dimension that characterized life in Quebec was generally unbeknownst to the immigrants prior to settling in Quebec. The immigrants mourned their native land while simultaneously striving to achieve a balance between the nationalist movement and their intimate attachment to personal identity and cultural origin. Subsequently, the children born to immigrant families were entangled within a complex web of possible identities to inherit. Factors, seldom revealed, which dramatically distinguished immigrant life in Quebec from that in other Canadian provinces.

This discourse is amplified by virtue of a set of distinctive traits and complexities that the Italian community living in Quebec possesses. Although both Italian immigrants and native Quebecers were Catholic and shared phonetically similar mother tongues (French and Italian), a significant number of Ital-

[1] «To make of French the language of Government and the Law, as well as the normal and everyday language of work, instruction, communication, commerce and business».

ians in Quebec did not adhere, nor feel interpolated by the proposed nationalist vision of Quebec as stated in by Filippo Salvatore (*Referendum 1995*). This divergence in political vision galvanized the divide and incomprehension between the groups. The outcome is ultimately reflected in the work of Italian-Quebecois artists. Considering this significant social dichotomy, further exploration is essential to begin building a corpus and elaborate my theory on artistic ethnic expression in Quebec.

The Italian-Quebecois Artist

My use of the hyphenated term 'Italian-Quebecois' refers to the first-generation born in Quebec from Italian immigrants who generally settled in Montreal during the last significant immigration wave, which ended around 1971. The majority of this cohort grew up in the mid 1960s and 70s and experienced Quebec's significant political crisis over self-determination. Furthermore, they felt, first-handedly, the effects of Bill 101's implementation in schools, particularly in urban Montreal. A generation of children caught in the political upheaval created during the adoption of Bill 101 and following that event, was hurled into the Francophone school system and often compelled to personify the Quebecois cultural model in order to gain acceptance. Consequently, the experience prematurely forced many Italians and other minority youths to strive, justify and clarify their cultural allegiance. I was one of those children. As an adult today, many questions regarding my profession as a filmmaker and my intimate relationship to my Italian roots have surfaced.

What does it mean to be an Italian-Quebecois or an Italian-Quebecois artist? Given the existing political undercurrents that most are confronted with in Quebec, it is necessary to establish which artists define themselves as Italian-Quebecois or not, and why. How do they understand the very crucial and sensitive political implications that the term 'Quebecois' has come to imply? This simple appropriation of a title implies a political position. More specifically, it indirectly affirms a preferred allegiance to a self-identity over another. The choice of using 'Italian-Quebecois', consciously combining both English and French spellings, affirms my conviction that cultural and ethnic composition cannot supersede nor negate the identity associated with birthplace. This implies that one trait cannot dominate another. Rather, the combination of both characteristics allow for an emerging Italian-Quebecois cultural canon to surface.

The Italian-Quebecois 'artist' is an individual who has deflected from professions traditionally encouraged by their immigrant Italian families, such as

choosing to become an engineer, physician or accountant. The individual 'Italian-Quebecois' artist digresses from those expectations, opting for alternative means to rationalize a complex set of experiences that involve the search for a distinct cultural identity and a sense of temporary rootedness.

This journey, often ignored, is testament to a rising Italian-Quebecois artistic patrimony and merits adequate categorization by academia. The goal is therefore to broaden the understanding of the Italian community living in Quebec's specific political context and accentuate social relevance by demonstrating how Italian-Quebecois artistic productions are reflective of transculturation, personal and physical displacements, and identity struggles.

Marco Calliari: Author, Composer, Musician

I specifically chose to interview Marco Calliari, because of his cultural composition and the specific socio-political context to which he was exposed. Born in Montreal on August 27th, 1974, Calliari's musical and cultural identity was significantly influenced by his modest Italian immigrant parents and their nostalgic attachment to their Italian heritage. More specifically, he was greatly impacted by his parents' love for opera and Italian melodies. Calliari's direct experience of Quebec's linguistic reforms as a child strongly shaped his musical genre. Trained in classical guitar and ignited by the need to express his multifaceted cultural reality, Calliari founded the only Francophone heavy metal band in North America, Anonymus, at age 14. This extreme musical choice contrasted greatly with his childhood musical influences. Surprisingly, Marco left the band, in 2003 to pursue an unexplained calling. He felt the need to express his Italian origins in his artistic practice, simultaneously creating a unique musical genre. Since then, Marco has revisited Italian and Quebecois classics, and composed his own opus rendering the material attractive to a contemporary audience, while singing in Italian. His Italian albums *Che la Vita*, *Al Faro Est* and more significantly his latest album *Mi Ricordo*, all connect the complexity of Quebecois identity through the lens of Calliari's personal relationship to his Italian roots. During the filmed encounter, Marco was at a loss for words when explaining his creative impulse and when trying to describe his musical genre. During our conversation, he used musical and lyrical narrative to express what he could not say in words, by spontaneously grasping his guitar and singing. It occurred to me that it was completely unnatural to ask an artist to translate his creative process into conventional codified language.

Italian-Quebecois Identity

To my questions about identity and sense of belonging, Marco often responded with a sheepish smile and sighed. Looking afar, Marco instinctively responded in Italian as though the words able to transpire the authenticity of his feelings existed only in Italian. I, too, felt that speaking in Italian was the only way to genuinely convey my state of emotion. I was immediately attuned to his visceral and intimate attachment to his identity and native tongue, which perhaps can only be rationalized internally. His choice to pursue a career composing and singing in Italian rather than continue with Anonymus, was a tough decision. However, Marco realized that his embedded cultural and linguistic heritage couldn't be suppressed from his artistic practice.

The emotional roller coaster that surfaced during the interview confirmed the existence of heart-wrenching and continuous, often unconscious, self-questioning episodes about identity. That is the fundamental aspect of the Italian-Quebecois artistic community, which raises the question: how do artists connect their Italian ethnicity to a creative practice within a distinctive political, social, linguistic and exceptionally 'pluriethnic' climate, that has come to characterize the province of Quebec? Could it be that the distinct political and social stance maintained and encouraged in Quebec has obliged the Italian-Quebecois artist to further explore, affirm and establish one's own artistic style, identity and sense of place? In an attempt to convey sentiments of heritage, history, identity and a sense of belonging, the findings show that the creative process experienced by Italian-Quebecois artists enable them to articulate a unique narrative that speaks to these intricate political and social transitions. Given this specificity, Italian-Quebecois artwork possesses its own distinct cultural dimensions, which are in marked contrast with the ones inculcated through Quebec's national political landscape.

La 'québécitude'

Marco is a local Quebec-born artist, yet his musical genre is not sufficiently Quebecois, because he does not sing in French, but Italian. Due to Marco's deliberate artistic choice, his work is classified by the *l'Adisque* (the Quebec equivalent for the Juno Awards) as *Musique du monde* 'World Music', therefore cannot be nominated in several other categories. Marco's music is not officially recognized as 'Quebecois'. There is a fine line that artists must walk in Quebec, when they have Italian or other ethnic backgrounds. They can express a calculated amount of cultural distinction and composition, so long as it does

not supersede the norms of what it means to be Quebecois. Although Marco is aware of this frustrating contradiction, there remains an intangible need in him to maintain his Italian heritage through his music, at the risk of offending the Quebecois Francophone public, media and music industry.

Although several scholars of Italian origin in Quebec and across Canada have studied the question of Italian ethnicity, most define the Italian-'Canadian' experience, identity and immigration process, rather than distinguish the numerous factors that shape the Italian artistic expression within Quebec's complex social environment.

"Enigmatico" (1995) by Patrizia Fogliato, is one of the few films that probes expression of Italian-Canadian identity from an artistic point of view. The act of producing 'art' is an unconventional demonstration of devotion and tribute to the Italian immigrant experience, by which the artist's childhood is significantly inspired. The act of making art can dislodge and disrupt profound areas of the artist's identity, which would otherwise not have surfaced, nor have had the opportunity to flourish. Yet again, little about this artistic translation is related to Montreal's or Quebec's complex socio-political context.

Francophone Quebecois intellectuals have recently designated: 'la québécitude' as a set of beliefs and values that reflect a common way of being *Quebecois* (Gervais, Karmis, Lamoureux). Marco's experience with l'Adisque is indicative of the incongruence in qualifying something or someone as sufficiently Quebecois or not. There is a misconception between the understanding of how 'la québécitude' is an inclusive model and the reality that 'it' is continuously altered by the cultural and social contributions of diverse ethnic groups present in Quebec.

'Mi Ricordo' – *Je me souviens*

A test screening of the pilot documentary for my thesis was conducted in front of an arbitrary viewership in Montreal's little Italy's Dante Park in August 2014. Though there was a sense of appreciation, few reacted as hoped. In facing the audience's apathy, Marco intimately shared an anecdote that renders the theory of la 'québécitude' debatable. Marco was invited to perform at Quebec's Saint John the Baptist National day festivities for the first time in June 2014. Thirty minutes into his show, an audience member demanding he sing in French perturbed Marco's performance. A similar episode occurred during Marco's performance in a multiethnic neighborhood of Montreal just a month later. A young man loudly requested that Marco perform his song in French.

Paradoxically, Marco performed songs from his latest album: *Mi Ricordo*, *I remember* in English and *Je me souviens*, in French. The latter citation strategically designates Quebec's license plate motto, which was changed from the previous "La belle Province" in the late 70s, by the then newly elected Parti Quebecois. The album is incomparable, for it represents the first time attempt by an Italian-Quebecois musician not to simply translate renowned Quebecois songs into Italian, but to enhance awareness of Italian and Quebecois musical patrimony in a most avant-garde manner. This creative choice is accentuated by his subdued yet determining promotional strategy, which features a picture of Marco riding a Vespa while holding Quebec's flag, on the *Mi Ricordo* cd cover. Marco deliberately established a path to make sense of his cultural and political positioning, while remaining faithful to the complexity of his musical arrangements.

If 'la québécitude', as it is now defined, is to become and remain relevant to all citizens of Quebec, it must be understood as a cultural phenomenon in continuous evolution and transmutation. It must address how it impacts the creative processes of Italian-Quebecois artists. More specifically, it must examine the resulting artwork representative of their mediation between a very personal and individual identity and Quebec's laborious and continuous effort to promulgate a national Quebecois culture. The distinct political and social stance maintained and encouraged in Quebec has unconsciously obliged Italian-Quebecois artists to delineate, affirm and engrave their own artistic style and character. Marco Calliari's compositions and decisive musical choices provide significant evidence to further elaborate this thought process. Ironically, denominating a specific set of cultural values risks segregating individuals or groups that do not adhere to that cultural canon, nullifying 'la québécitude's raison d'être'.

Observations

It is clear that the process by which individuals will divulge essential and privileged information is painstaking, intricate and multifaceted. The 'creative process' is a construct, much like the development of 'personal identity' is. The process is composed of random moments influenced by various historical, social and political advents not only marked by a Quebecois political landscape, but by the Italian immigration experience and influence within that very landscape.

Furthermore, accessing the process of ethnic artistic expression in Quebecois society is complicated. Even more so when trying to understand its manifestation in relation to Italian-Quebecois artists, as it implies striving to ascertain

and validate their sense of identity through artwork. It is not simply a question of mirroring cultural hybridity or expressing a combination of two cultural veracities in artwork. Instead, it is a continuous struggle to express the accumulated cultural realities and experiences internalized by the artists. In the case of Italian-Quebecois artists, their work is reflective of this ongoing process.

The paradox emerges when ethnic artists of various disciplines produce artwork that is embedded with elements carrying distinct cultural compositions and plurileveled identities, which do not conform to Quebecois artistic industry standards. Thus, the Italian-Quebecois artwork is not qualified as 'true Quebecois' art. An ethnic artist can express a calculated amount of cultural distinction and configuration, so long as it does not supersede the norms of what it means to be Quebecois. What was unsettling during the interview with Marco was his need to rationalize his identity as a 'Quebecois', as though it is a status to attain, yet remains repeatedly unattainable, leaving Marco and his music undefined and undervalued. This confirms that no suitable term exists to categorize this phenomenological characteristic that clearly surfaces while creating and producing Italian-Quebecois art. Therefore, it is necessary to expand the study of those artworks and ground the process by which artists connect their Italian ethnicity to their creative practice within Quebec's political landscape.

Cited Bibliography

Caccia, Fulvio. *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois.* Montréal: Guernica. 1985.

———. et al. *La transculture et ViceVersa*. Montréal: Éditions Triptyque. 2007.

Vice Versa. Transcultural Magazine. (1983-1997). Quarterly Publication. Publisher Giano Books.

Gervais, Stephan et al. *Du tricoté serré au métissé serré. La culture commune au Québec en débats.* Québec: Presses de l'Université Laval. 2008.

Salvatore, Filippo. *Referendum 1995.* Fasano: Schena Editore. 2010.

———. "The Language Debate in Quebec and Montreal Italian Community". *Panorama Italia's Magazine*, 2 (1 September 2007), 3.

Vice Versa. Transcultural Magazine. (1983-1997). Quarterly Publication. Publisher Giano Books.

Films

Aloisio, Anita. "L'univers créatif de Marco Calliari". Filmed interview by Anita Aloisio. Montreal: Concordia University. 2014.

"Enigmatico". Directed by Patricia Fogliato. Toronto: Enigmatico Productions. 1995.

L'ESPACE 'ETHNIQUE' ET MES FILMS

Paul Tana*

Abstract

Le réalisateur raconte de la difficulté de trouver des acteurs crédibles au point de vue linguistique dans le contexte québécois lorsqu'il a voulu mettre en scène des immigrants italiens dans ses films. Ce décalage linguistique constitue le point de départ pour une réflexion sur l'altérité irréductible de l'expérience migrante.

The 'Ethnic' Space and my Films

In this article, Paul Tana offers an insight into the production of his films, in the Eighties-Nineties. This Italian-Quebecois director explains the difficulties of Italian-Quebecois cinema: its novelty, in terms of scenario, did not match the Montreal social and cultural context in those days.

Lo spazio 'etnico' e i miei film

Nel presente contributo Paul Tana offre una visione 'interna' della sua produzione filmica degli anni Ottanta-Novanta. Il regista italo-quebecchese illustra le difficoltà del cinema italo-quebecchese la cui novità, dal punto di vista drammaturgico, non trovava, nel contesto socio-culturale montrealese, gli elementi necessari per la sua realizzazione.

Je me souviens

Je me souviens qu'il y a plus de trente ans je faisais mon troisième court métrage: "Les Gens heureux n'ont pas d'histoire". Dans celui-ci il y avait le personnage d'un immigrant italien de Montréal, propriétaire d'un restaurant qui, dans une scène, faisait un petit monologue où il essayait de raisonner sur sa double appartenance: d'un côté l'Italie de l'autre le Canada.

Il y avait, dans ce film, Rita Lafontaine (actrice de Michel Tremblay et André Brassard) et Marcel Sabourin qui avait beaucoup joué dans les films de Jean-Pierre Lefebvre (chef de file du jeune cinéma canadien, comme on l'appelait à l'époque).

* Réalisateur, Université du Québec à Montréal.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

Ce court-métrage se déroulait dans un contexte essentiellement canadien-français avec un personnage d'immigrant qui monologuait en italien/napolitain et parlait français avec les personnages québécois. Ils partageaient tous un même espace: Montréal.

La géographie humaine de ce film s'est par la suite répétée dans tous les autres films que j'ai réalisés, des "Grands Enfants" à "La Déroute" en passant par "La Sarrasine" et "Caffè Italia, Montréal".

À l'époque, ça n'a pas été facile, pour moi, de faire ce court métrage: il y avait chez moi une pudeur, une crainte presque de révéler mon identité d'immigrant à travers cette langue et ce personnage, surtout dans ces années ultra-nationalistes où le mot d'ordre était le «Québec aux Québécois».

Il est intéressant de noter par contre, que malgré ce nationalisme exacerbé j'ai pu, moi, prendre la parole et, en plus, dans une langue qui n'était pas le français ou l'anglais.

Cette prise de parole a toujours été ardue dans la mesure où il me fallait des acteurs qui puissent jouer en italien ou en dialecte franco-anglo-montréalais et qui aient, surtout, l'âge des personnages.

Quand j'ai fait "Les Grands Enfants", en 1980 je n'ai pas été capable de trouver la jeune actrice italo-canadienne de vingt ans qui aurait dû, en toute logique, être la protagoniste du film. J'ai travaillé avec une jeune québécoise francophone, talentueuse mais qui ne pouvait pas avoir cette vérité documentaire si essentielle à la fiction.

J'aurais dû faire preuve de plus d'audace, j'aurais dû pousser plus loin la recherche pour trouver chez des amateurs la jeune femme capable de faire ce rôle. Je ne l'ai pas fait. Pourquoi? Encore la pudeur, la crainte probablement avec, en plus, l'inexpérience d'un jeune réalisateur à son premier long-métrage.

Personnages et acteurs en décalage

Il y a toujours eu un décalage important entre les acteurs et les personnages de mes films. C'est le problème auquel je me suis toujours confronté. On a eu recours au maquillage pour vieillir Tony Nardi dans "La Sarrasine", "Caffè Italia" ou "La Déroute"; au doublage de certains acteurs quand le budget de production le permettait; à l'engagement d'acteurs italiens (Enrica Modugno) qui pouvaient parler le dialecte lorsque leurs personnages parlaient entre eux mais qui, logiquement, avaient certaines difficultés à passer au français joualisant de Montréal dans les scènes avec des personnages canadiens français.

C'est comme si la réalité sociale, culturelle, historique n'avait pas encore donné lieu à l'acteur/aux acteurs et actrices capables de faire exister de façon

vraie et juste les divers personnages possibles d'une histoire qu'un film peut raconter: le vieux, la vieille, la mère, l'adolescent/e, le père… avec leur(s) langue(s), leur manières de s'exprimer.

Le cinéma a besoin de la réalité physique pour se réaliser et cette réalité physique, si elle existait en tant qu'espace italo-montréalais (lieux, rues, maisons, cafés, visages), avait une difficulté terrible à se faire entendre, à s'incarner dans une langue et dans une interprétation juste de la part des acteurs.

Au fond il n'y a peut-être jamais eu un rapport véritablement organique entre mes films et le contexte culturel dans lequel ils ont été produits. Ils sont plutôt surgis de la tension entre mon désir de raconter une histoire 'nouvelle' avec des personnages 'nouveaux' et ce contexte culturel/historique qui n'avait pas encore exprimé, créé tous les éléments nécessaires pour raconter ces histoires au cinéma.

Si au Québec nous avions parlé anglais, il aurait été probablement plus simple de faire ces films, avec le bassin d'acteurs italo-américains qui sont à quelques centaines de kilomètres de nous, à New York par exemple. En un sens c'est vrai, mais le problème de la justesse de la langue, par exemple, se serait posé d'une autre manière: ces derniers auraient parlé le dialecte avec la pointe d'accent américain que peut avoir De Niro dans "Le Parrain" (2e partie, je crois). Et je voulais mettre en images et en sons des Italo-montréalais parlant leur dialecte et le français de Montréal.

Il s'agissait d'imaginer/créer/faire entendre une langue sous l'influence de plusieurs: italien/dialecte/anglais/français/joual. C'est cette langue composite qui existe dans la réalité montréalaise et c'est elle que je voulais qui se retrouve à l'écran. C'est cette langue que j'avais expérimentée et que j'expérimentais, vivais et vis dans ma vie de tous les jours.

«J'vas te vacciner une table en pleine face, mon tabarnac!».

C'est ce que répond Joe Aiello à Diego, l'Indien comme il l'appelle, après que ce dernier lui ait rappellé que sa fille est «majeure et vaccinée», et qu'elle n'a plus besoin de son père pour s'occuper d'elle. C'est dans la scène du petit resto de quartier dans "La Déroute".

C'est un exemple de cette langue italo/franco/montréalaise que Tony Nardi, acteur qui interprète Joe, parle de manière organique: il se fond dans celle-ci car ses racines sont celles de cette langue. Tout comme Tony Calabretta, l'acteur qui interprète le propriétaire du Bagel Shop qui, dans la vie, habite le même quartier.

Tant l'un que l'autre, ils ont la capacité de passer de cette langue au dialecte d'origine de leurs personnages ou à l'anglais, sans difficulté aucune et avec naturel et justesse.

Cette capacité très fluide de passer d'une langue à l'autre fait partie intégrante

de la langue (de la réalité 'sonore' qu'enregistre le cinéma) des Italo-Montréalais et il est important d'en rendre compte pour construire ces personnages.

L'ignorer, la traiter avec plus ou moins de justesse ce serait dès le départ nuire à leur vraisemblance, flirter avec le cliché qui surgit inéluctablement d'une démarche qui s'inspire d'une pensée générique. Par exemple: tous les Italiens parlent fort, prononcent 'ou' lieu de 'u' et gesticulent. Donc, le personnage doit gesticuler puisqu'il est Italien et dire «tou es belle…» au lieu de «tu es belle…».

Même avec deux acteurs 'organiques', comme Nardi et Calabretta, "La Déroute" ne s'est pas fait sans l'habituelle tension entre les acteurs et les personnages.

Encore une fois il a fallu vieillir Tony et lui fabriquer une silhouette plus lourde.

J'aurais pu faire le film avec un magnifique acteur québécois francophone (Raymond Bouchard) qui physiquement correspondait tout à fait au personnage de Joe Aiello (beaucoup plus que Tony), mais l'invraisemblance du langage aurait été mortelle.

Le personnage de Diego, l'Indien, aurait dû posséder des traits indios plus marqués que ceux de son interprète talentueux: Richard Lemire.

John Dunn-Hill, acteur québécois d'origine écossaise, joue le rôle de Bastiano. Il a un visage et un physique justes pour incarner ce gardien de nuit demeuré profondément un paysan méridional en Amérique du Nord. Mais au plan de la langue c'était une autre histoire. J'ai essayé au départ de le faire jouer avec un accent italien, car il connaissait cette langue, mais le manque de vérité était catastrophique: on sentait le jeu forcé, artificiel. Je lui ai demandé, après suggestion de Tony, de jouer dans son dialecte gaélique et d'oublier toute gestuelle italianisante. Une justesse très belle est apparue. Il a été doublé après, en dialecte calabrais, par Tony Calabretta. Et ça fonctionne magnifiquement!

Vous pourriez me dire: «mais le cinéma, c'est ça; faire du vrai avec du faux…». Mais encore faut-il que ce faux soit/ait l'air vrai!

Vous pourriez aussi me dire: «pourquoi, compte tenu des difficultés objectives qui sont inhérentes à la création d'un film de fiction mettant en scène ces personnages d'immigrants Italiens, ou Latino-Américains (à peine arrivés au fond dans leur pays d'accueil); pourquoi s'obstiner à vouloir faire de la fiction pour parler d'eux, de leur expérience; pourquoi ne pas passer par le documentaire qui n'a pas besoin d'acteurs?». Je pourrais répondre: pourquoi pas la fiction? ce qui est légitime… et ajouter que même le documentaire suscite cette tension dont je parlais plus haut.

Lorsque, avec Bruno Ramirez, j'ai fait "Caffè Italia, Montréal", en 1985, Radio-Canada avait accepté avec une certaine circonspection/scepticisme de contribuer au financement du projet.

La crainte des responsables de la programmation était la langue: que les spectateurs ne puissent pas comprendre le français parfois approximatif des protagonistes et le problème que posait pour le spectateur moyen (et donc la cote d'écoute) l'utilisation éventuelle de sous-titres pour faire comprendre cette langue.

À sa sortie à Montréal, au grand étonnement de tout le monde, y compris de moi-même, le film a eu un grand succès en salle et ensuite à la télé. Ce succès a évidemment gommé le souvenir même de cette tension, mais personne ne peut nier qu'elle a été profondément présente tout au long de la production du film.

L'espace 'ethnique'

Je voudrais être bien compris: cette tension dont je parle n'est pas la tension inhérente à la création d'un film qui surgit de la lutte entre la réalité physique avec ses contraintes objectives et la caméra: j'ai besoin de soleil et il pleut, par exemple; ou Kurosawa, lorsqu'il tournait "Ran", grand film d'époque, qui répondait à quelqu'un qui lui avait demandé comment il avait procédé pour cadrer tel très beau plan au début du film qu'il avait placé ce cadre pour éviter à gauche l'annonce de Sony et de l'autre la cheminée d'une usine.

Ces contraintes sont le pain quotidien du cinéma de même que la tension qu'elles mettent en place.

La mienne, la tension dont je parle, est d'un autre ordre, c'est celle qui surgit du décalage important qui existe entre le personnage imaginé et l'acteur que me donne le contexte social et historique dans lequel je vis et qui devrait incarner ce personnage (Tony Nardi dans "La Déroute", par exemple); celle qui surgit de la difficulté à faire entendre une langue propre à ces personnages à cause de ces acteurs 'improbables' (amateurs) qui devraient la parler.

C'est comme si mes films, tout en étant en synchronie avec la société d'où ils sont surgis, ce qui leur a permis d'exister, étaient en même temps en décalage avec celle-ci: ils sont à la fois au centre et dans la marge: au centre, parce qu'ils ont été produits, la plupart du temps, avec l'aide des organismes officiels québécois et canadiens qui financent le cinéma; dans la marge, parce qu'ils mettent en scène ces personnages d'immigrants, leurs histoires et une manière de les raconter guidée par ce désir de créer des images justes et 'vraies'.

Cet espace situé à la fois au centre et dans la marge est, peut-être, un espace qu'on pourrait nommer 'ethnique'. Pour expliquer un tant soit peu la nature de cet 'espace ethnique', voici ce que j'écrivais il y a quelques années dans les notes de travail destinées aux organismes qui financent le cinéma Québécois/Canadien, à propos d'un projet d'adaptation pour le cinéma d'une pièce de Tony Nardi intitulée à *A modo suo*, *À sa façon.*

Cette pièce se déroule dans un sous-sol d'un duplex de St-Léonard (banlieue 'italienne' de Montréal) et raconte l'éclatement d'une famille d'immigrants calabrais provoqué par le conflit culturel et générationnel qui oppose le père à sa fille et à son fils. L'histoire se déroule dans les années 1970.

> Quelques-uns de mes films, certains romans ou cette pièce de théâtre sont autant de représentations d'une expérience humaine vécue par des centaines de milliers de Méridionaux italiens qui ont immigré dans les grands centres urbains du Québec et du Canada dans les années cinquante et soixante et qui sont depuis devenus des Italo-Québécois et/ou Italo-Canadiens sinon dans la réalité du moins en titre.
> Ces représentations constituent en quelque sorte une première prise de parole qui est loin d'avoir épuisé la richesse, la complexité et la profondeur des réalités multiples d'une telle expérience humaine à la fois vécue et partagée par les immigrants eux-mêmes – d'Italie ou d'ailleurs – et par les 'pure laine' – francophones ou anglophones – qui les ont accueillis.
> Malheureusement, parce que nous vivons dans une société (québécoise ou canadienne, qu'on la nomme comme on veut) mal définie, frileuse, incertaine de ses propres racines, de ses traditions, de son identité, cette parole a toujours été vue comme 'autre', excentrique, périphérique, bref: ethnique.
> Ce terme est insidieux car tout en identifiant une parole qui appartient à cette société, il l'exclut de cette même société en la nommant 'ethnique' et l'installe, inconsciemment peut-être et par un étrange retour des choses, dans cette région incertaine, cet état vague où baigne sa propre identité, c'est-à-dire les limbes.
> Comment sortir de ces limbes? Car il faut en sortir: c'est le passage obligé pour grandir et enfin s'assumer comme individu ou comme société. Tout un programme dont j'ignore l'étendue, le détail de ses plans et la durée mais dont je sais une chose, ma seule certitude: pour grandir et s'assumer cette/notre société doit reconnaître comme profondément sienne cette parole 'autre'.
> Elle doit se rendre compte que cette 'parole autre' lui appartient bien plus qu'elle ne le pense.
> Il y a quelques années, je discutais avec un ami cinéaste, 'québécois de souche', des influences extérieures (américaines) et intérieures (celle des divers groupes ethniques) auxquelles est soumise la société québécoise. Je voyais toutes ces influences d'un œil assez positif, lui, il était inquiet. Il craignait que peu à peu ne se perde une véritable identité québécoise. Il me disait en voulant faire image: «Il faut faire attention à ce qu'on mange… si tu manges trop de McDos tu en deviens un… si tu manges trop de carottes tu deviens une carotte…» Carmela, la mère, dans *A modo suo*, dit à peu près la même chose à son fils de trente ans: «…quand tu commences à manger comme les Anglais, ou comme les Français [les Canadiens-Français], après ça tu touches plus jamais à un plat de pâtes».
> Que conclure? Les inquiétudes de Carmela semblent rejoindre celles de mon copain cinéaste: la fiction rejoint la réalité? Est-ce un hasard? Une conclusion trop hâtive? Peut-être… ou est-ce qu'il est possible de voir dans ce sous-sol de St-Léonard non pas seulement une famille recluse d'immigrés calabrais qui résiste mal aux influences de 'cette Amérique' parce qu'elle frappe au cœur même de son identité, mais à travers elle, peut-être, toute une province/pays, tout un pays dont l'identité,

> comme celle de cette famille, est précaire et sous influence? À quand l'éclatement? Et si dans ce pays nous vivions tous comme cette famille d'immigrants calabrais dans un sous-sol, celui de l'Amérique, l'autre, la vraie?
> *A modo suo* qui, à première vue, peut ressembler pour l'esprit commun, à une sorte d'aquarium exotique aux personnages colorés dont on assiste au débat intérieur avec la sympathie condescendante et curieuse de celui ou celle qui a le cœur ouvert à 'l'autre', nous interpelle tous en nous renvoyant au fond à nous mêmes, à la société dans laquelle nous vivons et où cette pièce est née (Tana. *Projet…*).

Mais la nature de cet 'espace ethnique' occupé par mes films peut aussi être décrite autrement.

On peut également penser que cet espace n'est pas nécessairement créé par la société et ses institutions culturelles (après tout, ces films ont été reconnus par les principaux organismes qui produisent le cinéma au Québec et au Canada), mais par les films eux-mêmes avec leur souci de réalisme documentaire, leur incapacité, peut-être, à transcender cette 'expérience de l'immigration' pour faire en sorte qu'elle soit comprise/ressentie par tous et non vue comme 'exotique', appartenant à un groupe précis de la société québécoise ou canadienne.

Il est très difficile de répondre à cette question, je la laisse en suspens. Y répondre ce serait m'installer devant l'écran et juger mes films comme un critique, un professeur, un spectateur peuvent le faire sans les références, les balises, les intentions qui ont guidé leur création. Je suis derrière l'écran et j'appartiens aux films, au moment historique de leur création. Je fais partie de leur peau, si je puis ainsi m'exprimer, et la peau est la limite de notre propre corps, notre frontière au-delà de laquelle nous ne pouvons pas aller.

Bibliographie citée

Nardi, Tony. *A modo suo: a Fable*. 1990 [*Canadian Theatre Review*, 104 (Fall 2000): 54-87; tr. ang. par Antonino Mazza].

Tana, Paul. *Projet d'adaptation cinématographique de la pièce «A modo suo: a Fable» de Tony Nardi*. 1993.

Filmographie

Coppola, Francis Ford. "Le Parrain, 2e partie" ("Mario Puzo's The Godfather: Part II"). États-Unis. 1974.

Kurosawa, Akira. "Ran". Japon. 1985.

Tana, Paul. "Les Gens heureux n'ont pas d'histoire". Canada. 1975.

———. "Les Grands Enfants". Canada. 1980.

———. "Caffè Italia, Montréal". Canada. 1985.

———. "La Sarrasine". Canada. 1992.

———. "La Déroute". Canada. 1998.

PAUL TANA, REGISTA DELLA PRESENZA ITALIANA A MONTRÉAL

Filippo Salvatore*

Abstract

Filippo Salvatore presenta l'evoluzione del cinema di Paul Tana, regista quebecchese di origine italiana, dalle prime prove documentaristiche degli anni Settanta, ai film commerciali degli anni Novanta, focalizzandosi sulla *docu-fiction* "Caffè Italia, Montréal" (1985). La pellicola, secondo l'autore, rispecchia le posizioni teoriche che emergono negli anni Ottanta all'interno dell'intelligentsia italo-quebecchese.

Paul Tana, Director of the Italian Migration in Montreal

This article presents the evolution of the filmography of Paul Tana, a Quebecois director born in Italy, from his first attempts in the Seventies to the commercial movies of the Nineties. Salvatore analyses in particular "Caffè Italia, Montréal" (1985), a docu-fiction which is, according to the scholar, the mirror of the theoretical positions proposed by the Italian-Quebecois intelligentsia in the Eighties.

L'adozione del multiculturalismo come politica ufficiale del governo federale del Canada nel 1973 e la delusione nel Québec dopo la sconfitta al primo referendum sulla sovranità-associazione del 1980 hanno obbligato gli intellettuali quebecchesi ad allontanarsi dalla 'cultura di convergenza', così definita nel 1977 dal padre della Legge 101, il ministro Camille Laurin, e a tener conto dell'alterità presente nella realtà urbana montrealese nella quale giocava un ruolo importante la comunità italiana[1].

Il dialogo con l'intellighentsia quebecchese nazionalista che si stava aprendo alla diversità nei primi anni Ottanta, e la critica del conservatorismo presente negli organi ufficiali di questa comunità (il Congresso nazionale degli italo-canadesi, le parrocchie italiane, la stampa in lingua italiana, il *Corriere italiano*, *Insie-*

* Université Concordia, Montréal.

[1] Secondo i dati del censimento del 2011, i montrealesi di origine italiana erano oltre 263.000 (Recensement); l'esistenza della comunità era stata riconosciuta fin dal 1885 (Harney).

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

me, il *Cittadino canadese*) sono il *leitmotiv* del gruppo di *Vice-Versa* e del mensile *La Tribuna italiana*, diretto da Camillo Carli[2]. La 'transcultura' di *Vice-Versa*, di Lamberto Tassinari e di Bruno Ramirez, la *culture immigrée* di Marco Micone, la *triangulation et soudure des cultures* di Antonio d'Alfonso, il *devenir minoritaire* di Fulvio Caccia e il *métissage comme défi d'avenir du Québec* di Filippo Salvatore sono le principali posizioni teoriche che emergono negli anni Ottanta all'interno della cultura italo-quebecchese Il decennio 1975-1985, particolarmente fervido per questo gruppo di intellettuali italo-quebecchesi, segna un momento di riflessione teorica sull'identità e sul particolare contributo da dare per il rinnovamento dell'identità quebecchese, ancora nostalgicamente legata al *terroir* e all'etnocentrismo. *Quaderni Culturali* sfocerà, negli anni Ottanta, in *Vice-Versa*, diretta da Lamberto Tassinari, da Bruno Ramirez, da Antonio D'Alfonso (fondatore, nel 1978, e direttore della casa editrice Guernica) e da Fulvio Caccia[3].

Se consideriamo l'apporto cinematografico, possiamo constatare che la comunità italo-canadese si era autorappresentata con il documentario "Notes sur une minorité" di Gian Franco Mingozzi, del 1965, per molti versi un'opera pioneristica. Il suo discorso, però, anche se interessantissimo – tratta infatti per la prima volta della spinosa e complessa questione della *split personality*, del sentirsi in bilico tra paese d'origine e di adozione –, era restato lettera morta perché troppo in anticipo sui tempi. La realtà politica e culturale del Québec in piena 'Révolution tranquille' non era pronta ad interessarsi seriamente alle istanze e alle problematiche delle minoranze presenti a Montréal.

Soltanto negli anni Ottanta si paleserà infatti una disponibilità governativa al dialogo verso le componenti minoritarie, sia a livello pan-canadese che quebecchese; viene quindi favorito un atteggiamento di apertura dell'industria cinematografica e televisiva al finanziamento di iniziative proposte da registi d'origine italiana e personaggi 'italiani' vengono inseriti nella trama di film quali, ad esempio, "Mambo italiano" (Gaudreault) e "Léolo" (Lauzon) (vedi Gural-Migdal e Salvatore. "'Léolo' (1992) de Jean-Claude Lauzon, entre naturalisme et néo-baroque"). Registi come Paul Tana e Nicola Zavaglia in Québec o Jerry Ciccoritti in Ontario hanno presentato a enti statali o a emittenti televisive private progetti ritenuti validi sia dal punto di vista etno-storico che artistico. Si spiega così la riduzione televisiva della trilogia dei romanzi di Nino Ricci con il titolo "Lives of the Saints" (2004), i due lungometraggi di Paul Tana, "La Sarrasine" e "La

[2] Il mensile *Mondo Nuovo*, diretto da Franco Conte, dichiaratamente di sinistra, svolgeva, all'interno della comunità italiana di Toronto, un ruolo critico simile. Un tentativo di informazione alternativa, dissacrante, è stato fatto dalla rivista *Eyetalian*.

[3] La migliore sintesi del ruolo svolto dagli intellettuali italo-quebecchesi sull'argomento si trova in Ferraro.

Déroute", il documentario "Barbed Wire and Mandolins" di Nicola Zavaglia sulla spinosa questione degli internamenti durante la seconda guerra mondiale, e "Il Duce canadese", scritto da Bruno Ramirez e diretto da Giles Walker.

Più recentemente, Gianni Princigalli si inserisce nella scia dell'opera documentaristica di Paul Tana con i due filmati "Se dico Italia/Gli errori belli" (vedi Salvatore. "L'identità italianese a Montreal e a Ottawa nel documentario 'Se dico Italia' di Gianni Princigalli") e "Ho fatto il mio coraggio", bilancio triste e amaro della vita di un gruppo di operaie nelle manifatture di tessili e di abbigliamento dopo oltre cinquant'anni di vita canadese. Tana continua nel filone italiano girando "Ricordati di noi!" (vedi Ramirez. "'Ricordati di noi!': l'ultimo documentario del regista Paul Tana") e "Marguerita", mentre Anita Aloisio è regista di "Straniera come donna", di "Les Enfants de la Loi 101" e di un *work in progress* sul cantante italo-quebecchese Marco Calliari ("Rough-cut. Interview with Marco Calliari"). Nicola Zavaglia dirige due importanti documentari: "Mediterraneo per sempre/Mediterraneo Forever" e "Barbed Wire and Mandolins", mentre lo scrittore e regista Antonio D'Alfonso gira, usando una tecnica sperimentale, "Antigone" e "Bruco", due *fictions*. Accanto a questa produzione di qualità, esiste un altro filone nel quale è riscontrabile la tendenza a ricadere nei cliché e negli stereotipi, spesso di derivazione hollywoodiana, che, anche per ovvi motivi commerciali, associano l'italiano del Nord-America al mafioso. Significativo, per capire quanto sia radicata l'associazione del termine italiano-mafioso nel Québec, è il fatto che uno dei *serial* televisivi più seguiti di Radio Canada ha per titolo "Omertà"[4].

Del filone narrativo italo-quebecchese di qualità, Paul Tana è sicuramente il precursore e il regista più prolifico in Québec. Arrivato a Montréal all'età di undici anni, nel 1958, da Ancona, si inserisce nel sistema scolastico francofono e si laurea in Lettere. Al cinema approda giovanissimo, poco più che ventenne. Gira dei cortometraggi, raccolti in "Les contes de la rue Berri" ("Les Étoiles et autres Corps", 1972). Posteriore di tre anni è "Pauline", mentre seguono, nel 1976, "Les Gens heureux n'ont pas d'histoire". Tra il 1979 e il 1980 gira per Radio Québec (ora Télé Québéc) otto episodi sulla comunità italiana di Montréal. Il 1981 è l'anno de "Les Grands Enfants", suo primo lungometraggio.

[4] È interessante notare inoltre che l'inchiesta giudiziaria sulla corruzione politica, il cosiddetto «scandale des commendites», nel quale era coinvolto l'ex ministro federale liberale Alfonso Gagliano, è stata trasmessa per mesi quotidianamente in diretta alla televisione. Le reti televisive e la stampa accordano pure molto spazio ad un altro scandalo scoppiato di recente sugli appalti dei lavori pubblici a Montréal in cui è coinvolto tra gli altri l'imprenditore edile Tony Accurso. L'indagine da parte della commissione Charbonneau è infatti trasmessoa in diretta.

È del 1988 il mediometraggio "Le Marchand de jouets", basato su un racconto di Naïm Kattan; nel 1992 viene girato il secondo lungometraggio, "La Sarrasine", e sei anni dopo "La Déroute", con l'attore italo-canadese Tony Nardi nel ruolo di Joe Aiello[5]. "La Sarrasine" ha avuto molto successo di critica e la sua sceneggiatura, firmata a quattro mani, è stata pubblicata sia in francese che in inglese. Nelle due pellicole, gli espatriati italiani sono confrontati alle altre componenti della realtà d'oltreoceano, la franco-canadese ne "La Sarrasine" e quella di recente immigrazione ne "La Déroute". Il lungometraggio "La Sarrasine", basato su un fatto di cronaca avvenuto a Montréal nel 1904, ma rielaborato con il co-scenarista Bruno Ramirez, affronta il delicato tema dei rapporti spesso conflittuali tra canadesi francofoni e immigranti italiani. Ne "La Sarrasine" dove viene raggiunto un equilibrio convincente tra dimensione estetica e drammatica, recitano, oltre ad alcuni dei più bravi attori quebecchesi come Jean Lapointe e Gilbert Sicotte, alcuni affermati attori italiani, tra cui Enrica Maria Modugno, interprete de "La notte di San Lorenzo" e di "Kaos" dei fratelli Taviani. Protagonista de "La Déroute" è Joe Aiello, immigrato d'origine contadina, diventato un ricco *parvenu*, ma rimasto superstizioso. Joe è legato in maniera morbosa alla figlia e prova un sentimento di odio per il rifugiato politico latino-americano che non corrisponde al modello di uomo che desidera darle come marito e che finirà per uccidere. Se la storia porta a riflettere sulla logica dei rapporti esistenti tra diversi gruppi etnici immigrati e sul razzismo che li caratterizza, la narrazione non è esente talvolta da aspetti melodrammatici. Dopo "La Déroute", Paul Tana gira due altri documentari: "Ricordati di noi!" nel 2008 e, nel 2014, "Marguerita", *work in progress* presentato in anteprima al convegno internazionale "Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe" (Università degli Studi di Udine, 8-10 ottobre 2014).

A quasi trent'anni di distanza, "Caffè Italia, Montréal" (1985) va considerato come una tappa fondamentale nella produzione artistica del regista. Paul Tana ha incontrato in quel periodo Bruno Ramirez, storico dell'emigrazione italiana in Canada e animatore alla fine degli anni Settanta della rivista *Quaderni Culturali* che pubblicava, da una chiara angolatura marxista, articoli in italiano, francese e inglese. Tana e Ramirez hanno avuto il merito di saper rappresentare nel film con immagini toccanti la presenza italiana nel Québec, basandosi sui risultati della ricerca storica portata avanti da Robert Harney e dai suoi

[5] Vedi Gural-Migdal e Salvatore. *Le Cinéma de Paul Tana*, lo studio più completo sull'opera cinematografica di Paul Tana. Gli autori analizzano la filmografia di Tana, dai primi cortometraggi fino a quello che era, nel 1997, ancora un *work in progress* e diventerà "La Déroute", prendendone in considerazione anche la ricezione critica. Vedi anche Salvatore. "Le Cinéma de Paul Tana des 'Grands Enfants' à La 'Déroute'".

discepoli sull'emigrazione di massa degli italiani nelle Americhe, vista come una sorta di colonialismo proletario. Dal sodalizio è inoltre derivata per il regista la consapevolezza che il suo contributo sarebbe diventato efficace solo con la piena assunzione del suo percorso biografico e esistenziale di immigrato italiano con una doppia appartenenza, quella di origine italiana e quella quebecchese, acquisita dopo il suo arrivo a Montréal.

"Caffè Italia, Montréal", opera a metà strada fra il documentario e la *fiction*, rappresenta così il primo esempio riuscito dell'inserimento dell'alterità nella tematica del cinema quebecchese e sarà un punto di riferimento e di emulazione per registi di altre minoranze. Il successo di pubblico e di critica inoltre (Gural-Migdal e Salvatore. *Le Cinéma de Paul Tana*: 75-110; Sanfilippo), ha aperto le porte degli enti di produzione statale a un regista come Paul Tana, un immigrato.

Per comprendere come nasce la vena narrativa più originale del regista e risalire alle influenze sulla tecnica utilizzata da Paul Tana nel girare sia "Les Contes de la Rue Berri", gli episodi che formano la serie "Planètes", che "Caffè Italia, Montréal" è utile risalire alla formazione del giovane Paul Tana. Negli anni Sessanta egli deve confrontarsi con l'estetica del *cinema-vérité*[6] (De Bernardis, Barnouw, Hardy) e con la tradizione del documentario dell'ONF, l'Office National du Film canadese[7] che hanno a loro volta accolto la lezione del neorealismo italiano riproponendo ontologicamente il dilemma 'vero/falso'.

In "Caffè Italia", in poco più di un'ora, il regista traccia un ritratto affascinante della comunità italiana di Montréal. Si tratta di un'opera ibrida, dal momento che sono inserite alcune sequenze di finzione che fanno rivivere alcuni episodi marcanti della complessa storia della presenza italiana nella prin-

[6] Vedi Gural-Migdal e Salvatore. *Le Cinéma de Paul Tana*: 13-22, dove il regista spiega, in un'intervista, i suoi legami con il *cinema-verité* e con il neorealismo.

[7] Il documentario come realtà captata apparentemente senza filtri estetici, ma con un fine dichiaratamente pedagogico e propagandistico, è la caratteristica dei documentari di John Grierson quando diventa il direttore nel 1938 dell'Office National du Film in Canada. Secondo Grierson, soprattutto nel periodo successivo all'avvento del sonoro, era importante porre dei fondamenti che definissero il cinema *non-fiction* ("First Principles of Documentary, 1932-1934"). Grierson sostiene che il documentario può rielaborare il materiale autentico in maniera creativa, artistica, ma che deve perseguire risultati estetici e soprattutto contenutistici completamente diversi da quelli del film a soggetto. Alla fine della Seconda guerra mondiale l'ONF diventa il punto di aggregazione per la nascita di una scuola di cinema canadese, soprattutto di quello in lingua francese. Nel corso degli anni Sessanta, i giovani registi quebecchesi, con a capo Brault, spostano il loro interesse dal documentario al *cinema-verité*, che adottava un'estetica filmica che predilige la registrazione di *tranches de vie*, il non finito, la realtà così com'è, come appare alla lente della cinepresa. È quindi un'estetica, quella del *cinéma-vérité*, che rifiuta l'inverosimile e moralistica divisione tra bene e male, tipica degli *happy ending* hollywoodiani.

cipale città del Québec. Tornando indietro nel tempo, all'inizio del Novecento, la prima sequenza drammatica, in bianco e nero, ricostruisce l'incoronazione a 'Re degli italiani' di Antonio Cordasco[8], tipica figura di *boss*, padrone, caporale senza scrupoli che s'arricchisce sfruttando, in combutta con i dirigenti della Canadian Pacific Railways, una mano d'opera a buon mercato, ex-contadini arrivati dai paesi del Mezzogiorno d'Italia (vedi Bagnell; Salvatore. "Un ritratto degli italianesi": 14). Nell'illustrare la realtà italo-montrealese degli anni Trenta, Tana si serve poi di spezzoni di film dell'Istituto Luce che presentano in toni trionfalistici sia la trasvolata atlantica con gli idrovolanti Marchetti di Italo Balbo nel 1933, sia la dichiarazione di guerra all'Inghilterra, alla Francia e al Canada da parte di Benito Mussolini, il 10 giugno 1940. All'immagine della folla che esulta in delirio alle parole del Duce, a Piazza Venezia a Roma, vengono accostati la reazione ostile della stampa canadese e l'interrogatorio di due italo-canadesi fermati perché avevano espresso pubblicamente simpatia per il regime fascista. La polizia federale canadese li arresta dopo la promulgazione del "War Measures Act" approvato dal Governo federale contro gli *enemy aliens*, e li condanna all'internamento perché ritenuti una minaccia alla sicurezza nazionale del Canada durante la Seconda guerra mondiale.

La pellicola "Caffè Italia, Montréal" adotta come tecnica narrativa un continuo andirivieni fra passato storico, fatto rivivere in sequenze interpretate da attori, e il presente dove prevale la parola in presa diretta delle persone intervistate. Il presente è presentato per mezzo di interviste dove vengono affrontati temi quali la questione dell'identità ibrida italiana, il sentimento e la rivendicazione di appartenenza alla patria di adozione, oppure tramite la reazione dei tifosi durante la finale del campionato mondiale di calcio del 1982, che vede gli Azzurri vincere il titolo di campioni del mondo. "Caffè Italia, Montréal" può quindi essere definita una *docu-fiction*, un intreccio drammatico tra sequenze ricostituite di storia, ricordi e realtà vissuta dalle persone intervistate, fra documentario classico e *fiction*.

Dalla fine degli anni Settanta, Paul Tana tratta frequentemente delle sue origini italiane, dei cambiamenti radicali che l'esperienza migratoria comporta e del contrasto tra le due culture, quella d'origine e quella di accoglienza. Il regista si sente parte della comunità italiana di Montréal, le cui vicende egli considera come un crogiolo e un serbatoio per la trama dei suoi film. La sua vocazione è di fare in modo che argomenti e personaggi, tratti dalla memoria collettiva della comunità nella quale vive e di cui si sente parte, assurgano a

[8] Per capire le sequenze sull'incoronamento di Cordasco, sulle simpatie nutrite per il regime fascista, sull'arresto e l'internamento degli italo-canadesi nel 1940, va tenuto conto che Bruno Ramirez aveva indagato gli stessi argomenti apparsi nel volume, *Les Premiers Italiens de Montréal: l'origine de la Petite Italie du Québec*.

problematica universale. È quanto tenta di fare nel tratteggiare Ninetta, protagonista femminile de "La Sarrasine". Alla fine della pellicola, ormai vedova e in rottura con l'ordine ricevuto dalla famiglia di tornare a vivere in Sicilia, Ninetta appare vestita di nero, una macchia nella campagna quebecchese coperta di neve bianca. Secondo una lettura metaforica, la macchia nera rappresentata da Ninetta rimanda al grande tema dei rapporti da stabilire tra le diverse etnie che abitano su uno stesso territorio.

Bibliografia citata

Aprà, Adriano. Voce 'documentario'. *Enciclopedia del cinema*, consultabile online, url: <http://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-del-Cinema)/> (consultato il 5 novembre 2014).

Bagnell, Kenneth. *Canadese. A Portrait of Italian Canadians*. Toronto: Macmillan. 1989.

Barnouw, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press. 1993.

De Bernardis, Flavio. Voce 'cinéma-vérité'. *Enciclopedia del cinema*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. 2003.

Ferraro, Alessandra. *Écriture migrante et translinguisme au Québec*. Venezia: La Toletta. 2014.

Grierson, John. "First Principles of Documentary (1932-1934)". R.M. Barsam (ed.). *Nonfiction Film Theory and Criticism*. Boston: Dutton. 1976: 19-30.

Gural-Migdal, Anna e Salvatore, Filippo. *Le Cinéma de Paul Tana*. Collana "Parcours Critiques". Montréal: Les Éditions Balzac. 1997.

———. "Léolo (1992) de Jean-Claude Lauzon, entre naturalisme et néo-baroque". *Rivista di studi canadesi*, 16 (2003): 117-132.

Hardy, Forsyth. *John Grierson: A Documentary Biography*. London: Faber and Faber. 1979.

Harney, Robert. *Dalla Frontiera alle Piccole Italie. Gli italiani in Canada 1800-1945.* Roma: Bonacci. 1984.

Otis, Yves e Ramirez, Bruno. *Crossing the 49th Parallel: Emigration from Canada to the USA, 1900-1930*. Ithaca: Cornell University Press. 2001.

Ramirez, Bruno. *When Workers Fight: The Politics of Industrial Relations in the Progressive Era, 1898-1916*. Westport, CN: Greenwood Press. 1978 [it. *Capitale e sindacato nell'America progressista*. Milano: Angeli. 1985].

———. *Les Premiers Italiens de Montréal: l'origine de la Petite Italie du Québec*. Montréal: Boréal Express. 1984.

———. *La vida social en angloamerica*. Caracas: Instituto Panamericano de Geografia e Historia. 1988.

———. *On the Move: French-Canadian and Italian Migrants in the North Atlantic Economy, 1861-1914*. Toronto: McClelland and Stewart Publishing Co. 1991.

———. "History, Immigration and Cinema: The Case of Montréal's Italians". *Centerfor Migration Studies*. Special Issue: "The Columbus People: Perspectives in Italian Center for Immigration to the Americas and Australia", 11 (1994): 381-390.

———. "Clio in Words and in Motion: Practices of Narrating the Past". *Journal of American History*, 86 (1999): 987-1014.

———. "'Ricordati di noi!': l'ultimo documentario del regista Paul Tana". *Studi Emigrazione/Migration Studies*, XLX (April-June 2008), 170: 95-99.

———. “Immigrazione e culture minoritarie sugli schermi canadesi”. *Studi Emigrazione/Migration Studies*, 169 (2008): 73-86.
Ramirez, Bruno e Tana, Paul. *La Sarrasine*. Montréal: Les Éditions du Boréal. 1992.
———. *La Sarrasine.* Toronto: Guernica. 1996.
Recensement 2011. Statistique Canada, voci “Montréal”, “Origine ethnique”.
Salvatore, Filippo. “‘Caffé Italia, Montréal’, prima tappa di un discorso da arricchire”. *Il Cittadino Canadese*, 2 ottobre 1985: 19-20.
———. “Un ritratto degli italianesi”. *Il Cittadino Canadese*, 28 novembre 1989: 14.
———. “Le rôle des écrivains italo-canadiens d’expression française”. Giovanni Dotoli, Sergio Zoppi (eds.). *Canada. Ieri e oggi 2*. Atti del 7° convegno internazionale di studi canadesi, Acireale, 18-22 maggio 1988. Fasano: Schena. 1999: pp. 229-246.
———. “Le Cinéma de Paul Tana des ‘Grands Enfants’ à ‘La Déroute’”. *Panoramitalia*, 2 (Fall 2007), 3: 28-29.
———. “L’identità italianese a Montreal e a Ottawa nel documentario ‘Se Dico Italia’ di Gianni Princigalli”. *Newsitaliapress*, XV (3 settembre 2008).
Sanfilippo, Matteo. “Gli immigrati italiani nel cinema canadese. Un’intervista a Bruno Ramirez”. *ASEI. Archivio storico dell’emigrazione Italiana*. 7 gennaio 2008.

Filmografia

Aloisio, Anita. “Straniera come donna”. Canada. 2002.
———. “Les Enfants de la Loi 101”. Canada. 2007.
———. “Rough-cut. Interview with Marco Calliari”. Canada. In lavorazione.
Ciccoritti, Jerry. “Lives of the Saints”. Canada. 2004.
D’Alfonso, Antonio. “Bruco”. Canada. 2005.
———. “Antigone”. Canada. 2012.
Gaudreault, Émile. “Mambo italiano”. Canada. 2003.
Lauzon, Jean-Claude. “Léolo”. France-Canada. 1992.
Mingozzi, Gian Franco. “Notes sur une minorité”. Canada. 1965.
Princigalli, Gianni. “Se dico Italia/Gli errori belli”. Canada. 2007.
———. “Ho fatto il mio coraggio”. Canada. 2009.
Tana, Paul. “Les Étoiles et autres Corps”. Canada. 1972.
———. “Pauline”. Canada. 1975 [poi raccolto in “Les contes de la rue Berri”. 1977].
———. “Les Gens heureux n’ont pas d’histoire”. Canada. 1975 [poi raccolto in “Les contes de la rue Berri”. 1977].
———. “Série Planètes”. Canada. 1979-1980.
———. “Les Grands Enfants”. Canada. 1980.
———. “Caffè Italia, Montréal”. Canada. 1985.
———. “Le Marchand de Jouets”. Canada. 1988.
———. “La Sarrasine”. Canada. 1992.
———. “La Déroute”. Canada. 1998.
———. “Ricordati di noi!”. Canada. 2007.
———. “Marguerita”. Canada. 2014. In lavorazione.
Taviani, Paolo e Vittorio. “La notte di San Lorenzo”. Italia. 1982.
———. “Kaos”. Italia. 1984.
Walker, Giles. “Il Duce canadese”. Canada. 2004.
Zavaglia, Nicola. “Barbed Wire and Mandolins”. Canada. 1997.
———. “Mediterraneo sempre/Mediterraneao Forever”. Canada. 2000.

DAFFY DUCK OR THE GENEROUS WRITER

Antonio D'Alfonso*

Abstract

Antonio D'Alfonso shows the true nature of Warner Brothers short animated film "Duck Amuck" (1953), by Michael Maltese, a screenwriter of Italian origins. Behind the surreal of its appearances, this cartoon hides the question of ethnicity.

Daffy Duck o lo scrittore generoso

Antonio D'Alfonso dimostra come il cartone animato di Duffy Duck, *Pennelli, rabbia e fantasia* ("Duck Amuck", 1953), sceneggiato dall'italo-americano Michael Maltese, nasconda, dietro una veste surrealista e leggera, una vera e propria riflessione sull'etnicità.

In 1953, Charles M. Jones (*aka* Chuck Jones) released a short animated film, "Duck Amuck", deemed by the Library of Congress as 'a culturally significant' film. It was selected in 1999 for preservation in the national Film Registry. "Duck Amuck", running 6:56 minutes, was voted the second of the 50 greatest cartoons of all time.

George Meredith admits that «comedy […] was never one of the most honoured of the Muses» (5). Though many might not consider comedy a genre as serious as tragedy, it offers nonetheless a view that is as lofty and as poignant as anything that claims itself to be a solemn creation. Henri Bergson suggests that laughter exists only if one is disconnected with his emotional centre. «Now step aside, look upon life as a disinterested spectator: many a drama will turn into a comedy» (63). The more a person is connected to his heart, the gloomier the universe appears to him. «To produce the whole of its effect, then, the comic demands something like a momentary anaesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence, pure and simple» (63-64). For laughter to work, Bergson advises, a sort of «secret freemasonry» is necessary. There must be a complicity between the actor and the audience. Yet comedy is often incapable of crossing over from one social group to another.

* Writer, Poet, Ph.D. University of Toronto.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

Wikipedia defines "Duck Amuck" as a «surreal animated cartoon». It isn't. It is about the ethnic life-cycle. Jeffrey G. Reitz explains: «Life-cycle refers to an aggregate of individual experiences, to the process of immigrant adaptation over time and to the transition from the first or immigrant generation to the second generation and to subsequent generations» (125).

In this animation, Daffy is forced to walk through various locations; he wears different attire; speaks in contrasting voices; appears in a number of unrelated embodiments. And never out of personal free-will. Daffy finds himself crossing a number of symbolic stations before he establishes his identity, no matter how fragmented this passing-identity might be to us viewers. Daffy jumps in as a musketeer out of a Molière play reciting his lines: «Stand back, Musketeers. They shall sample my blade. Touché! Musketeers? En garde? My blade?».

But he is abruptly shocked to notice himself standing before a white screen, empty of a setting. He rushes out of the screen, only, right after, to pop his head at the bottom.

And like an actor caught off-guard, he breaks down the fourth wall, and embarrassedly asks the audience: «Whoever's in charge here? The scenery? Where's the scenery?».

A pencil comes into view and draws in a rural scenery, a red and blue barn against a yellow sky. In jumps Daffy, still dressed as a musketeer. He repeats his monologue and, suddenly stops when he notices the scenery, mutters: «Okay, have it your way». He rushes out and swaggers right in singing "Old MacDonald had a farm". But before he reaches the other side of the screen, the scenery gradually transforms itself into a Northern winter landscape with igloo and all. Upset, Daffy comes to a full stop, props his arm on his hoe, and demands from us: «Would it be too much to ask if we could make up our minds».

The audience does not answer.

This rigmarole, this duel, between Daffy and audience, prolongs itself for some time. Each effort pulls out an unexpected result.

At one point, Daffy becomes so exasperated that he calls it quits altogether. «I have never been so humiliated», he mumbles to the artist responsible for the havoc.

At the end we, the audience, will uncover the culprit, he who holds the trump card in his hand. The all-powerful trickster is none other than Bugs Bunny. But wait a minute. Let's go back to square one. Daffy Duck and ethnicity?

"Daffy Amuck" was written by Michael Maltese. A no insignificant genius this man. Maltese wrote many of what have come to be known as "Looney Tunes" by Warner Brothers. Three of the hundreds cartoons he wrote were directed by Chuck Jones, and these films and both Jones and Maltese have

been honoured by the Library of Congress. No small feat. Yet who, except the specialist and the cartoon fanatic, could identify Maltese in a line up of artists?

Not much information can be found on Michael Maltese on the Net. A few photographs, a few lines here and there. But caution please. Look there is a photograph of a young man. No, that is not him. That one, that twenty-two year old Michael Maltese, it is he who, with his girlfriend, killed his parents in New Brunswick, New Jersey in 2008. That's not the Maltese we're talking about.

No, the story-board artist and story creator coming by the name Michael Maltese was born on February 6, 1908 in New York City. His Italian parents, Paul and Concetta, arrived as immigrants a few years before. In 1936, Michael married Florence Sass, and together begot a daughter named Brenda.

Maltese applied for a job at Disney, but never got it. Instead, in 1941, he went to work for Leon Schlesinger Productions, which three years later became Warner Bros. Cartoons, Inc. Maltese stayed with Warner Bros until 1958.

He then moved on to work at Hanna-Barbera[1] Cartoon Studio where he helped create The "Flintstones", "Huckleberry Hound" and "Quick-Draw McGraw" series. Maltese died of cancer on February 22, 1981.

Dare I now advance the idea that Maltese used his position to elaborate a cunning strategy to express cultural pluralism? He did just that.

Maltese was born when Teddy Roosevelt was president (1904-08). After Roosevelt left the presidential office, Roosevelt gave a speech that clearly indicated his political agenda: «There is no room in this country for hyphenated Americanism».

The dichotomy between cultural pluralism and the melting-pot is not new. However, one must remember that such concepts do not fall from heaven. They are constructs.

Israel Zangwill wrote the play "The Melting-Pot" in 1908, again the year Michael Maltese was born. It was Zangwill who coined the metaphor for what had been more or less called before him as the crucible or melting. The metaphor of people melting into one and new American man was basically the creation of one man, Israel Zangwill.

At the opposite end, we find Randolph Bourne and Horace M. Kallen. Between 1911 and 1918 Bourne established through his radical essays the ideas of a 'trans-national America' which was in his mind a 'federation of cultures'.

[1] Joseph Barbera was born at 10 Delancey Street in New York's Little Italy, that's the Lower East Side section of Manhattan. His immigrant parents, Vincent Barbera and Francesca Calvacca, were born in Sciacca, Agrigento, Sicily, Italy. Joseph grew up speaking Italian. His family moved to Flatbush, Brooklyn, New York when he was four months old.

Already back in 1915, Bourne was lambasting the idea of the melting-pot as being a returning to the past: «As long as we thought of Americanism in terms of the 'melting-pot', our American cultural tradition lay in the past» (256). (In that same essay Bourne used another interesting term: 'post-modernism'! That was back in 1915!).

For his part, Horace M. Kallen was just as radical as Bourne. As for the works by Randolf Bourne, readers had to wait for 1998 to see his essays back in print. 'Cultural pluralism' is a concept that Kallen opposed to the melting pot which he equated to Kultur Klux Klan:

> Cultural pluralism is possible only in a democratic society whose institutions encourage individuality in groups, in persons, in temperaments, whose program liberates these individualities and guides them into a fellowship of freedom and cooperation. The alternative before Americans is Kultur Klux Klan or Cultural Pluralism (35).

Michael Maltese chose to be part of the latter group, that is the Bourne-Kallen camp. If Maltese did not scream his allegiance out like the two U.S. intellectuals, his stride was nevertheless just as audacious. He chose to describe and tag the cultural adventures that he saw would make up the future of America.

Far from me the wish to explain in detail what names these semantic tags might be but I assure you meaningful blocks can be dissected in the works by this second-generation artist. And I assure you that these semantic blocks can be found in the works in many second-, third-, fourth, and fifth-generation artists. No, time will not tarnish the spirit that binds individuals to a cultural community. It is that spirit that future generations will use to create more liberal and complex social fabrics.

A scholar can spend forty years attempting to unearth the parameters of identity no doubt. This serious field of study needs to be done. It seems to me that academics stick to ethnography (a writing of a people or a nation) and do not delve in ethnology (the study of different peoples). We are gathering and counting cultural artefacts when we should be coming up with major mathematical equations about immigration and post-immigration. As Marco Micone so rightly reminded us in his play, *Gens du silence*: «If emigration could have helped the working class to emancipate itself, it would never have been invented» (9).

Of course, the extracting of the common denominators that binds one individual to another who together form a community and the bridges that link one community to another is not easily snaffled from a society that fights hard to conceal and destroy anything that could transform it. The elements and the

patterns constituting culture can be gauged by mathematics. If a mathematical equation can represent a torus (the everyday doughnut) thanks to Goro Shimura, which would lead Andrew Wiles to prove Fermat's Last Theorem, then there is no doubt in my mind that cultural pluralism can be quantitated by a complex sequence.

To my knowledge few Italic ethnologist have yet assessed such figures, much like Pythagoras or Einstein have done in their respective fields. Surely, fear stops many of us to become mathematicians. 'Why bother?' yawns the scientist, feet laid out on the coffee table, falling asleep in front of the TV just when they begin to project a film that provides some of the worst sort of intolerance about the community he belongs to. 'Why complicate matters when everything can be so simple?'.

As Walter Rauschebusch wrote back in 1914: «Where love is lacking, the atmosphere becomes clouded with suspicion and misunderstandings, and it becomes increasingly hard to see the truth, even for those who desire to see it» (31).

Culture is far from being evident. Culture used to be endogamous, cut off from another geographically, religiously, linguistically. Mountains, lakes, valleys, the lack of horse power, the absence of any form of adequate transportation discouraged even the most courageous of drifters. Cooped up in the comfort of the predicable might seem convenient for a period, but what is ineffably reassuring rapidly becomes ostracism. For oneself but also for the other. Snugged in his kitchen, the father of a divorced family soon displays communicational narrowness. Instead of looking out of his window, he begins to imagine his troubled past as a world of grandeur. Nostalgia only temporarily wards off the frontal attacks of cultural assimilation. After allowing the solitary to live a couple of decades this sort of 'high life' as a happy ethnic, the customs officer struts back, knocks hard on the immigrant's back door, and pulls out the list of restrictions, or what is ironically called the *Charte de valeurs* (*Charter of Values*).

Obviously, for nationalists 'the pluralist phase', to quote Reitz, «is only a passing phase, part of adjustment. Later, assimilation will occur unless acceptance is refused by the dominant group, and the dominant group imposes a shared set of instrumental needs on ethnic group members» (27).

The complete acceptance of ethnic communities by the host society depends on cultural assimilation. In other words, cultural practices of an ethnic group must change to meet those of the host society. Countries prescribe their legal institutions, workplace mores, dietary customs, religious practices, and sentimental superstitions with savage fervour. Fortunately, since the beginning of time, whether it is the stories in Gilgamesh or the Torah, communities of foreigners and interlopers rebuff tribal ignorance and intolerance with stubborn cosmopolitan intelligence. Much like Daffy Duff.

Regardless the landscape Bugs Bunny draws, Daffy prevails unfailingly. When the block of blackness on which the terrible words THE END drops over the white screen, Daffy uses the stick drawn by Bugs to prop up the block like a curtain. When the film frames stagger to a full half stop, dividing the screen in two, Daffy in the bottom frame accuses the Daffy of the top frame of being a fake. But Daffy suffers neither dupery nor falsehood. Daffy remains Daffy whether he is a musketeer or a scuffling dandelion. Daffy adapts to the environment, always ready to play the role assigned to him. He borrows, tailors, and relays the moil to others, in this case, the audience. It is the audience who ultimately has to pay the price of the fumbling. The transfer delimits an on-going process that defines culture. This centrifugal motion is not synonymous to relinquishment. It is a translation.

Preposterous, you might be saying to yourself. How can he compare Daffy's becoming to translation? Why turn Daffy into an Italic metaphor? Yet this symbolic outcome is logical, and such findings the logical outcome of a conscious strategy. Michael Maltese prolongs self and identity and demonstrates metaphorically that no external deadening effort can undermine identity or creativity. Daffy might be subservient to Bugs Bunny's overpowering machinations, but Bugs can neither hamper Daffy's will to artistry nor eliminate his sense of otherness. Daffy Duck survives Bugs Bunny's intrigues by putting on the actor's mask while he crosses the four seasons and the four elements of transformation. Being it summer, winter, spring or fall, being it water, fire, air, or earth, Daffy never allows himself to forfeit his beingness. When, at one point, Bugs erases Daffy totally from the screen, Daffy keeps on being as his bodiless voice: «Where am I?» he asks. He does not ask, «Who am I?». The 'who-he-is' is independent of 'where-he-is'. The show must go on.

«What about some scenery?» Daffy commands. Daffy loses his temper but the outward symbolization does nothing to who Daffy is. What in fact endures? His love of community. He keeps on exchanging with the audience. All Daffy requests is reciprocal love. Again Rauschenbusch: «In demanding love he demands social solidarity. Love is social instinct, the power of social coherence, the *sine qua non* of human society» (14). When there is no love, Daffy feels he is a hireling for he who controls his life. And Daffy is not bashful to tell the audience that love has failed. «Who is responsible for this?» he asks. «Who are you?»

Notice: it is never «who am *I?*» but «who are *you?*» So who are you? A mitten hand suddenly appear on the screen, holding a yellow pencil. It is Bugs Bunny smiling at the audience. The audience Daffy was talking to is reduced to another cartoon character. Gently the semantic perspective splits in two, widens connotatively. The audience is not Bugs Bunny. The two were one, but now they divide into two separate entities. It was not the audience who was the

jester, but Bugs Bunny. The audience is relieved. It is not guilty of any wrongdoing. Bugs Bunny is the culprit.

Bugs snickers, «Ain't I a stinker?» A stinker. *The Oxford Dictionary* defines the term as being «a person or thing that smells very bad», «a contemptible or very unpleasant person or thing». This auto-definition is astonishing confident. Bugs Bunny's sureness contrasts with Daffy Duck's hesitancy.

It is not surprising that it is this stinker, this unpleasant character that should be controlling Daffy Duck's being and work. The enslaved actor impatiently waits for his role. Not from the director, but from another actor. There is a clear indication of bullying going on. Bugs does not extort one role from Daffy, but a multitude of roles. So many roles in reality that Daffy's masks no longer stay put. For every setting, a new mask is prescribed. For every fallen mask, a new identity is summoned. Curiously Bugs Bunny's lordliness facilitates a stripping of Daffy Duck's ritualistic garments. Daffy's soul is laid bare for all to see. Daffy gets erased.

Here is an entity that slides out of symbolism. This a-symbolic presence provides Daffy with essential meaning. His voice and his beingness escape the physical garrisons of whatever it is that cannot be altered. Beneath, there is emptiness, and it is this unsubstantiality paradoxically that embodies his identity.

Daffy's body can be itemized, his spirit, however, cannot be touched by Bugs Bunny. This unfolding of character-defining dimensions, this unreeling of narrativity, this enlargement of symbols inevitably create a 'mirror effect', or what Christian Metz more precisely called the *mise en abîme.* This is the story within the story within the story construction. Moving from a variety of masks to non-entity, to nobodyness, to the non-person, the un-person, the sliding from materiality to immateriality carries Daffy straight to pluralism, to the baroque, to the new baroque that ultimately defines the Italic. We are not talking of trans-'nationalism', but total beingness. The opening up to a multitude of vanishing points allows for a multi-dimensional self-awareness unique to ethnicity. And it is important to understand that ethnicity runs counter to all forms of nationalisms. The weakness of ethnicity is what gives it its strength.

Linearity and the convergence to a single moment, to a single crossing point is out-dated, be it transcultural or transnational. The so-much-adored renaissance mode is a quest for neo-classicism, a longing for strong centres, with strong cultures. The Italic is not a nationalism. It is not even a culture. It is a non-culture. It cannot be a renaissance. It is a Voice in the desert. Why would we of the twenty-first century want to recreate what had been created so well by the Greeks and Romans? Why would we want to rely on a single point of view, which delimits our vari-layered perspectives, which enables to grasp in one instant the powerful onrush of decentralization? Those who soar beyond

singleness multiply their chances of survival. This is a new kind of baroque, a multi-levelled building. Life-stories and images of glorified pasts removes from ethnicity its historical meaningfulness. These narratives can be quantified. Taken alone they are voided of the magic. What lessons can learnt from these secluded stories? Whatever aspects not analyzed and tagged become endangered forever. We cannot let the loss of the story of a person destroy the historical moment. What we label properly today affects the life-cycle of a community. The task of artists, scholars, scientists, and teachers is to provide tools for agency for time present. And what better way of attaining agency than by translation.

Translation is one way of bridging one culture to another, but also combining the different expressions of a single culture found in different locations. Translation allows for the bridge to become an entity unto itself. It is not culture A + culture B. It is culture A + culture B that are lifted into a separate entity. They do not disappear into culture C. They are raised to A^1, to B^1 forming altogether spiral of cultures, a building with many stories, with many cultures. To use an image brought forth by Carrol S. Lewis. What advocates the natural, the *Bios*, should be lifted to the absolute spiritual dimension, the *Zoë.* «A man who changed from having *Bios* to having *Zoë*», explains Lewis, «would have gone through as big a change as a statue which changed from being a carved stone to being a real man» (140).

Not a melting-pot, but cultural pluralism. Not as renaissance, but neo-baroque. Pluriculturalism.

In Canada less than one hundred translated books per year are published. This means that the majority of the literature produced in this country is self-expression. American writer and translator, Edith Grossman relates how in

> the United States and the United Kingdom, for example, only two to three percent of books published each year are literary translations. In other countries, like France or Germany, Italy or Spain, and in Latin America, the number is anywhere from twenty-five to forty percent (27-28).

These figures are indicative of the level of xenophobia and cultural intolerance coming from these political centres.

Maurice Friedberg believes that the state of translations yields «a reliable barometer of a country's political moods» (16).

Why have Italian-North American writers, for instance, who operate in as many as three, four, five languages a day, done so little translating? Why wait for inspiration? Translate a foreign writer while waiting for inspiration to come. The dearth of translation proves that many still do not believe in them-

selves as writers, and even less in teamwork. This sluggishness hides selfishness. Our desperate need for love, for curiosity, for self-effacement can be fulfilled by bridging with other works.

Writing is a camera that the writer points, to quote Pier Paolo Pasolini, on the UR-code of reality. There is equality of justice between writing on self and writing on self reading another writer's work. This diving into the works of a foreign writer enables the translator to study multi-fold subjects, subjects that he might never encounter in his own life. The writer who puts on the mask of the translator is like Daffy Duck putting on a new mask. Daffy Duck tells us that the mask does nothing to the Voice he is. The writer must give himself the duty of contacting with the worlds around him. Altruism permits otherness to flourish in more than one place at a time. One language is like being Bugs Bunny in this "Duck Amuck". (I do not mean to diminish Bugs Bunny who plays greater roles in other cartoons. Maybe that is what makes Bugs Bunny such a great actor. He is able to play the good and the bad rabbit). Language can be a stinker of a bully. But through translation, the Italic writer stimulates cultural comprehension. The mature Italic translator must be shrewd, wise, generous. He must be an educator, an actor, a manipulator of masks. Without this sacrifice towards the other, isolation is certain, disappearance assured. As Walter Rauschenbusch reminds us: «Love establishes the fullest intellectual contact with the world about us» (38). Better to disappear like Daffy than to drown in the lake embracing one's reflection, like Narcissus.

Cited Bibliography

Aczel, Amir D. *Fermat's Last Theorem: Unlocking the secret of an ancient mathematical problem.* New York: Delta Publishing. 1996.

Bergson, Henri. *Comedy. Laughter*. Followed by *An Essay on Comedy* by George Meredith. New York: Anchor Books. 1956.

Bourne, Randolph. *The Radical Will. Selected Writings: 1911-1918.* Edited and with an introduction by Olaf Hansen. Berkeley: University of California Press. 1992[2].

Charte de valeurs (*Charter of Values*). Projet de loi n. 60 : Charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement. <http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-60-40-1.html>.

Friedberg, Maurice. *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. Pennsylvania: Penne State University. 2008.

Grossman, Edith. *Why Translation Matters.* New Haven: Yale University. 2010.

Kallen, Horace M. *Culture and Democracy in the Unites States.* With a new introduction by Stephen J. Whitfield. New Brunswick: Transaction Publishers. 1998 (1924).

Lewis, Carrol S. *The Joyful Christian. 127 Readings*. New York: A Touchstone Book. 1996 (1977).

Meredith, George. *An Essay on Comedy.* With *Laughter* by Henri Bergson. New York: Anchor Books. 1956.
Micone, Marco. *Gens du silence*. Montreal: Québec/Amérique, 1982.
Rauschenbusch, Walter. *Dare We Be Christians?* Cleveland: The Pilgrim Press ("William Bradford" Series). 1998 (1914).
Reitz, Jeffrey G. *The Survival of Ethnic Groups.* New York: McGraw-Hill. 1980.
Schulte, Rainer and Biguenet, John (eds.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida.* Chicago and London: The University of Chicago Press. 1992.
Zangwill, Israel. "The Melting-Pot". Comedy Theatre, New York, 1909. Director Hugh Ford.

Films

Jones, Charles M. "Duck Amuck". Michael Maltese scriptwriter. Warner Bros. 1953.
Hanna, William, Barbera, Joseph. "Flintstones". Michael Maltese scriptwriter. Hanna-Barbera Studio. 1960-1966.
———. "Huckleberry Hound". Michael Maltese scriptwriter. Hanna-Barbera Studio. 1958-1961.
———. "Quick-Draw McGraw". Michael Maltese scriptwriter. Hanna-Barbera Studio. 1959-1962.

"DANSER ENTRE LES LANGUES". ANTONIO D'ALFONSO TRA CINEMA E LETTERATURA

Andrea Schincariol*

Abstract

Andrea Schincariol studia la presenza del cinema nella trilogia di Antonio D'Alfonso dimostrando come il cinema, tema e dispositivo della rappresentazione, si lega alla questione centrale della poetica d'alfonsiana: la questione identitaria.

"Danser entre les langues". Antonio D'Alfonso between Cinema and Literature

Andrea Schincariol studies the impact of cinema on Antonio D'Alfonso's trilogy. He shows how cinema is a theme as well as a structural element of the three novels. He also analysis the relation between cinema and the most important theme of D'Alfonso's works: the question of identity.

Poeta, romanziere, saggista, traduttore, fotografo e cineasta italo-quebecchese, Antonio D'Alfonso è l'autore di un'opera abbondante e variegata. La sua vicenda biografica è un punto di partenza privilegiato per l'intelligenza di questa proteiforme attività artistica. All'indomani del secondo conflitto mondiale, la famiglia D'Alfonso, originaria di Guglionesi, paesino della provincia di Campobasso, emigra a Montréal e si installa nel cuore della comunità italiana. Per Antonio, nato a Montréal, la questione della lingua di comunicazione (inglese, francese, italiano o dialetto) e, di riflesso, della cultura di appartenenza, si presenta da subito come una questione aperta e per alcuni aspetti dolorosa: nato in Québec, terra lacerata da un conflitto a tratti aspro tra le comunità anglofona e francofona – le 'due solitudini', come le definì John Hugh MacLennan –, cresciuto in un contesto familiare dove il dialetto molisano è spesso preferito all'italiano, D'Alfonso vive immerso in una situazione che si potrebbe definire, sulle orme di Alessandra Ferraro, di 'doppia diglossia' (*Écriture migrante et translinguisme au Québec*).

La sua opera ne esce profondamente segnata. L'immaginario delle origini – di quell'Italia così distante – e il tentativo di dar forma a un'identità che

* Università di Udine.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

D'Alfonso stesso non esita a qualificare come «liquida»[1] sono lo specchio del conflitto irrisolto tra le diverse lingue e culture da cui egli è abitato, e occupano il cuore della multiforme produzione dell'artista italo-quebecchese.

Vi è tuttavia un terzo nucleo tematico che dipana i suoi fili lungo l'intera opera di D'Alfonso e che si lega alla questione identitaria in maniera decisiva: ci riferiamo alla tematica del cinema. Un ulteriore richiamo alla biografia dell'autore servirà a introdurre questo aspetto della creazione d'alfonsiana. Il cinema è oggetto di studio privilegiato durante la sua formazione accademica, come dimostrano il diploma di laurea all'Université de Montréal con una tesi su "Mouchette", un lungometraggio di Robert Bresson, e il PhD presso l'University of Toronto con una tesi di analisi cinematografica. Ma il cinema è anche e soprattutto un'arte da mettere in pratica: dal 1973 – anno del primo cortometraggio – a oggi, Antonio D'Alfonso ha scritto e girato sette film appartenenti ai generi più diversi (*Filmografia*). La passione per la settima arte marca in profondità l'attività letteraria di D'Alfonso, non solo sul piano dei contenuti ma, in maniera a nostro avviso più decisiva e degna di nota, sul piano del fare letterario.

Ci concentreremo sulla trilogia di Fabrizio Notte, costituita dai romanzi *Avril ou l'anti-passion* (1990), *Un vendredi du mois d'août* (2004) et *L'Aimé* (2007). Nostro intento è quello di dimostrare come il tema del cinema venga assorbito dalle strutture profonde del testo, fino a diventare una vera e propria lingua poetica.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi testuale della trilogia, riteniamo necessario soffermarsi sul verso d'alfonsiano dal quale scaturisce la nostra ipotesi di lettura.

Cinema e poesia: chiasmo mediale

La raccolta poetica *L'Apostrophe qui me scinde* (1998) contiene, tra le molte poesie che espongono la tematica del cinema, il componimento "L'Amour panique". In esso vi è un verso dal nostro punto di vista molto significativo:

> Je chante le bien-être. La tranquillité. L'amitié.
> Le cinéma dans les mains, les poèmes dans l'iris des
> yeux, le repos retrouvé, l'avenir de notre poésie.
> Images de fierté (30).

[1] «J'écris pour saisir et décrire l'expé-/rience de n'avoir jamais eu, en moi, de/langue solidifiée. La fluidité de la lan-/gue. La langue comme liquide» ("Poème #13": 129).

In maniera tanto spettacolare quanto enigmatica, il poeta tratteggia qui le regole del gioco letterario. Il cinema non è semplice tematica da inserire nella strofa, ma strumento che si pone su un piano equivalente al linguaggio per eccellenza: quello poetico. Le due forme espressive appaiono così fuse in un unico strumento che, in mano al poeta, è teso verso un avvenire comune ('notre' poésie, e non 'ma' poésie). Il verso citato appare allora come il manifesto condensato della poetica di D'Alfonso: il cinema – intima l'autore – si tiene in mano, così come si terrebbe una *plaquette* di poesie; simmetricamente, la poesia scaturisce dall'occhio e, come un film, si proietta sullo schermo bianco della pagina. La messa in opera di questo 'chiasmo mediale' (Schincariol) – incrocio di sistemi semiotici apparentemente inconciliabili – ha un impatto sostanziale sull'orizzonte d'attesa del lettore. Questi è invitato, in primo luogo, a considerare le due forme espressive – quella filmica e quella poetica – nel loro rapporto di mediazione reciproca. L'una funge, prendendo a prestito un concetto proprio alla semiotica di Peirce, da 'interpretante'[2] dell'altra; l'una aiuta a pensare l'altra. Inoltre, questo contratto di lettura agisce pragmaticamente da prescrizione nei confronti del destinatario del testo poetico. La mia creazione poetica – suggerisce D'Alfonso – funziona secondo i principi dell'immagine in movimento. Sia chiaro: non si tratta semplicemente di calare il campo metaforico del cinema sul testo. Il verso «Le cinéma dans les mains, les poèmes dans l'iris» è piuttosto un invito a 'far produrre' alla scrittura qualcosa che rinvii all'idea di cinema. Si tratta, in altre parole, di riconoscere al cinema una funzione più profonda e strutturante: quella di 'dispositivo'[3] della rappresentazione, ovverosia di matrice attraverso cui i diversi piani della finzione interagiscono. È ciò che ci proponiamo di dimostrare nei paragrafi che seguono.

Il cinema come tema

La trilogia di Fabrizio Notte racconta le vicende umane e professionali di Fabrizio, cineasta indipendente italo-quebecchese che sogna di adattare sul grande schermo il mito di Antigone. Come D'Alfonso, anche Fabrizio vive la lontananza dalla terra d'origine della famiglia in maniera dolorosa, senza trovare nella terra d'accoglienza una stabilità linguistica e culturale tale da rimarginare

[2] Nella semiotica di Peirce, l'interpretante è la rappresentazione mentale della relazione tra il segno (il *representamen*) e il suo referente oggettuale (Everaert-Desmedt).
[3] Utilizziamo il termine 'dispositivo' nell'accezione conferitagli dalla 'Critique des dispositifs' dell'Université Toulouse II-Le Mirail (Ortel).

la ferita del distacco originario[4]. Non c'è bisogno di attardarsi sulla forte componente auto-finzionale dell'opera.

Il cinema appare nella trilogia sotto diverse forme e funzioni. In primo luogo, si presenta come l'orizzonte culturale all'interno del quale il protagonista si muove: cineasta indipendente, Fabrizio frequenta le sale di Montréal, parla di cinema con gli amici, cita i registi e le pellicole di cui è appassionato, critica l'industria hollywoodiana, rimugina il progetto di Antigone sul grande schermo, ecc. Il cinema rifornisce la trilogia di materia finzionale, conferendo così all'universo della rappresentazione un alto grado di 'verosimiglianza e motivazione' (Genette). I continui riferimenti alla settima arte disegnano un primo e importante orizzonte d'attesa dominato dall'immaginario cinematografico.

In altre occasioni, i riferimenti si presentano sotto forma di citazioni nascoste: «– Un jour, sa mère; l'autre sa putain», si legge in *L'Aimé* (107). La frase mal dissimula il titolo della celebre pellicola di Jean Eustache, "La Maman et la Putain" (1973). Queste citazioni nascoste ricoprono varie funzioni[5]: opacizzano il testo e seducono il lettore attraverso una specie di rebus cinematografico; forniscono un supplemento di piacere agli *happy few* capaci di stanare la citazione nascosta; infine, conferiscono al cinema un carattere di latenza, ovvero di presenza costante, seppur invisibile, nei meandri del testo.

Questa abbondanza di rimandi, più o meno nascosti, alla settima arte è il primo sintomo della messa in opera, da parte di D'Alfonso, di un contratto di lettura votato alla creazione di ciò che potremmo definire un 'effetto cinema'.

Il cinema: da modello estetico a dispositivo della rappresentazione

La sceneggiatura come sintomo dell'effetto-cinema

Avril ou l'anti-passion, primo episodio della trilogia, racconta la storia della famiglia Notte, una delle numerose famiglie espatriate durante il Secondo dopoguerra. Il romanzo ruota attorno alla concettualizzazione di un film, "Le Choix" (che diventerà, nel secondo romanzo, "Antigone pacifica"), vera e propria inchiesta per immagini sull'identità e sullo spaesamento. In un paio di occasioni, D'Alfonso interrompe il filo della narrazione inserendo degli estratti dello *script* del film. Il passaggio che segue è tratto dall'ultimo capitolo del romanzo dove, al racconto del matrimonio della sorella di Fabrizio,

[4] Sulla questione, cf. D'Alfonso. *In Italics* e *De l'indifférence*. Per un'analisi critica della questione identitaria nella trilogia, cf. Paranhos.
[5] Sulle varie funzioni della citazione, cf. Compagnon.

Lucia, si alterna la sceneggiatura della pellicola a venire: «Le Coryphée, un journaliste, annonce l'entrée du Premier ministre: – Voici notre maître… Créon, devant un grand mur de verre d'un des deux bâtiments du Village olympique, porte le corps de son fils mort. Vêtu de lin blanc. La caméra, silencieuse, le suit» (197).

Questo gioco di incastri tra rappresentazione cinematografica e romanzesca indebolisce le frontiere tra i due mondi finzionali i quali convivono in un unico spazio testuale caratterizzato dalla sovrapposizione di scene da leggere e di sceneggiature da trasformare in immagini. Questa contiguità, sul piano dell'enunciato, tra logica narrativa e logica proiettiva è il primo sintomo di un funzionamento ibrido del testo, dove il cinema non si limita a servire da serbatoio di metafore, ma si propone come modello estetico per la scrittura[6].

La storia del cinema: repertorio di situazioni drammaturgiche

Questo carattere ibrido, tutto sommato minore nel primo episodio della trilogia, acquisisce una certa importanza nel secondo romanzo, *Un vendredi du mois d'août*. Qui, la scrittura sembra prendere a prestito dalla storia del cinema alcune situazioni drammaturgiche ormai entrate nell'immaginario collettivo. Ne presentiamo due, tratte da altrettanti capolavori del cinema italiano:

> – Il y a un problème, monsieur Notte. Un problème assez grave. Vous êtes bigame. Le *carabiniere* tira victorieusement sur sa moustache (71).
>
> Il a fallu plus de six ans de va-et-vient par courrier avant que je n'obtienne finalement mon divorce à l'italienne (72).

La figura del carabiniere baffuto del primo estratto evoca il personaggio del maresciallo Carotenuto, interpretato da Vittorio de Sica in una delle saghe più famose della Commedia all'italiana: "Pane, amore, e…"[7]. Nella seconda citazione il rimando a un altro film culto della filmografia italiana è trasparente. Fabrizio fa riferimento qui a "Divorzio all'italiana" (1961), di Pietro Germi. In entrambi i casi, il lettore si trova di fronte a un gioco intertestuale che mette alla prova la sua conoscenza enciclopedica, installando al contempo un orizzonte di ricezione della scena votato a ciò che potremmo definire una perfor-

[6] Per un approfondimento sul cinema come modello estetico per la scrittura, cf. Abadie e Huglo.

[7] Nell'ordine: "Pane, amore e fantasia" (1953), "Pane, amore e gelosia" (1954), film diretti da Luigi Comencini; e "Pane, amore e…" (1955), diretto da Dino Risi.

mance cinematografica del testo. Attraverso l'allusione alla storia del cinema, D'Alfonso ci invita cioè a trasformare il testo in sequenza filmica[8].

Lo stesso meccanismo si mette in moto in altre sequenze di *Un vendredi du mois d'août*, anche laddove il modello filmico di riferimento è meno trasparente e circostanziato. D'Alfonso costruisce gli episodi del romanzo ricalcando le dinamiche di alcune scene archetipiche del cinema hollywoodiano. Così Fabrizio si ritrova coinvolto in una scena di rapina a mano armata (cap. 10: 39); o impantanato in un dialogo senza fine con la sua vicina di posto, in aereo (cap. 12: 48); o ancora, rievoca, il momento dei saluti tra i suoi genitori, alla stazione dei treni, il giorno della partenza del padre per il nuovo mondo. Diamo un corto estratto della sequenza: «Parmi une foule entassée et les bagages, Lina se détache au milieu des vapeurs des trains stationnés à la gare. Guido se presse pour la rejoindre. Les amoureux s'immobilisent l'un devant l'autre, se fixant sans se parler» (107).

La sequenza rappresenta un fatto che Fabrizio non ha potuto vivere in prima persona, poiché non era ancora nato. Il racconto del protagonista è dunque un flashback immaginario, che si presenta agli occhi del lettore attraverso il filtro di un modello cinematografico ben preciso: la scena dell'addio alla stazione.

Ma quando il modello filmico si emancipa da riferimenti puntuali alla storia del cinema, o dagli archetipi delle scene hollywwodiane, esso acquisisce una funzione più profonda e strutturante nei confronti del testo: quella di dispositivo della rappresentazione.

Verso il cinema come dispositivo della rappresentazione romanzesca

La trilogia di Antonio D'Alfonso è punteggiata da indizi più o meno espliciti che rimandano alla storia e alla pratica cinematografica. La frequenza di queste segnalazioni testuali concorre alla costruzione di un contratto di lettura caratterizzato da un alto tasso di intermedialità tra cinema e letteratura, cioè a dire di interferenza tra due modelli estetici che si reggono su logiche opposte e, dal punto di vista semiotico, non comunicanti.

Gli esempi che seguono (entrambi tratti da *Un vendredi du mois d'août*) dimostrano come la scrittura di D'Alfonso rappresenti un tentativo di superamento della natura inconciliabile tra cinema e letteratura. La parola abdica momentaneamente al proprio ruolo di protagonista per cedere il passo alla lo-

[8] Sul rapporto performativo tra letteratura e cinema, cfr. Santini. Santini si ispira al concetto di 'cinématographies' di Jean Cléder, rielaborandolo alla luce della teoria degli atti di linguaggio. Il cinema non è semplice repertorio di metafore, ma invito ad adottare una postura percettiva cinematografica.

gica dell'immagine in movimento; e l'universo della rappresentazione scritta si sottomette al programma dettato dal modello filmico.

Il primo esempio si riallaccia a quanto detto poc'anzi sul peso dell'immaginario cinematografico nella costruzione delle situazioni drammaturgiche in D'Alfonso. La sequenza si svolge nel carcere dove Peter, cognato di Fabrizio, è detenuto, e rinvia al repertorio delle 'scene in parlatoio' del cinema *noir* americano: «Je me lève pour lui caresser les cheveux. Aucun mot de consolation ne sort de ma bouche. Nous nous asseyons et nous comptons les nervures du bois de la table à manger. Des gouttes de pluie cognent contre les fenêtres. On dirait un mauvais film» (137).

La coda delle sequenza («On dirait un mauvais film») rende trasparente la volontà dell'autore di infondere al testo un 'effetto cinema'. Il lettore è allora invitato a rintracciare, in ciò che precede, i sintomi della presenza della logica cinematografica e a fabbricare l''effetto cinema' a partire dal testo. La scena si svolge in un totale silenzio. La sequenza narrativa è dunque muta. La scenografia e i gesti dei due personaggi 'significano' al posto della parola e il senso della scena – il suo registro drammatico e patetico – è interamente veicolato dalle immagini in movimento che la costituiscono: la carezza, la conta delle nervature del legno, le gocce di pioggia che rigano il vetro della finestra. Infine, tutte queste immagini si articolano l'un l'altra grazie a un sapiente montaggio che sembra simulare i movimenti di *zoom-in/zoom-out* e di campo/controcampo di una macchina da presa. Qui, D'Alfonso fa 'parlare' il testo attraverso la lingua del cinema.

Un secondo esempio a sostegno della nostra tesi viene dalla lunga sequenza in cui Fabrizio percorre in taxi il boulevard Saint-Laurent, asse centrale del sistema stradale di Montréal e frontiera simbolica tra le comunità anglofona e francofona:

> Il est environ treize heures.
> Je hèle un taxi. […]
> – Où allez-vous ?
> – Même si je n'ai pas vécu sur le boulevard Saint-Laurent, la rue représente pour moi un sillon qui traverse mon existence de bord en bord. […] Ce boulevard se constitue en onze sections émotives.
> La première section, que je nomme La Vieille, [avec ses] pawnshops […]. On allait y acheter sa première caméra […] [cinquième section] La Hip [avec] le cinéma Parallèle, qui grossira pour devenir l'Ex-Centris. [Dixième section] La Fabrique. Le dimanche, après le repas familial, mon père m'amenait au cinéma Rivoli où l'on projetait des films en italien […] (91-98).

Il testo restituisce la sensazione ottica di un *travelling* laterale, dove il taxi funge da *dolly*. Le «onze sections émotives» sono un invito a costruire il testo procedendo secondo la logica del montaggio cinematografico: ogni sezione è

un piano visuale, introdotto da un titoletto numerato («La première section, que je nomme La Vieille», ecc.). Il passaggio ostenta inoltre la tematica cinematografica attraverso il riferimento alle sale Le Parallèle, L'Ex-Centris e Rivoli, facilitando così il lettore nel processo di transizione dalla logica della parola alla logica dell'immagine in movimento.

Luogo strategico dove avviene lo scivolamento da un regime di lettura lineare a un regime di visualizzazione della materia narrata, questo lungo passaggio sembra attualizzare il contratto di lettura annunciato dalla ricchezza della tematica cinematografica nella trilogia di D'Alfonso.

Il terzo capitolo della saga di Fabrizio Notte, *L'Aimé*, porta alle sue estreme conseguenze questa dinamica sostitutiva. Se nei primi due episodi il funzionamento cinematografico del testo è imputabile alla ricorrenza ossessiva dei motivi filmici e si dà come un miraggio della lettura, nell'ultimo romanzo esso si pone come piena rivendicazione della scrittura.

Cinema e letteratura: una relazione di modellizzazione

La quarta di copertina di *L'Aimé* contiene un passaggio chiave per l'intelligenza del romanzo:

> À travers les yeux et le cœur des femmes – ses amies d'aujourd'hui et d'hier, ses amoureuses célibataires et mariées, sa fille, ses épouses, sa sœur, sa psy… –, la vie de Fabrizio Notte défile en vingt-cinq courts métrages sur l'écran d'un cinéma-vérité qui pourrait s'intituler L'être aimé est porté disparu dans la maison de l'amour.

Dichiarazione di intenti che non lascia dubbi sull'impatto della settima arte sulla scrittura di D'Alfonso, la quarta di copertina impone al lettore una messa a punto del proprio orizzonte d'attesa e al contempo un riassetto alquanto brusco delle proprie abitudini di lettura. Il romanzo non è più (o non è solo[9]), come esemplificano i primi due testi, un romanzo cinematografico, ovvero un testo ricco di riferimenti al cinema, da riconoscere e 'proiettare' sulla pagina bianca. Il romanzo si (auto)definisce piuttosto in base alla propria performatività, alla propria capacità di offrire un'esperienza globale che si avvicini a quella dell'immagine in movimento. *L'Aimé* è, per così dire, un'opera letteraria 'cinematica', un testo costruito per produrre un effetto dinamico, per simulare

[9] Vi è infatti un lungo capitolo, il numero 13, intitolato "Pensée-1989", in cui la tematica del cinema è preponderante. I personaggi parlano di cinema, di *script* e dell'importanza del *midpoint.* Il capitolo è, naturalmente, al centro esatto del romanzo, ovvero al suo *midpoint.* Il cinema rivela qui due funzioni: tematica e metadiscorsiva.

il movimento della parabola esistenziale del protagonista: «la vie de Fabrizio Notte *défile* en vingt-cinq courts métrages». Il cinema, che nei romanzi precedenti si propone come modello estetico da ostentare e esibire, assume – a voler seguire la quarta di copertina – la funzione più astratta di esperienza visiva alla quale il lettore è invitato a far costantemente riferimento. Tra il supporto testuale e l'immaginario filmico si instaura allora, riprendendo un concetto formulato da Audrey Vermetten, una «relation de modélisation»:

> on considérera que le romancier accomplit une modélisation de l'esthétique filmique; c'est-à-dire qu'il n'abstrait pas seulement, à partir d'une réalité concrète, un schéma d'action sous-jacent qu'il réinvestit dans la fiction. Il bâtit en outre, de manière en quelque sorte seconde, un modèle implicite des formes de représentation et de signification filmiques capable de déterminer par endroits l'aspectualité du monde fictionnel. On dira donc que le roman, en certains de ces passages et de ces dimensions, modélise un trait ou l'autre de l'esthétique filmique. Cela revient à dire à la fois que l'auteur prend cette dernière pour modèle, et qu'il en découvre et n'en garde que les principes de fonctionnement (Vermetten 498).

La formulazione di Vermetten è chiara: nella relazione di modellizzazione lo scrittore preleva il cinema dalla sua dimensione storica (la «réalité concrète»), lo trasforma a seconda delle proprie esigenze e del proprio temperamento («un trait ou l'autre de l'esthétique filmique») e lo 'cala' nel mondo della finzione determinandone l'aspetto (l'«aspectualité du monde fictionnel»). La relazione di modellizzazione – se riconosciuta – carica il lettore di un lavoro aggiuntivo rispetto alla semplice individuazione della tematica cinematografica. Il destinatario del testo è infatti invitato a 'far funzionare' la parola scritta secondo i principi dell'immagine in movimento, a farsi carico di una parte cospicua del processo di costruzione dell'universo della rappresentazione. Se Umberto Eco può parlare di 'cooperazione interpretativa' (*Lector in fabula*), qui potremmo parlare di una vera e propria 'cooperazione proiettiva' del lettore.

Ritorniamo a *L'Aimé* alla luce delle intuizioni di Vermetten. Il romanzo di D'Alfonso prende a modello il *cinéma-vérité*[10]. Ora, ci sembra di poter definire la relazione di modellizzazione tra la forma *cinéma-vérité* e il testo alla luce del particolare dispositivo di enunciazione costruito dall'autore. Il romanzo si presenta come una serie di testimonianze dirette delle donne amate da Fabrizio Notte. Immerso in regime di focalizzazione interna, ciascun capitolo vede come protagonista una voce femminile che narra la propria verità su Fabrizio

[10] Il *cinéma-vérité*, o *cinéma direct*, è una forma di cinema documentario che nasce a Montréal in concomitanza con la Rivoluzione tranquilla. La figura di spicco del *cinéma direct* è senza dubbio il direttore della fotografia e regista montrealese Michel Brault (Marsolais).

Notte. Il destinatario intradiegetico di queste testimonianze, ovvero l'altro polo dell'atto comunicativo, è anonimo e silenzioso[11], come nei due esempi che seguono:

> Ne voyez-vous pas que je suis occupée ? Des clients m'attendent. […]
> Vous m'excuserez, je dois aller servir les clients. Et pour ce qui est de Notte, cherchez-le là où je l'ai laissé, il doit sûrement y être, avec sa guitare sous le bras (38, 41).

> Attendez, maringouin c'est féminin, attendez que j'écrase ma cigarette, la fumée me monte aux yeux. Je viens de vérifier dans le dictionnaire, «un» maringouin, et non, je ne vous dirai pas le nom du dictionnaire, car le dire serait en quelque sorte en faire la publicité, et si je dois faire de la publicité, je veux qu'on me paie pour prononcer le nom d'une compagnie (121).

Il lettore riconosce nel testo le marche di un dialogo tra due personaggi. Ma in questo dialogo una delle due voci è muta, si auto-elide dalla comunicazione nel momento stesso in cui il suo omologo prende la parola. Il destinatario intradiegetico, cioè, diserta la scena per apparire solo indirettamente nei passaggi dominati da ciò che Roman Jakobson definisce la funzione conativa del linguaggio: «Ne *voyez-vous* pas», «*Vous* m'excuserez», «*Cherchez*-le», «*Attendez*», «Je ne *vous* dirai pas». L'altro attore dell'atto comunicativo sparisce dalla scena dialogata, o meglio prende posto 'al di qua' della scena, là dove il lettore non può più percepirlo. Di conseguenza, la testimonianza dei personaggi femminili attorno ai quali è costruito il romanzo, testimonianza destinata in prima battuta a un personaggio interno alla finzione ma assente dalla scena, giunge al lettore in tutta la sua trasparenza, immediatezza e autenticità. Il risultato di questo dispositivo di enunciazione è allora assimilabile proprio al dispositivo di enunciazione del *cinéma-vérité*, dove la testimonianza delle persone filmate giunge allo spettatore in maniera immediata, attraverso l'obiettivo trasparente della macchina da presa.

Conclusioni: il linguaggio cinematografico come supplemento della lingua

Iscritto nella trilogia di Fabrizio Notte «à titre de référence, mais aussi à titre de potentialité», secondo la formula di Isabelle Raynauld (29), il cinema diventa oggetto di una serie complessa di dinamiche intermediali che interessano i diversi strati del testo. Ma queste dinamiche di contatto (cinema come tema), di ibridazione (cinema come materiale da incastonare nel testo) e di performa-

[11] Fanno eccezione i capitoli 4 e 7.

tività (cinema come dispositivo) tra testo e immagine in movimento non sono di certo una specificità della poetica d'alfonsiana. Esse si ritrovano, come dimostra in maniera chiara Fabien Gris, in gran parte della produzione letteraria del XX secolo, rispecchiando, secondo una direttrice transnazionale, l'influenza della settima arte sull'immaginario collettivo.

La cifra di D'Alfonso è da ricercarsi altrove: nella funzione di supplenza del cinema nei confronti della lingua. Un ultimo esempio, tratto dal romanzo *Un vendredi du mois d'août*, sarà sufficiente a dar forza a questa ipotesi di lettura. Si tratta della narrazione di un episodio che vede coinvolta Rasa, la figlia di Fabrizio:

> En rentrant hier soir, Rasa, qui a la varicelle, voulait pour se distraire que nous regardions ensemble le film où Charlot mange son soulier. *La ruée vers l'or*. Rasa riait à gorge déployée, assise là, entre mes jambes pendant que nous mangions une assiette de fusilli aux rapini. Rasa à mes côtés. C'est nouveau chez elle, ce désir de rester auprès de moi. […] Elle découvre que papa est davantage que l'ombre de maman (29-30).

In questa scena emerge, accanto al tema del cinema, quello del cibo. Esso appare nella forma degradata e tragicomica di Charlot che si mangia la scarpa; ma anche nella forma gioiosa di Fabrizio e Rasa che, durante la visione del film di Chaplin, divorano un piatto di fusilli. Il doppio riferimento al cibo e la struttura vagamente *en abyme* della scena – due personaggi che mangiano, mentre osservano un terzo personaggio intento a svolgere la stessa azione – contribuiscono alla costruzione di uno spazio scenico euforico e intimo. Fabrizio e Rasa, accoccolati l'uno accanto all'altra, godono di questo spazio per la durata del lungometraggio, che si configura così come l'unità di tempo in cui il loro legame si alimenta e cresce.

Nella stessa scena emerge inoltre, in tutta la sua evidenza, il tema fondamentale della creazione d'alfonsiana: la questione linguistico-identitaria.

> Ces jours-ci, elle me parle en anglais, en italien, en portugais […] et en français […]. Rasa rigole si je la supplie de traduire en italien les phrases portugaises. Quel plaisir de voir cette jeune fille de cinq ans danser ainsi entre les langues. Un vrai ballet. Un soir, elle s'évertuait à trouver le mot français pour bark. Sur le coup, le mot écorce ne m'était pas venu à l'esprit. J'ai dû vérifier dans le dictionnaire. Rasa s'est esclaffée: «Papa, tu ne connais pas le français».
> En effet, avec toutes ces langues qui virevoltent dans ma tête, je ne sais plus quelle langue parler (29-30).

La danza 'linguistica' di Rasa si oppone al turbinio di lingue nella testa di Fabrizio. Al 'saper-dire' della figlia risponde il 'non-poter-tradurre' del padre. La

comunicazione tra i due personaggi pare compromessa dalla mancanza di un codice linguistico comune. Tuttavia, la contiguità di questa sequenza con quella commentata in precedenza ci conduce a un'interpretazione diversa. La comunicazione non è interrotta, bensì 'traslata'. Dal piano linguistico, essa si sposta verso la cornice extra-linguistica costituita dall'immaginario cinematografico. È attraverso il cinema che Rasa scopre che Fabrizio non è la mera ombra (proiettata, come avviene per una pellicola) della madre. La costruzione del rapporto tra padre e figlia avviene con la stessa naturalezza con cui i due personaggi, davanti a un piatto di fusilli, guardano "La ruée vers l'or". Il film di Chaplin è, ricordiamolo, un film muto. Immagine in movimento, ma senza parole, esso diventa la lingua franca tra Fabrizio e Rasa e fa da 'supplemento'[12] alle *défaillance* linguistiche del protagonista. Qui il cinema cessa di essere un semplice riferimento culturale e si offre come elemento attivo nella dinamica di contatto e nel conseguente processo di costruzione identitaria dei personaggi: attraverso il cinema, Fabrizio definisce la propria lingua, il suo ruolo di padre e, con essi, la propria identità.

Bibliografia citata

Abadie, Karine e Huglo, Marie-Pascale. "Introduction". *Textimage* 6 (2014), online, url: <http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/introduction1.html> (consultato l'1 ottobre 2014).
Cléder, Jean. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*. Paris: Armand Colin. 2012.
Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil. 1979.
D'Alfonso, Antonio. "Poème #13". *L'Autre rivage*. Montréal: VLB. 1987.
———. *Avril ou l'anti-passion.* Outremont: VLB. 1990.
———. *In Italics. In Defence of Ethnicity.* Montréal: Guernica. 1996.
———. "L'Amour panique". *L'Apostrophe qui me scinde*. Montréal: Éditions du Noroît. 1998.
———. *Un vendredi du mois d'août.* Montréal: Leméac. 2004.
———. *L'Aimé*. Montréal: Leméac. 2007.
———. *De l'insignifiance.* Montréal: Point de fuite. 2013.
———. Filmografia, url: <http://antoniodalfonso.wix.com/antoniodalfonso#!films-awards> (consultato l'1 ottobre 2014).
Derrida, Jacques. *De la grammatologie.* Collana "Critique". Paris: Les Éd. de Minuit. 1967.
Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Collana "Studi Bompiani". Milano: Bompiani. 1983[2].
Everaert-Desmedt, Nicole. *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce.* Collana "Philosophie et langage". Liège: Pierre Mardaga. 1990.

[12] Jacques Derrida definisce 'supplemento' un elemento secondario che supplisce alla mancanza di qualcosa di originario. In questo movimento suppletivo, l'elemento secondario ricopre al contempo una funzione sostitutiva e una funzione additiva. Nel caso della scena considerata, il cinema è 'supplemento' poiché sostituisce la lingua aggiungendo alla comunicazione una dimensione visuale.

Ferraro, Alessandra. *Écriture migrante et translinguisme au Québec.* Collana "Nuove prospettive americane" 9. Venezia: La Toletta. 2014.

Genette, Gérard. "Vraisemblance et motivation". *Communications*, 1 (1968): 5-21.

Gris, Fabien. *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Bernard Vray. Université Jean Monnet. 2012.

Jakobson, Roman. "Linguistica e poetica". Id. *Saggi di linguistica generale*. Ed. Luigi Heilmann. Collana "Campi del sapere. I segni e la critica". Milano: Feltrinelli. 1985: 181-218.

MacLennan, John Hugh. *Two Solitudes*. Toronto: New York and Des Moines. 1945.

Marsolais, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct revisitée: histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*. Montréal: Les 400 coups. 1997.

Ortel, Philippe. "Vers une poétique des dispositifs". Id. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe Ortel. Collana "Champs visuels". Paris: L'Harmattan. 2008: 33-58.

Raynauld, Isabelle. "Le Lecteur/spectateur du scénario". *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 2 (1991), 1: 27-41.

Santini, Sylvano. "*Cinéfiction*. La performativité cinématographique de la littérature narrative". *Textimage*, 6 (2014), online, url: <http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini1.html> (consultato l'1 ottobre 2014).

Schincariol, Andrea. "Du cinéma au cinématographique. Étude de la trilogie de Fabrizio Notte d'Antonio D'Alfonso". *Textimage*, 6 (2014), online, url: <http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/schincariol1.html> (consultato l'1 ottobre 2014).

Silva Paranhos, Ana Lucia. *La Trilogie en italique d'Antonio D'Alfonso: un parcours vers le texte rhizomatique.* Tese de Doutorado em Literaturas francesa e francófonas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.

Vermetten, Audrey. "Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessus du volcan*, de Malcolm Lowry". *Poétique*, 144 (2005): 491-508.

TRA MEMORIA E STORIA: ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO DELLA TRILOGIA *LIVES OF THE SAINTS* DI NINO RICCI

Anna Pia De Luca*

Abstract

"La terra del ritorno", conosciuta all'estero come "Lives of the Saints", di Nino Ricci, è il titolo di una miniserie televisiva diretta da Jerry Ciccoritti nel quale s'intrecciano tradimenti e abbandoni, superstizioni e traumi, spostamenti e ricollocazioni, tutte raccontate da Vittorio Innocente, un ragazzino di Valle del Sole nel sud d'Italia obbligato ad emigrare in Canada per causa della condotta enigmatica della madre. Costretto a far luce sul mistero del passato, Vittorio, dopo tanti anni ritorna nel villaggio, dove era nato, e dove riconosce finalmente la sua identità e apertura transculturale costruita in Canada mentre le secolari superstizioni continuano a influenzare le azioni degli abitanti ingenui di Valle del Sole.

From Memory to History: Transformations into Film of the Lives of the Saints*, a Trilogy by Nino Ricci*

"La terra del ritorno", the film version of Nino Ricci's "The Lives of the Saints", set in Italy and Canada, and directed by Jerry Ciccoritti, offers a series of interesting adaptations which forego fidelity to the novel in order to engage in socio-cultural discourses on immigration and diaspora, and impose new meanings on the original text.

Da qualche decennio nell'ambito degli studi culturali si è manifestata una crescente attenzione nei confronti degli adattamenti televisivi o cinematografici da opere letterarie, generalmente considerati un'altra forma di trascrizione, nella quale lo spostamento verbale dal romanzo alla sceneggiatura si allontana dalla fonte letteraria primaria, ritenuta culturalmente inferiore. Charles Newman, per esempio, considera il passaggio dal letterario al filmico o televisivo, «una forma volutamente inferiore di cognizione» (129). Come rilevato da Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation*, tutta una retorica negativa di 'deformazione', 'profanazione' e 'infedeltà' si è sviluppata sia in recensioni giornalistiche sia in dibattiti accademici che riguardano questi adattamenti (2). Tale ipotesi è confutata dalla studiosa canadese poiché, a suo parere, raccontare una stessa

* Università di Udine.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

storia, da un punto di vista diverso, può chiaramente dare origine a diverse interpretazioni (8). In un articolo intitolato "The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today", anche John Connor invita i critici a non essere più ossessionati dalla fedeltà – definita come *fidelity reflex* – quale unico criterio per giudicare il successo di un adattamento (5). Nello stesso modo, Robert Stam, in "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", sostiene che una critica più efficace dovrebbe essere basata sulla «storia contestuale e intertestuale» (75), e meno preoccupata da vaghe idee di 'fedeltà'; ritenendo, dunque, che una fedeltà assoluta sia di fatto irrealizzabile, in presenza di una trasposizione in un *medium* diverso.

Attualmente, le teorie sull'adattamento costituiscono un interessante ambito di riferimento per la discussione e la diffusione delle ricerche teoriche di studiosi di discipline diverse che condividono un profondo interesse per gli aspetti testuali, contestuali, storici e istituzionali. A ciò si aggiunge la particolare accettazione di una pratica trans-testuale che comporta il passaggio dalla pagina allo schermo, realizzato da registi, attori, progettisti, musicisti, scrittori e produttori, la cui centralità nella produzione culturale è ormai stata avvalorata.

In tale prospettiva possiamo includere anche lo sguardo trasversale rivolto alla traduzione, riconosciuta come un settore d'indagine strettamente collegato. La traduzione, secondo una recente teoria, comporta una transazione tra testi e tra lingue ed è quindi, come precisa Susan Bassnett in *Translation Studies*, un atto di comunicazione, sia inter-culturale che inter-temporale (10). Questa definizione si avvicina a quella di adattamento avanzata dalla Hutcheon, in quanto entrambe sono forme di traduzione da un *medium* all'altro. Per meglio dire, si tratta di transcodificazioni mascherate da trasposizioni intersemiotiche, proprie di un sistema di segni – le parole –, ad un altro convergente sulle immagini (16). In questo modo, un adattamento filmico non è solamente la singola traslazione lineare di un unico romanzo originale, ma è parte di un più ampio ciclo di opere interconnesse e in costante crescita. Anche i problemi di finanziamento e di distribuzione dei film inevitabilmente sfidano vecchi modelli capitalistici. Secondo la Hutcheon, la necessità o il desiderio di fare appello a un mercato globale ha conseguenze per gli adattamenti della letteratura, specialmente per quanto riguarda le sue specificità regionali e storiche. Queste particolarità di solito sono adattate o 'indigenizzate' per un nuovo pubblico (Hutcheon. "In Defence" 13). Pertanto non vi è alcuna necessità di denigrare parole che si sentono (o che sono visualizzate) per privilegiarne altre che sono lette. In altre parole, gli adattamenti cinematografici non sono inferiori alle loro controparti letterarie e meritano un esame più approfondito. Sulla base di tali riflessioni propongo di analizzare il caso di *Lives of the Saints*, di Nino Ricci, il primo romanzo di una trilogia – scritta tra il 1990 e il 1997 –, cui

hanno fatto seguito *In a Glass House* e *Where She Has Gone.* Un'attenzione particolare sarà riservata al loro adattamento del 2004 in due miniserie televisive dal titolo indicativo, "La terra del ritorno", diretto da Jerry Ciccoritti e interpretato da Sophia Loren, Nick Mancuso, Sabrina Ferilli, Fabrizio Filippo e Kris Kristofferson, attori ben noti che hanno ricevuto il plauso della critica sia in Italia che in Canada.

I romanzi

La trama del primo romanzo di Nino Ricci, *Lives of the Saints*, è alquanto stimolante perché viene presentata attraverso gli occhi e le memorie di Vittorio Innocente, un bambino di sette anni, che vive in un piccolo paese conosciuto come Valle del Sole, probabilmente nel Molise. Sua madre Cristina, figlia del podestà, è una donna indipendente, impetuosa e dotata di una volontà di ferro, mentre suo padre Mario – emigrato in Canada in cerca di lavoro per sostenere la famiglia – viene ricordato come uomo burbero e violento.

Con lo svolgersi degli eventi, Vittorio interrompe involontariamente un appuntamento nella stalla tra sua madre e il suo amante, un forestiero dagli occhi di un blu penetrante, "a luminous blue" (Ricci. *Lives*: 12), che scappa furtivamente dalla porta. Vittorio, spaventato dai rumori che escono da dietro la porta, entra e vede che la madre è stata morsa da un serpente molto velenoso. Per i paesani del villaggio che assegnano una grande importanza alle tradizioni tramandate da diverse generazioni, soprattutto alle superstizioni, la donna diventa incarnazione del proprio adulterio e delle conseguenze del malocchio. Ritengono che Cristina debba eseguire determinati riti come lavarsi le mani nel sangue di un pollo prima di bruciarne la carcassa, o confessarsi e pregare Dio. Rifiutandosi di eseguire tali riti, Cristina nega l'esistenza della maledizione, fatto che la emargina ulteriormente dal resto della comunità.

Quando si viene a sapere che Cristina è incinta, il villaggio le riserva un trattamento spietato, costringendola insieme a Vittorio ad emigrare in Canada. Mentre sono in alto mare, a bordo della nave, Cristina partorisce la sorellastra di Vittorio, e subito dopo muore. A Vittorio non rimane altro che ricongiungersi con un padre addolorato per la perdita di Cristina e pieno di astio nei confronti della bambina, innegabile prova dell'infedeltà della moglie.

Nel secondo romanzo della trilogia, *In a Glass House*, incentrato sull'esperienza di immigrato nel sud dell'Ontario, Vittorio è un fanciullo la cui identità è spesa tra diaspora e italianità. Nel momento in cui vede allontanarsi la sorellastra, Rita, data in adozione ad una coppia canadese, egli prende consapevol-

mente le distanze da parenti e amici. I suoi famigliari, soggetti ad emozioni intense e violente causate da prostrazioni e disorientamento, continuano a lavorare laboriosamente nella semina di ortaggi in serre. Infatti il titolo dell'opera, mette metaforicamente in evidenza sia la serra di vetro, che la visibilità dei disagi famigliari.

Nell'ultimo romanzo, *Where She Has Gone*, tradotto in Italia con il titolo *Il fratello italiano*, Vittorio, dopo il suicidio del padre, si ricongiunge con Rita a Toronto e tra i due si stabilisce un rapporto affettivo dominato da un'ambiguità che turba profondamente Vittorio. Il critico Jim Zucchero interpreta questa loro unione come metafora del loro bisogno di venire a patti con le cicatrici emotive del loro passato (218). Pieno di rimorso e di sensi di colpa Vittorio ritorna in Italia, luogo della sua nascita e dove la sua storia ha avuto il suo inizio vent'anni prima. Tuttavia, anche se cerca di affrontare i segreti e le rivelazioni del passato, il finale rimane sospeso e senza risposte soddisfacenti, perché il protagonista si accorge che niente corrisponde all'idea che per molto tempo si era portato dentro di sé. Come afferma Carlo Pagetti nella sua recensione del romanzo in traduzione, Ricci ci offre una descrizione «di sottili tensioni interiori […] per darci un convincente ritratto di 'uomo in bilico', destinato all'esilio perpetuo e alla eterna confusione dei ruoli e dei sentimenti» (*Il Manifesto*, 4 gennaio 2000).

È interessante notare che la trilogia di Ricci, tradotta in italiano da Gabriella Iacobucci e pubblicata da Fazi Editore nel 2004 con il titolo *La terra del ritorno*, un titolo preso in prestito dalla miniserie doppiata in italiano e non dal titolo originale del libro, sottolinea la scelta deliberata di enfatizzare il viaggio di ritorno in Italia da produttori cinematografici ed editori italiani (Baldo 201).

Il mito del dolore nell'adattamento filmico

Metterò qui in evidenza le trasformazioni creative dello operate dallo sceneggiatore, Malcolm MacRury, sul testo dei romanzi analizzandole da un punto di vista specificamente cinematografico, interculturale e sociologico. Intendo concentrarmi in particolare sulla gamma di paratesti, intertesti e trasformazioni scenografiche, coinvolti nella creazione dell'adattamento filmico. Naturalmente verranno considerate le strategie di recitazione degli attori, interpreti del film, guidati dal regista Jerry Ciccoritti, in relazione ai protagonisti del testo di Ricci. L'adattamento filmico della CTV canadese e dell'italiana Mediaset, più che soffermarsi sulle memorie di Vittorio, ricrea varie voci e punti di vista all'interno del paesaggio canadese, pregno di disagi a causa delle diversità linguistiche e culturali. Ciò corrisponde alla visione secondo cui gli immigrati

italiani, e i loro discendenti partecipano a discorsi e a pratiche diasporiche per la costruzione di luoghi fisici d'identificazione.

Soprattutto viene creato un mito d'autenticazione del dolore dell'immigrante, associato alla mancanza di opportunità e all'amara povertà di lunghi anni, patita nel tentativo di crearsi un posto nel nuovo mondo. Il film si concentra precisamente su tale aspetto dimostrando fino a che punto l'immigrato è disposto a sopportare questa sofferenza. Pertanto, consapevole è la rinuncia alla fedeltà poiché il regista privilegia il discorso socio-culturale contemporaneo che sottolinea come i popoli immigrati riterritorializzino la loro identità. In modo realistico, anche i dialoghi sono bilingui e talvolta i personaggi scivolano verso la propria lingua madre, quando le esigenze della sceneggiatura lo permettono. Quindi, oltre ad aggiornare la sua fonte romanzesca adattandola allo schermo e alla cultura canadese, il film impone efficacemente nuovi significati rispetto al testo originale.

Progettato per soddisfare i co-produttori italiani e canadesi e un pubblico disparato – sia italiano che italo-canadese, affezionato alle *fiction* melodrammatiche prodotte da Canale 5, ma anche un pubblico internazionale che ha familiarità con il romanzo –, il film "La terra del ritorno" intraprende un percorso che, passando dalla trasposizione al commento – come forma di traduzione –, esplora il rapporto tra uomini e donne e il loro nesso con la storia e il passato. Intreccia, pertanto, un insieme di influenze intertestuali, come sopra accennato: da precedenti documentari che dimostrano la salita a bordo di emigrati sulle navi in partenza da Napoli – incluso il filmato storico della motonave passeggeri Saturnia, con la quale Vittorio approda negli anni Sessanta ad Halifax –, a libri di storia dell'immigrazione, autobiografie e memorie. Si sentono gli echi delle numerose pubblicazioni canadesi di storici e letterati, quali Franc Sturino, Pasquale Verdicchio, Franca Iacovetta, Roberto Perin, o Joseph Pivato. A tutto ciò si aggiungono anche cronache, autobiografie di confronti/scontri multiculturali, nonché messe in scena di rievocazioni in loco.

All'apertura del film, dopo un'attenta ricreazione della casa di Cristina Innocente, e del paese di Valle del Sole negli anni Cinquanta, abitata da bambini, pastori, casalinghe, contadini, lavandaie, tessitrici, e signorotti seduti al bar nella piazza principale – che nel complesso diventano spettatori e commentatori del dramma messo in scena dinanzi a loro – il regista immediatamente schematizza una serie di opposizioni binarie. Esse ruotano simbolicamente intorno ad un mondo contadino antico, scandito da riti che si dividono tra il dominio maschile e la sfera subordinata femminile, tra il sacro e il profano, tra la superstizione e la razionalità, tra il culto cristiano e l'empietà pagana, tra il mito e la realtà storica. Questo passato, vissuto in Italia, viene adattato alle esigenze di *flashback* con *location* a Macerino in Umbria e poi alternate e giu-

stapposte ad episodi canadesi, ambientati a Pickering in Ontario e a Toronto. Il montaggio è spesso spezzato (*cross-cutting*), non solo per condensare il tempo, ma principalmente per aumentare la tensione e la drammaticità della sceneggiatura, riscritta e potenziata da Malcolm MacRury.

Per esempio, nella prima parte del film, ci viene offerta una rappresentazione dello scandalo peccaminoso di Cristina (Sabrina Ferilli) attraverso la zia Teresa (Sofia Loren), un personaggio composito. Oltre ad essere la sorella di Mario, quest'ultima assume i ruoli e la voce di alcuni dei personaggi minori, in particolare quello della maestra che, a differenza dei vicini di casa, simpatizza con Vittorio, lo protegge dai coetanei bulli e lo consola. Nasconde Cristina quando diventa visibilmente incinta, nonostante il marito sia lontano, e aiuta Vittorio a capire la vita attraverso storie tratte dal libro *Vite dei Santi*. Fondamentale è la scena di Vittorio bambino che, rientrando presto da scuola a causa delle frequenti emorragie nasali, diventa testimone oculare della presenza del serpente nero che striscia da sotto la porta della stalla, e della visione lampo di un uomo, dagli occhi di un blu magnetico, in fuga dalla stessa porta. Il bambino ha paura e, condizionato dalle superstizioni del paese, si rifiuta di raccontare quello che ha visto, ma la Zia Teresa ha compreso perfettamente – forse perché, come avremo modo di capire verso la fine del film, lei stessa è stata vittima, durante la guerra, di stupro. Quando lo spettatore entra nell'essenza di Zia Teresa, scopriamo un tema nascosto del film – non pienamente adottato –, astutamente introdotto attraverso un'offuscata sequenza di flash back in bianco e nero. L'uso della luce e delle immagini scure evoca la politica ed i processi della memoria, collegando il film ad un'altra classica pellicola interpretata da Sophia Loren, "La Ciociara" (1960), diretta da Vittorio De Sica e tratta dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia. Infatti, "La terra del ritorno" fa riferimento ad alcune delle eroine femminili interpretate dalla Loren nei suoi film più esigenti al fine di commentare la difficile situazione della donna italiana in un mondo patriarcale e violento. In questa luce anche lo sguardo di Cristina, messo a fuoco dalla telecamera quando subisce le prevaricazioni dei compaesani, sembra fissare lo spettatore invitandolo ad osare in complicità, come sa fare poi lo sguardo ambiguo e intenso di Sabrina Ferilli. Per molti critici, infatti, Cristina personifica il divario tra l'apparenza e la realtà che permea il romanzo, dove le norme sessuali si sovrappongono all'ipocrisia e alla superstizione.

La scena conclusiva della prima parte, in cui Cristina partorisce in malo modo durante una tempesta in alto mare e con l'aiuto di un medico ubriaco, colpisce per la sua drammaticità, lasciando lo spettatore sconcertato per la tragica fine di una donna così coraggiosa e anticonformista.

Canada: da terra di latte e miele a spazio di bile e aceto

Nelle sequenze canadesi, il regista esplora l'esperienza dei pionieri in un paese mitizzato per le sue dimensioni e per la distanza dall'Europa – la mitica terra di latte e miele, trasformata in bile e aceto –, un vasto luogo freddo dalle ampie distese di neve, con traballanti case di legno e con una natura selvaggia. L'Italia, pertanto, diventa sfondo vitale dove gli italo-canadesi ritornano con la memoria, con la nostalgia, ma qualcuno anche con del rancore. «Vorrei che io non fossi mai venuto in questo paese» proclama Mario Innocenti, padre di Vittorio, interpretato da Nick Mancuso. Nel film, egli non abbandona mai il senso di rabbia, vergogna, odio e frustrazione per una vita di stenti, caratterizzata dai rimorsi provocati dall'incapacità di comunicare con il figlio irrispettoso nei suoi confronti. Zia Teresa, arrivata in Canada per aiutare il fratello ad allevare i figli, diventa il punto focale per il sostegno di tutti i personaggi, in particolare di Vittorio, che risentito per l'adozione e per l'allontanamento di Rita, si isola dalla famiglia chiudendosi in sé.

A differenza del romanzo, dove Vittorio, dopo la laurea ottenuta in Canada, trova lavoro in Africa come insegnante, il film presenta un elemento innovativo incentrato sulle immagini canadesi di gelo e apparente aridità. Il trasferimento in un villaggio Inuit nel nord del Canada di Vittorio – che efficacemente incoraggia i suoi studenti a imparare e capire la loro cultura nativa e il loro patrimonio artistico, piuttosto che imporre un'educazione coloniale britannica –, è il pretesto per rivelare una realtà che, tuttavia, è irritante. Lo testimonia il nervosismo del supervisore anglo-canadese, fondamentalmente razzista, convinto che i bambini Inuit gestirebbero meglio la loro vita adulta usando la matematica e la grammatica inglese, piuttosto che approfondendo la mitologia e intrattenendosi con i giochi della tradizione.

In seguito, l'analogia che traspare tra ragazzi autoctoni e ragazzi immigrati emarginati nelle scuole pubbliche a causa della loro diversità e della difficoltà d'apprendimento, è pertinente ed appropriata specialmente se pensiamo che è solo dal 1970 che le scuole canadesi hanno inserito nei curricula la mediazione culturale tra le diverse etnie. Questo inserimento è molto efficace da un punto di vista culturale, specialmente se confrontiamo la scena dell'aula d'insegnamento della maestra Teresa, che interroga i suoi studenti sui misteri della Santa Trinità, e le sue letture dei santi, con la scuola nell'Artico. Qui, in un'aula tappezzata di disegni Inuit, Vittorio interroga i ragazzi sui miti della creazione, in particolare sul mito di Aninga. Da bambino, il racconto di Santa Caterina, salvatasi dai serpenti, era diventato fondamentale per lui, specialmente per il modo in cui è avvenuto il riscatto della santa. Rilevante è anche il racconto di Santa Margherita, patrona delle partorienti, che aveva catturato la fantasia di

Vittorio, e in onore della santa ha dato il nome Rita alla sua sorellastra. Nell'Artico, invece, secondo la mitologia Inuit, Aninga e sua sorella Malina – molto legati tra loro durante l'infanzia – separati ben presto, si rivedono dopo diversi anni. Aninga, attratto dalla bellezza della sorella, la stessa notte dell'incontro si insinua nella sua camera e la possiede. Senza dubbio questo mito dell'incesto ha due funzioni: da una parte preannuncia il rapporto che avverrà tra Vittorio e Rita, dall'altra sottolinea l'importanza antropologica del mito sia nella vita degli Inuit, sia in quella italiana.

Conclusione

Come abbiamo avuto modo di notare, molte sono le innovazioni apportate nella trasposizione filmica, tra cui figura la creazione del personaggio di Matthew Bok, pittore ed artista diventato famoso per i suoi dipinti di scene di guerra, nonché padre biologico di Rita, interpretato da Kris Kristofferson. La sua identità e esistenza, conosciute alla Zia Teresa, erano nascoste a tutti, assieme alle lettere scritte da lui a Cristina prima della nascita della figlia. Rita, che nel film dimostra talenti pittorici, vuole conoscere il padre ed è proprio la Zia Teresa a farsi da tramite, avviando il film verso la crisi e l'epilogo finale. Vittorio, amareggiato per il fatto che Rita preferisca seguire il padre premuroso e socialmente inserito come artista di fama nella realtà canadese, li segue in Europa e poi in Italia dove, a differenza del film, non solo cerca di rivedere e capire quei luoghi dell'infanzia, ma in particolare vuole vendetta, ritenendo Bok responsabile della sua infelicità e del suo straniamento, dell'adulterio vergognoso di sua madre e del suicidio del padre.

Va osservato, inoltre, che quando un adattamento filmico deve sfociare in un lieto fine, ma si basa sulla manipolazione di elementi non risolti nella trama, o di temi altrimenti ostici per un pubblico non specializzato, si ricorre, almeno in alcune produzioni, ad una *Gecko Ending* – ovvero ad una conclusione capace di saldare tutti i fili pendenti. Il linguaggio figurativo che definisce questo tipo di finale deriva dal comportamento del geco al quale, se la coda viene tagliata, ne cresce una nuova. A questo proposito, la miniserie TV fa cadere il tema spinoso dell'incesto tra Rita e Vittorio, così importante nel romanzo di Ricci dove, secondo Zucchero, i due fratelli reinterpretano la relazione adulterina della madre Cristina come una *liaison* incestuosa che rinnega l'autorità oppressiva della Chiesa e le superstizioni popolari del villaggio italiano (219-220). D'altro canto, la rivelazione finale del film – Vittorio, cresciuto da Mario e Cristina come figlio proprio, è in realtà frutto dello stupro di Teresa –, è indicativa di una sessualità repressa che può essere sostenuta solamente dalla

spinta verso un finale lieto. Nell'ultima scena assistiamo, infatti, ad una riunione di famiglia alla maniera di Francis Ford Coppola: i parenti sono tutti felicemente seduti a tavola e Vittorio, ora sposato, guarda il figlio in grembo di Mamma Teresa, mentre lei apre le pagine del libro *Vita degli Santi*, scarabocchiate dal bambino.

Come riflessione finale, sembra evidente che i produttori italiani si siano soffermati sull'illusione di un ritorno nostalgico dell'immigrato verso un'Italia, vista come un luogo da cui non era mai partito. Ma la realtà dei testi italo-canadesi dimostra l'impossibilità di un tale ritorno perché, nell'inconscio collettivo del migrante, l'Italia rimane sempre uno spazio della memoria, e la casa ancestrale un luogo immaginato, mutevole e diverso. Nello stesso modo anche l'identità dell'immigrato, a contatto con diverse realtà culturali e linguistiche, si rinnova e si trasforma. Ricci è magistrale nel dipingere le varie sfaccettature di questa realtà canadese. L'adattamento per la televisione, invece, neutralizza questo riferimento a un biculturalismo o a un'identità ibrida. Alcuni personaggi rimangono piatti e senza un particolare sviluppo psicologico. Il personaggio di Zia Teresa – filo conduttore che collega i tre romanzi nei suoi movimento divergenti tra spazi e nazioni – creato appositamente per Sofia Loren, viene a volte interpretato con poca convinzione. La scelta dell'attrice, che ha recitato in più di cento film in una lunga e brillante carriera, può aver attirato un pubblico televisivo numeroso, ma forse sarebbe lecito rammaricarsi della disattenzione dei *media* italiani nei confronti di studi realistici sui movimenti migratori in Canada che, per chi li ha vissuti, sono socialmente e culturalmente diversi dai movimenti migratori negli Stati Uniti. Un elemento che manca è quello dell'acculturazione psicologica dell'immigrato che si manifesta proprio nei cambiamenti di identità quando più lingue e valori etnici vengono in contatto. A questo riguardo sicuramente uno degli attori più credibili, che ha saputo interpretare il ruolo difficile di Mario Innocente, è Nick Mancuso, lui stesso figlio di immigranti calabresi. Mancuso è riuscito a trasmettere la multidimensionale natura dell'identità etnica e dare una profondità psichica e spirituale ad un uomo disperato e in continuo conflitto tra i valori e la cultura del vecchio mondo e quelli del nuovo. In questo modo il film ha potuto avanzare un primo attento scambio di vedute su come viene costruita e negoziata l'identità della diaspora.

Franceso Loriggio sostiene che le culture delle migrazioni europee possono essere di grande importanza per gli intellettuali, ma per assicurarsi che ciò avvenga, gli intellettuali europei devono concepire le culture delle migrazioni meno come estensioni dell'Europa quanto come culture con le quali entrare in dialogo (19). Si auspica che nelle prossime collaborazioni filmiche tra l'Italia e il Canada, produttori e registri siano capaci di tradurre sullo schermo, questo importantissimo fattore di acculturazione psicologica del soggetto italo-canadese.

Bibliografia citata

Baldo, Michela. "Landscapes of Return: Italian-Canadian Writing published in Italian by Cosmo Iannone Editore". *Translation Studies*, 6 (2013), 2: 199-216.

Bassnett, Susan. "Preface to the third edition". *Translation Studies.* London: Routledge. 2002[3]: 1-10.

Connor, John D. "The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today". *M/C Journal*, 10 (2007), 2. <http://journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php> (consultato il 25 novembre 2014).

Hutcheon, Linda. "Beginning to Theorize Adaptations". *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge. 2006: 1-32.

———. "In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production". *M/C Journal*, 10 (2007), 2. <http://journal.media-culture.org.au/0705/01-hutcheon.php> (consultato il 25 novembre 2014).

Loriggio, Francesco. "Italian Immigration Outside Europe: Cultural, Historical and Literary Issues". *Neohelicon*, 3(2004), 1: 19-42.

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston, IL: Northwestern University Press. 1985.

Pagetti, Carlo. "Il Canada anglofono nella salsa molisana di Nino Ricci: Mia spaesata Toronto". Recensione di "Il fratello italiano". *Il Manifesto*, pagina cultura. 4 gennaio 2000. <http://www.fazieditore.it/Recensioni.aspx.libro=104> (consultato il 26 novembre 2014).

Ricci, Nino. *Lives of the Saints.* Dunvegan: Cormorant. 1990.

———. *In a Glass House*. Toronto: McClelland & Stewart. 1993.

———. *Where She Has Gone.* Toronto: McClelland & Stewart. 1997.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. Brunswick, NJ: Rutgers UP. 2000: 54-76.

Zucchero, Jim. "Migration, Identity and Hybridity in Nino Ricci's Novels". Licia Canton (ed.), *The Dynamics of Cultural Exchange*. Montreal: Cusmano. 2000: 213-223.

"WEST SIDE STORY": DA SHAKESPEARE A HOLLYWOOD, VIA BROADWAY

Andrea Mariani*

Abstract

Il saggio ricostruisce il *musical* "West Side Story", partendo dalla fonte shakespeariana e individuando il ruolo degli artisti che collaborarono ad esso. Analizza poi il passaggio dal testo teatrale al testo filmico e discute l'importanza della musica di Bernstein nei suoi rapporti col testo verbale e con la coreografia.

"West Side Story": from Shakespeare to Hollywood, via Broadway

The essay analyzes the different dimensions of the musical "West Side Story": its Shakespearean source and the role played by the different contributors. It compares musical, film, Bernstein's music, script and choreography.

Premessa

Alla bella epigrafe anteposta al programma del Convegno da cui ha preso spunto il presente saggio (gli straordinari versi di Sor Juana Inés de la Cruz), rispondo con tre citazioni da Shakespeare. La prima è tratta dal Sonetto XXIII: «To hear with eyes belongs to love's fine wit»[1]. Più avanti nella carriera, in un'importante scena del *King Lear*, Shakespeare, usando un'analoga strategia sinestetica, fa dire a un suo personaggio: «Look with thine ears»[2] (Atto IV, Scena VI, v. 155). In *The Tempest* Ariel, mettendo in campo contemporaneamente tre organi di senso, riferisce a Prospero che Stephano e Trinculo «prick'd their ears,/ Advanc'd their eyelids, lifted up their noses/ As they smelt music» (Atto IV, Scena I, vv. 176-178)[3]. La sinestesia è stata, in effetti, chiamata in causa,

* Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti e Pescara.

[1] «Udire con gli occhi è proprio dell'intelletto d'amore».

[2] «Guarda con le orecchie!».

[3] «drizzarono le orecchie, tesero le palpebre, sollevarono i nasi, perché sentivano odore di musica».

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

esplicitamente o implicitamente, in più di un intervento; e non poteva che essere così, se riflettiamo sul fatto che il cinema è un'arte sinestetica per antonomasia, soprattutto da quando è diventato sonoro, a colori e, ultimamente, a tre dimensioni (e già si stanno sperimentando tecniche per coinvolgere, nella sua fruizione, anche il gusto e l'olfatto). Inoltre, quando il testo filmico viene analizzato contrastivamente con la scrittura verbale e musicale, esso si apre alle più ampie prospettive di indagine intersemiotica, strutturandosi, come già Ezra Pound, all'inizio del secolo scorso, suggeriva per il testo poetico, secondo gli assi della fanopoeia, melopoeia e logopoeia (15-40). Nel caso specifico, infine, la natura migrante delle scritture prese in esame – e dei contesti di pertinenza – non poteva che intensificare lo spessore dei significati, evidenziando, valorizzando e facendo proliferare, come in una reazione a catena, le intersezioni e le combinazioni possibili nella rete dei significanti.

Ma veniamo al tema specifico. Una corretta ricostruzione della genesi e della fortuna del *musical* "West Side Story" (1957), delle modalità di riscrittura del *Romeo and Juliet* shakespeariano, da cui trae origine[4], e della sua transcodificazione filmica (1961), dovrebbe precedere il momento dell'interpretazione personale, limitandosi ad essere assai sintetica. Ma poiché non si può non segnalare l'importanza e la funzione degli apporti forniti, nei rispettivi ruoli, dalle personalità che contribuirono, allora, al successo di *musical* e film e, oggi, alla loro sistemazione permanente nel canone maggiore, nella storia delle forme d'arte cui appartengono, rischierei di arrivare alle mie considerazioni piuttosto tardi, dopo una sezione sostanzialmente informativa e descrittiva. Incomincerò dunque ad interpolare le mie osservazioni fin dall'inizio, ogni volta che la ricostruzione di testi e contesti me ne offrirà l'occasione.

Mi sembra, in questo senso, opportuno esporre subito la mia convinzione, che mi pone su un campo opposto rispetto alla tradizione critica rappresentata, in Italia, da Elémire Zolla, secondo cui il melodramma, il *musical* e, soprattutto, il cinema (per non parlare della televisione), non sarebbero forme d'arte, in quanto prodotti irrimediabilmente commerciali, di consumo, venuti alla luce sulla base di una collaborazione disorganica e disomogenea fra troppi 'agenti'[5]. In essi, quindi (come, in genere, in tutte le arti performative), non sarebbero riconoscibili il pensiero, il genio, di un singolo autore (nemmeno il regista, se non in casi eccezionali, come Fellini). Secondo questa linea, al contrario di quanto avverrebbe nel teatro musicale colto (*Il flauto magico* di Mozart e il

[4] *Romeo and Juliet* fa parte, come si sa, della prima produzione di Shakespeare, e la sua composizione e messa in scena vengono collocate, dai vari studiosi, fra il 1592 e il 1595.

[5] Si veda soprattutto Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale. Industria culturale e società di massa.*

Parsifal di Wagner, per esempio), non si potrebbe applicare a cinema e *musical* la qualifica di *Gesamtkunstwerk* che, a partire da Wagner, postula la sublimazione degli apporti individuali, nel momento magico e irripetibile in cui essi sfociano nella concretezza e unitarietà della rappresentazione scenica (Dahlhaus). Gli stessi capolavori citati (*Il flauto* mozartiano e il *Parsifal*) vanno, nell'ottica di Zolla, giudicati per l'altezza dell'idea, della filosofia sottesa, della concezione che li hanno originati, piuttosto che per l'armonia dei componenti, la coerenza sostanziale, la ricchezza delle sfaccettature, la riuscita dell'interazione fra musica, libretto, scenografia, recitazione, canto, e così via.

Il cinema, secondo me (e secondo molti altri studiosi, come hanno dimostrato le comunicazioni che abbiamo sentito durante il convegno), può, invece, a buon diritto essere considerato la 'decima musa', e il *musical* non è affatto una forma d'arte minore, anzi è la forma d'arte che esprime la quintessenza dello spirito degli Stati Uniti del XX secolo, proprio come l'opera lirica e il bel canto espressero l'anima italiana nel secolo XIX. La sintetica ricostruzione dei due testi prescelti per l'analisi dovrebbe quindi convincere anche i più restii, documentando il meraviglioso – quasi miracoloso – processo di gestazione e realizzazione di due capolavori nord-americani al cento per cento.

Il *musical*

La prima idea di un *musical* ispirato alle tragiche vicende del dramma shakespeariano e alla sua coppia archetipica di amanti si deve a Jerome Robbins[6], uno dei massimi coreografi nella storia della danza moderna, che nel 1947 propose a Arthur Laurents[7] la scrittura di un libretto e a Leonard Bernstein[8] la composizione di una partitura, che avrebbero dovuto mettere in scena l'amore impossibile tra una ragazza ebrea, reduce dall'olocausto, e un giovane cattolico di origine italiana o irlandese. Come si vede, con un notevole scarto rispetto alla fonte shakespeariana, l'idea dell'irrealizzabilità dell'amore tra i protagonisti veniva attribuita non già alla pluriennale faida tra due famiglie ugualmente nobili e potenti – socialmente ed etnicamente omogenee, ancorché politicamente agli

[6] A Jerome Robbins si devono, fra l'altro, le coreografie e/o le regie di successi come "On the Town", "Peter Pan", "The King and I", "Gypsy", "Fiddler on the Roof" (Jowitt).

[7] Arthur Laurents è autore, fra l'altro, dei libretti di "Gypsy", "Hallelujah", "Baby", "La Cage aux Folles". Di altrettanta distinzione la sua attività di sceneggiatore cinematografico: "The Rope" di Hitchcock, "Anastasia", "Bonjour Tristesse", "The Way We Were", e così via. Cf. Lauf 1977 e 1985.

[8] Leonard Bernstein ha composto centinaia di partiture. Per il teatro, a parte, appunto, "West Side Story" e *Candide*, citiamo *Peter Pan*, *Wonderful Town*, *Mass*, *On the Waterfront* (Peyser).

antipodi – bensì a quelle che, in quegli anni, che ancora risentivano della tragedia della seconda guerra mondiale, venivano definite differenze razziali.

La proposta di Robbins parve interessante e i tre (amici e coetanei[9]) si misero subito a lavorare al progetto: vanno sottolineate la contemporaneità dell'impegno e l'analogia nell'entusiasmo, elementi di ottimo auspicio per la riuscita di un'opera di collaborazione, anche se il prodotto finale era destinato a vedere la luce dieci anni più tardi. Dopo aver investito le loro energie in altre direzioni per mantenere impegni pregressi, i tre ripresero a collaborare per la realizzazione dell'idea nel 1955, su sollecitazione del comune amico Martin Gabel[10], ma ritennero opportuno coinvolgere nel progetto Stephen Sondheim[11], più giovane di loro, promettente autore di canzoni che avrebbero avuto un gran successo, affidandogli la composizione delle *lyrics*. In quegli anni non si erano certo spenti gli echi delle tragedie causate dall'odio razziale, ma le cronache dei quotidiani fornivano inquietanti resoconti di un fenomeno nuovo, ossia lo scontro fra opposte bande giovanili, soprattutto a Los Angeles. Laurents suggerì di impostare il *musical* attorno a tale tema. L'idea fu accettata. Il luogo dell'azione fu fissato a New York, un ambiente che tutti gli attori in questa storia conoscevano molto meglio di Los Angeles. Il protagonista Antón divenne Tony, mezzo irlandese e mezzo polacco, la protagonista Maria, non più ebrea né *chicana*, divenne portoricana. L'interprete ideale per la parte di Tony sembrò a tutti James Dean, ma proprio mentre stava per essere contattato, l'attore morì nel tragico incidente che sappiamo.

Il *musical* era finito nell'autunno del 1956. Ognuno dei membri della squadra aveva, tuttavia, impegni altrove. Bernstein, fra l'altro, stava concludendo la partitura di *Candide*, un'operetta tratta da Voltaire[12]: come conseguenza, alcuni motivi musicali, alcuni duetti, passarono dall'una all'altra partitura (il che non ci deve sorprendere più di quanto non ci sorprenda la decisione di Rossini

[9] Jerome Robbins (1918-1998), Arthur Laurents (1917-2011), Leonard Bernstein (1918-1990) erano tutti e tre ebrei, il che può spiegare l'enfasi iniziale sulla problematica inter-razziale.

[10] Martin Gabel (1912-1986), artista, regista e produttore, fu una figura solo apparentemente marginale della Broadway fra l'immediato dopoguerra e gli anni Settanta.

[11] Stephen Sondheim (1930-vivente) è l'autore di successi come "Company", "Follies", "A Little Night Music", "Sweeney Todd", "Sunday in the Park with George", "Into the Woods". Nel caso che stiamo analizzando, la sua ammirazione per il grande maestro Bernstein gli fece accettare il ruolo (apparentemente modesto) di autore dei testi delle canzoni, ma non è escluso che il suo talento sia intervenuto anche nel discorso della partitura musicale (Zadan).

[12] *Candide*, che appunto non è un *musical* ma una vera e propria operetta, il cui libretto si deve ad una commediografa del livello di Lillian Hellman (autrice, fra l'altro, del capolavoro *The Little Foxes*), andò in scena il 1 dicembre 1956. Il testo verbale delle arie migliori è di uno dei maggiori poeti americani del Novecento: Richard Wilbur.

di usare, come *ouverture* del *Barbiere di Siviglia*, quella di *Elisabetta regina d'Inghilterra*: due opere apparentemente inconciliabili). Si doveva, ovviamente, trovare il produttore, che fu trovato, anzi furono trovati, nelle persone di Robert Griffith e Hal Prince. Il *budget* messo a disposizione parve appena sufficiente, ma Robbins ottenne un finanziamento straordinario per ampliare il periodo delle prove del balletto dalle abituali quattro a otto settimane. Andava, così, emergendo l'importanza che la coreografia avrebbe avuto nell'insieme dello spettacolo. Proprio "West Side Story" segna, in effetti, il passaggio dalle fasi nella storia del *musical* in cui predominano le canzoni ("Showboat", 1927) o il libretto ("Oklahoma", 1943), a quella in cui domina la danza[13].

In un tempo incredibilmente breve furono risolti problemi che in un primo momento parevano insormontabili. L'età di attori e ballerini doveva essere più giovane possibile (lo stesso problema ha sempre condizionato ogni messa in scena del dramma di Shakespeare e le sue trasposizioni cinematografiche, almeno fino alla versione di Zeffirelli). Tutti dovevano saper cantare, ballare e recitare. Secondo le testimonianze coeve, i ballerini, per la prima volta nella storia di Broadway, si sentirono *persone*, personaggi a tutto tondo, e non solo dei corpi da coreografare. La musica di Bernstein si rivelò difficilissima da danzare. Pagine e pagine della partitura furono tagliate (Bernstein aveva sempre desiderato scrivere un *grand opéra*). Le scenografie risultarono costose. Pure, il *musical*, dopo il breve, consueto giro di rappresentazioni 'd'assaggio', a Washington e Philadelphia (*tryouts*), andò in scena il 26 Settembre 1957 al Winter Garden Theatre di Broadway, con Larry Kert come Tony, Carol Lawrence come Maria, Chota Rivera come Anita. Max Guberman dirigeva l'orchestra.

Il successo di critica e di pubblico fu immediato. Lo spettacolo registrò il tutto esaurito per più di settecento repliche. La trasferta a Londra, l'anno successivo, fu ancora più trionfale (oltre mille repliche). La ripresa a Broadway, più di cinquant'anni dopo, vendette in due anni (2009-2010) più di un milione di biglietti. Gli incassi superarono quelli di *colossal* cinematografici come "Star Wars" o "Titanic"[14].

Non volendo entrare in merito alla questione della distinzione (per quanto riguarda gli spettacoli di Broadway) fra *musical*, opera, melodramma, operetta

[13] Si vedano, oltre ai citati capolavori di Jerome Robbins, quelli di George Balanchine ("Ziegfeld Follies of 1936", "Words without Music", "On Your Toes", "What's Up") e di Bob Fosse ("Damn Yankees", "Little Me", "Dancin", "Cabaret").

[14] Colgo l'occasione per confessare che l'immensa popolarità di un prodotto artistico non mi suggerisce automaticamente l'idea che sia un prodotto di second'ordine: dovrei fare la stessa riflessione nei confronti del *David* di Michelangelo o degli *Iris* di Van Gogh, per esempio, e dello stesso *Romeo and Juliet*.

(questione che spetta agli specialisti del settore), non temo di affermare che "West Side Story" (per quanto datato sembri oggi a qualche cultore di *postcolonial* ed *ethnic studies*) si pone in continuità con la linea dell'approfondimento (sul doppio versante della dimensione civile e sociale e di quella psicologica), rappresentata da spettacoli di teatro musicale che segnarono un'epoca, come "Porgy and Bess" di Gershwin e Heyward (1935) e "Lady in the Dark" di Kurt Weill e Moss Hart (1941) (Mariani). Il progetto di Laurents («to articulate inarticulate adolescence through music, song or dance» si ampliò e arricchì di tematiche non meno cogenti e appare, a chi lo giudichi nel suo contesto storico, addirittura pionieristico, in un'epoca in cui la 'multiethnic America' non aveva ancora trovato adeguata espressione artistica nel mondo del *musical*.

Sappiamo che *Romeo and Juliet* di Shakespeare non è certamente soltanto (forse neanche soprattutto) una *love story*. L'aspetto politico del dramma è rappresentato da figure non secondarie, come Escalus, 'prince of Verona', che è l'ultimo a prendere la parola, e Friar Laurence. In "West Side Story" il libretto non ha bisogno di usare un personaggio come portavoce del messaggio politico, e si serve, piuttosto, dei linguaggi: parole, musica, danza, costumi. Il principio di autorità, la legge, dovrebbero essere rappresentati dalla polizia: ma il libretto mette in scena l'inaffidabilità delle forze dell'ordine, volgari e corrotte, e il doveroso rifiuto da parte dei giovani (violenti ma idealisti, legati a un codice di onore) della loro mediazione, tutt'altro che pacificatrice. Per quanto concerne il testo verbale, va detto che le *lyrics* di Sondheim riescono ad essere ispirate e rarefatte, lontane dalla banalità e dalla brutalità del linguaggio quotidiano, eppure caustiche, ironiche e amare, fino a sfruttare, con intento parodico, un registro intermedio fra il surrealismo del teatro dell'assurdo e la tradizione del *tall tale*. Il *background* familiare dei personaggi, lungi dal somigliare al mondo impeccabile e codificato dell'aristocrazia veronese del tardo medioevo italiano rivisitato da Shakespeare, si rivela un universo grottesco di *freaks*, prostitute e alcolizzati. I dialoghi di Laurents sono non meno efficaci delle *lyrics*, a metà fra una mimesi del linguaggio delle *gang*, che non avrebbe potuto essere fedele al cento per cento, perché non sarebbe stata accettata dal pubblico, e un realismo ricostruito a tavolino, ma icastico e più che plausibile.

Il film

La riduzione cinematografica, per quanto attesa da tutti, visto il successo del *musical*, non fu un'operazione indolore. Il film, appunto, ha altri codici, procedure, tecniche espressive, di cui deve sfruttare al massimo i vantaggi e minimizzare gli svantaggi. Deve eludere il confronto diretto, presentandosi come un

'altro' prodotto, che dialoga con l'ipotesto (in questo caso una fonte doppia) senza entrare in competizione. L'incarico fu affidato al regista Robert Wise[15], il quale, tuttavia, pretese e ottenne che Jerome Robbins fosse associato non solo come responsabile della coreografia, ma come co-regista, e fu una decisione felice. Per il protagonista si era pensato ad Elvis Presley, che tuttavia rifiutò la proposta (confessò poi di essersene pentito). Scartate altre star di primo piano (Anthony Perkins, Warren Beatty) la scelta cadde su Richard Beymer che, come la protagonista femminile, Natalie Woods, e forse più ancora di lei, non fornì una prestazione memorabile. Infatti il film vinse dieci Oscar (tuttora un record per un film tratto da un *musical)*, ma non quelli per gli attori protagonisti.

Per il ruolo di Maria si dovette rinunciare ad Audrey Hepburn, che era ai primi mesi di gravidanza. Gli Oscar andarono, invece, ai due attori non protagonisti, Rita Moreno e George Chakiris. Girato in Superpanavision, per la fotografia di Daniel L. Fapp, prodotto dalla Mirisch Company, il film uscì nelle sale, distribuito dalla United Artists, il 18 Ottobre 1961. Robert Wise aveva già diretto "Odds against Tomorrow" (1959), un forte dramma urbano ambientato a New York, ed è oggi considerato, se non un grande autore, certamente un robusto professionista, capace di dirigere film di generi diversi. Poco dopo ottenne altrettanto successo con un altro film tratto da una commedia musicale: "The Sound of Music" (1965).

Come per il *musical*, il successo di pubblico fu immediato e incondizionato; non così quello della critica. Tralasciando la prevedibile, acida reazione della solita Pauline Kael, particolarmente velenosa nei confronti di Natalie Woods, possiamo, invece, condividere alcune obiezioni, purché riusciamo a mantenere una obiettività tale, da ammettere anche i pregi del film. La decisione di ampliare l'organico dell'orchestra (dai trentuno strumenti del *musical* ai novanta della versione cinematografica) parve un errore anche a Bernstein, e rese la musica, effettivamente, enfatica, almeno in alcune scene. Ma Robbins cambiò l'ordine delle canzoni, rendendo più equilibrata l'alternanza fra *love songs* e *dance songs*. Questa scelta, e l'eliminazione del balletto "Somewhere", rese il ritmo del film assai più incisivo. La questione del ritmo, giustappunto. Un *musical* può durare più a lungo di un film (comprendendo gli intervalli, che devono riuscire a non spezzare la tensione drammatica), ma riesce, in genere, a sembrare più dinamico e coinvolgente, per merito della musica e della danza *live*, della presenza fisica degli attori, della loro recitazione, che si rinnova recita dopo recita, e non dà mai l'impressione di ripetitività. Nel cinema (arte figurativa, secondo Ragghianti, ma *in*

[15] Robert Wise (1914-2005) è autore, fra l'altro, di classici come "Born to Kill" (1947), "Somebody Upthere Likes Me" (1954), "The Andromeda Strain" (1971), "The Hindenburg" (1975), "Star Trek" (1979), "Wisdom" (1986).

motion) il pericolo di un calo di tensione è sempre in agguato, la noia può insinuarsi in ogni istante. Se mai Steven Spielberg riuscirà a dirigere il *remake* di "West Side Story", come dice di voler fare, adotterà, credo, un ritmo ancora più incalzante, in sintonia con le mutate aspettative del pubblico del nuovo millennio.

La possibilità del doppiaggio e della registrazione vocale a parte rese dialoghi e canzoni formalmente impeccabili, ma tolse loro l'emozione della partecipazione simultanea. Entrambi i protagonisti cantano con voci altrui: Natalie Woods con quella di Marni Nixon, Beymer con quella di Jimmy Bryant. Solo Rita Moreno, qualche volta, canta con la sua voce. Ma è caratteristica del film, come delle altre opere di collaborazione, riuscire a superare singoli difetti, contraddizioni, ambiguità, nel momento in cui tutto confluisce nel prodotto finale. Nel caso di "West Side Story", come osserva Paul Bullock, i punti di forza della pellicola, che ne confermano, ancora oggi, il successo, sono almeno tre: l'uso del colore (in particolare del rosso), l'innovatività nelle angolazioni della macchina da presa, l'equilibrio e la verosimiglianza del linguaggio verbale nei dialoghi.

L'ossessiva presenza del rosso (che domina scenografia, costumi, luci, e persino viene usato come stacco fra un episodio e l'altro) allude all'ambivalenza simbolica del colore, che suggerisce, dapprima, l'impeto del vigore giovanile e la forza dell'amore improvviso, ma confluisce poi nel generale spettacolo di violenza, sangue, morte. Il rosso è protagonista nella scena centrale, quella della palestra ("America!"). L'angolazione della macchina da presa è rivoluzionaria, e in questo il cinema può sfruttare un mezzo che ovviamente manca al teatro: un'ennesima visione del film ci fa riscoprire la maestria nella resa di scene viste dall'alto, di sguincio, dal basso (il sott'insù, come si dice nel linguaggio della storia dell'arte). Danzando i ballerini corrono spesso incontro alla macchina da presa, ma sarebbe meglio dire 'contro' di essa, come se lo strumento che li riprende, che li 'possiede' visivamente, assorbendone le energie per trasferirle allo spettatore, fosse un nemico da aggredire. In altri casi è la scenografia a contribuire alla riuscita della scena e alla creazione di significati metaforici: come quando le strutture metalliche intralciano, soffocano i ballerini, e la macchina da presa sembra spiarli, come animali non addomesticabili, all'interno di una gabbia.

Infine l'abilità nel rendere il linguaggio verbale ancora più efficace che nel *musical* dimostra l'affinamento della professionalità di Laurents, l'intelligenza del suo sperimentalismo, incapace di non evolversi. Anche per questa ragione, "West Side Story" si configura come uno dei migliori esempi della falsità del problema se nel teatro musicale siano più importanti la musica o le parole, se l'idea debba tradursi prima in un testo verbale (in un copione con dialoghi già articolati, o almeno in un canovaccio), oppure in un testo musicale, problema che condizionò la storia del genere per oltre un secolo e mezzo, da *Prima la musica, poi le parole* di Antonio Salieri (1786) a *Capriccio* di Richard Strauss (1942).

Io aggiungerei, fra i pregi del film, le coreografie rinnovate rispetto allo spettacolo di Broadway, lo scarto verso una dimensione ginnica e acrobatica che esalta la fisicità dei corpi nei primi piani: corpi che danzano non solo per degli spettatori in platea, ma anche per lo sguardo ravvicinato (*the camera eye)* che trasforma ogni loro movimento nel *blow up* di un gesto significativo, in un urlo disperato (davvero *language as gesture*, come predicava, in quegli anni, R.P. Blackmur per il linguaggio della letteratura). Ed è straordinario che tutto appaia fluido, in un *continuum* che non lascia trasparire la frammentazione delle prove e degli infiniti, ripetuti ciak, cui il maniacale perfezionismo di Jerome Robbins costrinse il corpo di ballo.

Le principali obiezioni riguardano la dimensione ideologica; più di un difetto emerge se il film viene letto secondo i parametri della critica contemporanea, alla luce, come si diceva, degli *ethnic studies*, in quanto indubbiamente appartiene all'epoca dell'*American dream* come *melting pot*, all'illusione, di stampo fordista, dell'assimilazione di tutte le etnie, della sublimazione dell'eredità culturale dei vari gruppi a favore di un'identità nazionale nuova, unica e indifferenziata. In questo senso ha buon gioco Alberto Sandóval Sánchez nel sottolineare la presenza di vari stereotipi di portoricani come *colored*, 'inferiori', violenti, fondamentalmente 'alieni', non assimilati, rispetto ai componenti della banda rivale, che non sono WASP, ma sono, comunque, 'bianchi' stabilitisi in America da più tempo. Secondo la dinamica sollorsiana, questi ultimi sono più vicini al *consent* che al *dissent*, come dimostra la connivenza della polizia. Ricordiamo che in Shakespeare entrambe le famiglie rivali sono indigene e le loro lotte sono intestine. Non c'è, nel dramma rinascimentale, il discorso della paura dell'immigrato, del diverso (che c'è, invece, in *Othello*), né anche il sospetto dantesco (classista) nei confronti della «gente nova», ma l'allusione alla lotta fratricida della guerra delle due rose.

Nel West Side dei Portoricani, prosegue Sánchez, contrapposto all'East Side dell'alta borghesia, non c'è possibilità di *history*, ma solo di *stories*, perché l'ideologia *mainstream* impedisce che gli episodi drammatici, per quanto degni delle prime pagine, possano essere considerati tali da avere una valenza generale. L'unico spiraglio di comunicazione fra le bande rivali compare nella più volte citata scena della palestra, ma solo perché entrambi i gruppi accettano, alla fine, l'idea dell'assimilazione: il ritornello «I want to be in America» equivale a «I want to be American», con tutto quello che ciò implicava in quegli anni. Stanley Kauffman, tuttavia, intelligentemente notò, nella sua recensione del 23 ottobre 1961, una vena di esotismo caraibico proprio nella scena che Sandóval Sánchez pone sotto accusa (28), e che quindi andrebbe letta, oggi, piuttosto sulla scorta di Edward Said[16].

[16] Naturalmente nell'applicare all'esotismo tropicalista e caraibico gli stessi parametri critici che si applicano all'esotismo orientalista bisogna procedere con cautela. Si veda Delano.

Conclusioni

Ma l'arte non può essere giudicata solo da un punto di vista ideologico e contenutistico; in più, si può ribattere al discorso, per tanti versi legittimo, di Sandóval Sánchez, che gli stereotipi funzionano, nei casi più interessanti, come primo passo verso gli archetipi, e che gli archetipi sono da sempre indispensabili a fornire ad un'opera teatrale delle strutture di riconoscibilità, degli assi che non vacillano, nella mutabilità delle reti di segni. Lo stereotipo, nel momento in cui si avvia ad acquisire la statura e la dignità di archetipo, diventa portavoce di istanze radicate nell'inconscio collettivo, e non ci parla più, per l'appunto, di 'storie', ma dell'eterna 'storia' dei conflitti e delle infelicità umane, del rifiuto del diverso, della rappresentazione dell'altro come nostra 'ombra' (in senso junghiano). Il che vale per Shakespeare (lo Shylock di *A Merchant of Venice* passa rapidamente da stereotipo dell'ebreo avaro all'archetipo del diverso rifiutato e umiliato) come per Bertolt Brecht, per la commedia dell'arte come per il *musical* di Broadway. Non parrà pretenzioso, pertanto, concludere il presente contributo accennando a due teorici della musica e del teatro musicale della statura e del prestigio di Kierkegaard e Adorno.

Prendendo posizione rispetto alla *vexata quaestio* del rapporto fra musica e parole nel teatro musicale, Kierkegaard sembra, dapprima, ribadire che la musica, la più 'astratta' delle arti, esclude le parole: l'artista e il fruitore dell'opera godono esteticamente nel momento in cui avvertono di non poter raggiungere l'oggetto del desiderio, la cui assenza impedisce loro di realizzare la 'scelta'. Tale posizione sembra voler confutare, a distanza di tempo ma in continuità logica innegabile, l'osservazione di Rousseau, secondo cui, invece, la musica senza parole è una specie di superficiale 'ghirigoro sonoro'. Le due opinioni sembrano assai meno in opposizione se leggiamo un saggio di Kierkegaard a lungo trascurato ("Un'osservazione fugace su un dettaglio del *Don Giovanni*"), in cui si sostiene che, quando la musica vocale attinge il livello di perfezione, e l'attore/cantante riesce, grazie alla sua voce, ma anche al 'gesto' recitativo, ad esprimere l'emozione, il pensiero, l'idea, i due termini, altrimenti inconciliabili, collaborano alla costruzione di un senso non esprimibile 'solo' con le parole né 'solo' con la musica. Le arie (le *lyrics*) rappresentano quindi sia l'espressione momentanea del sentimento, sia una riflessione malinconica sul significato perenne delle cose e sui valori della vita.

Un bel saggio di Franco Ferrarotti ci esorta ad accettare la musica contemporanea (anche quella accusata di essere prodotto di consumo e puro *entertainment*) come linguaggio degli affetti, non privo, peraltro, di valenze ideologiche e politiche. "West Side Story" (sia il *musical*, sia il film) può essere accostato, per esempio, ai melodrammi di Puccini, tanto spesso sottovalutati dalla critica

snob in quanto operazioni sentimentalistiche. L'attuale interesse di tutti noi per le sofferenze collettive più che per quelle individuali non deve farci dimenticare che la vera arte riesce ad esprimere allo stesso tempo la sofferenza epica delle masse, delle nazioni (di ampie categorie di persone) e quella interiore: entrambe hanno origine nel dolore legato al declino di intere società, nel quadro di condizioni sociali nuove, basate sull'etica del profitto. Il rifiuto del capitalismo, insomma, può assumere la forma dell'urlo di denuncia che precede e dà il via all'azione rivoluzionaria, ma anche quella di un intimo canto che, interiorizzando le motivazioni, prepara, nella coscienza di ognuno, un'azione non meno sostanzialmente sovversiva: secondo i parametri wagneriani, appunto, l'azione e il 'pensiero' dell'azione.

Quanto ad Adorno, sappiamo che, sulla scorta di Lukács, egli rifiuta il prodotto artistico di consumo come mercificato e degenerato, ridotto a una riproduzione impositiva degli schemi del potere; ma contempla numerose eccezioni. Seguendo le linee del suo discorso, il *musical* e il film possono essere accettati in quanto funzionano come eredità novecentesca del melodramma, suscitando nello spettatore i meccanismi di identificazione e, insieme, di aspirazione alla libertà e di rifiuto dei condizionamenti storico-sociali. In "West Side Story" (*musical* e film) ciò si realizza grazie alla statura degli autori, alla loro professionalità e dedizione, e alla combinazione degli ingredienti, che producono una finale armonia di equilibri, che da esterni diventano interni. Nonostante il suo noto rifiuto del *jazz*, Adorno non potrebbe non convenire che i due testi rappresentano il paradosso di essere, allo stesso tempo, documenti di verità e prodotti che liberano l'arte dall'obbligo di essere verità.

L'identità del soggetto migrante, che va continuamente rinegoziata nel rapporto tra coscienza individuale e contesto storico-sociale, non potrebbe rispecchiarsi in prodotti artistici che si isolano in un sublime vuoto autoreferenziale: la musica 'astratta' non può e non vuole dialogare con linguaggi ed espressioni artistiche meno rarefatte ed 'assolute'. Accettando, invece, di volta in volta, il ruolo di protagonista e quello di 'accompagnamento', di canto (*grand aria*) o di arte applicata, la musica può aiutare l'individuo ad esprimere se stesso e, nel contempo, a trascendersi, accettando, e insieme superando, i propri limiti e quelli delle condizioni storico-sociali in cui si trova a vivere. Per concludere riprendendo il tema della sinestesia con cui abbiamo esordito, rileggiamo la pagina d'esordio del IX capitolo di *On the Road* di Kerouac. Eternamente in bilico tra depressione e iperattività, rabbia e sconforto, Sal si reca al teatro dell'opera di Denver per ascoltare il *Fidelio*. Sorprendentemente attento e assorto, egli 'sente' nei «mournful sounds» dell'opera/oratorio di Beethoven, dei «rich Rembrandt tones». L'esperienza rimarrà indelebile nella sua coscienza: «I forgot the circumstances of my crazy life» (Kerouac 52).

Bibliografia citata

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia* (1951). English transl. by J. Jephcot. London: NLRB. 1974.

Blackmur, Robert P. *Language as Gesture*. New York: Harcourt Brace. 1955.

Dahlhaus, Carl. *I drammi musicali di Richard Wagner*. Ed. Lorenzo Bianconi. Venezia: Marsilio. 1984.

Delano, Jack. *Puerto Rico Mio: Four Decades of Change*. Washington: Smithsonian Institution Press. 1990.

Ferrarotti, Franco. *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*. Napoli: Liguori. 1996.

Guernsey, Otis L. (ed.). *Broadway Song and Story*. New York: Dodd Mead. 1985.

Hollady, Hilary and Holton, Robert (eds.). *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On th Road*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 2009.

Jowitt, Deborah. *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*. New York: Simon and Schuster. 2005.

Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Viking. 1955 (reprint 1971).

Kierkegaard, Søren, "Un'osservazione fugace su un dettaglio del *Don Giovanni*". Simonella Davini (ed.). *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, 69 (dicembre 2003): 71-78.

Lauf, Abe. *Broadway's Greatest Musicals*. New York: Funk and Wagnalls. 1977.

Laurents, Arthur. "The Growth of an Idea". *The New York Herald Tribune*, August 4, 1957. The Jerome Robbins Papers, 176, Box 81, Folder 2.

Mariani, Andrea. "Censura e desiderio di interpretazione in *Lady in the Dark* di Weill, Hart. Gershwin". Annalisa Goldoni e Carlo Martínez (eds.). *Teatro e censura*. Napoli: Liguori. 2004: 245-265.

Peyser, Joan. *Bernstein: A Biography*. New York: Beech Tree Books. 1987.

Pound, Ezra. *How to Read* (1927). T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays by Ezra Pound*. New York: New Directions. 1968: 15-40.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Cinema arte figurativa*. Torino: Einaudi. 1957.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin. 1977.

Sandóval Sánchez, Alberto. "*West Side Story*: A Puerto Rican Reading of 'America'". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 39 (June 1994): 59-66.

Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press. 1986.

Zadan, Craig. *Sondheim & Co*. New York: Harper and Row. 1989.

Zolla, Elémire. *Eclissi dell'intellettuale. Industria culturale e società di massa*. Milano: Bompiani. 1964[4].

MIGRAZIONE E CINEMA INDIPENDENTE AMERICANO: "HESTER STREET" DI JOAN MICKLIN SILVER

Simone Francescato*

Abstract

Questo saggio analizza "Hester Street" (1975), uno dei capolavori del cinema indipendente nordamericano sulla migrazione di fine secolo verso gli Stati Uniti d'America, scritto e diretto dalla regista Joan Micklin Silver e tratto dalla novella *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* (1896) dello scrittore ebreo-russo Abraham Cahan. In particolare, l'analisi si incentra sull'adattamento cinematografico della novella e sul modo in cui vengono in essa trattati temi come l'assimilazione e l'emancipazione femminile di fine secolo in sintonia con le spinte di rinnovamento socio-culturale degli anni Settanta del Novecento.

Migration and the American Independent Cinema: "Hester Street" by Joan Micklin Silver

This essay analyzes "Hester Street" (1975) one of the masterpieces of American independent cinema on late 19th century migration towards the United States, written and directed by Joan Micklin Silver and taken from the novella *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* (1896) by Jewish-Russian writer Abraham Cahan. The essay focuses in particular on the filmic adaptation from the novella, examining its treatment of topics such as assimilation and late 19th-century female emancipation in the context of the social and cultural turmoil of the 1970s.

You wanna be an American, you gotta hurt
(Mrs. Kavarsky a Gitl, mentre le fa indossare un corsetto)[1]

Esordio della regista Joan Micklin Silver, il film "Hester Street" (1975)[2] è un felice adattamento dalla novella *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* (1896) di Abraham Cahan (1860-1951), scrittore e politico ebreo russo naturalizzato sta-

* Università Ca' Foscari Venezia.

[1] Si veda lo script in bibliografia.

[2] Nel 2011 il film è stato incluso nel National Film Registry con la seguente motivazione: «the writer-director brought to the screen a portrait of Eastern European Jewish life in America that historians have praised for its accuracy of detail and sensitivity to the challenges immigrants faced during their acculturation process». Per le recensioni contemporanee del film, si veda Erens 327-328.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

tunitense. Annoverato tra i più acuti testimoni dell'ondata migratoria che vide l'ingresso negli Stati Uniti di oltre due milioni di ebrei provenienti dall'Est Europa tra il 1880 e il 1920, Cahan conquistò la fama proprio grazie a quest'opera, che lo lanciò come nuova promessa letteraria all'interno della scuola realista degli inizi del secolo scorso[3]. Essa racconta la storia di Yekl, detto "Jake", un immigrato ebreo russo nel ghetto del Lower East Side di New York che, rapidamente assimilatosi ai valori e ai costumi della cultura americana, si trova a dover fare i conti con l'arrivo dall'Europa della moglie Gitl e del figlioletto Yossele. Questa novità fa precipitare Yekl in una crisi, non solo perché la moglie fatica notevolmente ad accettare i modi di vita del nuovo paese, dimostrandosi un'irriducibile *greenhorn* (termine blandamente dispregiativo che designava i nuovi arrivati), ma anche perché egli ha difficoltà a dar seguito alla sua relazione con un'immigrata polacca di nome, Mamie, molto più assimilata e affascinante della moglie. La distanza tra i due ritrovati sposi, intervallata da momenti di autentica tenerezza tra padre e figlio (ribattezzato da lui "Joey") e scandita dai patetici tentativi di Gitl di adeguarsi alle nuove consuetudini per riconquistare un marito che continua comunque a rimanerle infedele, cresce ben presto fino a portarli alla rottura. Con i soldi del divorzio, pagati da Mamie per liberare Yekl e poterlo sposare, Gitl si rifà una vita e si unisce a sua volta in matrimonio con Bernstein, un uomo schivo e timido ma molto più onesto del marito.

"Hester Street" tra *ethnic renaissance* e femminismo

Adattando questa novella per il grande schermo con un budget limitatissimo, Micklin recupera e rielabora il cosiddetto *ghetto movie*, un genere tipico degli anni Venti, praticamente scomparso con l'introduzione del sonoro[4], che rappresentava la vita degli immigrati ebrei nel ghetti americani, prima della grande assimilazione culturale avvenuta durante il decennio successivo[5]. Secondo Pe-

[3] Giornalista, prima che scrittore, Cahan fu uno dei fondatori del *Jewish Daily Forward*. Tra le sue opere, oltre a *Yekl*, ricordiamo: *The Imported Bridegroom and Other Stories* (1898), e il celebre romanzo *The Rise of David Levinsky* (1917), riguardanti il tema dell'immigrazione ebraica e dell'assimilazione nella società americana. In una recensione apparsa sul *World* del 26 luglio 1896 William Dean Howells, il "Dean of American letters", descrisse Cahan come «a new star of realism» (Richards vii).

[4] Erens 135. Uno dei *ghetto movies* più rappresentativi di quegli anni fu "His People" (1925) di Edward Sloman, in cui venivano mostrati i tormentati rapporti tra padre e figli in seguito ai tentativi di assimilazione di questi ultimi.

[5] Erens 143-146. Quello della regista tuttavia è un mondo totalmente ebraico, manca l'interazione con altri immigrati come gli italiani o gli irlandesi, ben evidenziata invece nei *ghetto movies* degli anni Venti (Erens 326).

ter Lev, "Hester Street" è un prodotto di intersezione tra la *ethnic renaissance*[6] e il femminismo che caratterizzavano la società e la cultura americane degli anni Settanta. Come dichiarato dalla regista (dvd), la principale differenza tra la novella e il film è che quest'ultimo si focalizza non solo sull'esperienza di Yekl (Yankel nel film), ma anche su quella di Gitl. Il vissuto dell'immigrazione di inizio secolo viene dunque rappresentato, in modo piuttosto insolito, da una prospettiva 'altra', quella femminile, che talvolta sembra strizzare l'occhio all'opera di scrittrici ebraico-americane del passato come Anzia Yezierska[7]. Sarebbe tuttavia limitato definire questo film solo come incentrato sulla protagonista femminile. Come il titolo stesso evidenzia, esso infatti sposta l'attenzione dal singolo personaggio a una comunità intera, quella dei tanti immigrati (allora soprattutto ebrei dall'Est Europa) che vivevano nelle strade affollate e piene di vita del Lower East Side di Manhattan.

Per la realizzazione del film, Micklin opta per un efficace bianco e nero ispirato al repertorio fotografico-documentaristico dell'epoca in cui è ambientato, che richiama le fotografie del Lower East Side di Jacob Riis (autore del famoso e scioccante *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* del 1890), ma anche quelle del fotografo russo-americano Roman Vishniac, che immortalavano stralci di vita delle comunità ebraiche nei ghetti delle città europee all'inizio del ventesimo secolo. A questa scelta si aggiunge quella, decisamente poco commerciale, di filmare alcune scene in yiddish con sottotitoli in inglese. Secondo la regista, l'accavallarsi di suoni comprensibili e incomprensibili era un'esperienza essenziale per gli immigrati che non poteva non essere riprodotta sullo schermo. Da notare poi anche la scelta del sottofondo, una musica allegra che accompagna quasi interamente il film e che, nelle intenzione di Micklin, serviva a spostare l'enfasi del film dal dramma individuale dei protagonisti alla vitalità della vita comunitaria dei tanti operai immigrati che frequentavano le *dancing academies*[8] del ghetto il sabato sera, sognando e sperando in un futuro migliore.

[6] «Within the film industry, "Hester Street" is part of the breakdown of a white, Anglo-Saxon-oriented Hollywood in favor of a far more diverse ethnic stew. Italian American, Jewish American, and African American films are the most prominent non-WASP groupings in the new, ethnically conscious American film of the 1970s» (Lev 143).

[7] Negli anni Venti le opere di Yezierska suscitarono un discreto interesse a Hollywood. Ricordiamo l'adattamento (1925) del suo romanzo *Salome of the Tenements*, realizzato dal regista Sydney Olcott.

[8] Per una lettura del testo di Cahan in relazione alla diffusione di inizio secolo delle *dancing academies* (luoghi in cui si offrivano lezioni di ballo e consumazioni, di solito non alcoliche) come centri nevralgici di sviluppo di una cultura giovanile tra i giovani immigrati, si veda Chinn 107-113.

Film e novella: differenze e convergenze

A differenza della novella, che si apre con una scena ambientata in un laboratorio di cucitura nel ghetto, il film comincia infatti in una *dancing academy* con una scena di ballo, gioiosa e spensierata[9]. Al termine di questa scena (dove Yekl fa la conoscenza di Mamie) ne segue un'altra, non presente nel libro, in cui due coppie di immigrati più 'assimilati' sedute attorno ad un tavolo incontrano e accolgono un uomo appena arrivato dall'Europa, un tale Shloyme Noversky, che va in cerca del cugino Pincus Levinsky (un nome che sembra omaggiare il protagonista del più celebre romanzo di Cahan, *The Rise of David Levinsky* del 1917). Con il suo abito nero e l'espressione confusa e spaesata, l'uomo contrasta notevolmente con le due coppie allegre vestite all'americana, che deridono, pur bonariamente, le speranze di quest'ultimo di ricongiungersi con il suo parente. Questa scena anticipa il dramma centrale del film: negli Stati Uniti i rapporti di parentela non hanno alcun senso. Ci si deve insomma lasciare il passato alle spalle, ed è meglio farlo con un bel sorriso sulle labbra.

Come osserva Joyce Antler, il film e la novella si distinguono entrambi per l'eccezionale equilibrio con cui evitano ogni tipo di sentimentalizzazione, gettando uno sguardo disilluso sia sullo stile di vita dello *shtetl* nel Vecchio Mondo, che a quello del ghetto newyorkese[10]. La novella affianca a Yekl un deuteragonista, Bernstein, con lo scopo di illuminare due diverse reazioni alle sfide che l'esperienza della migrazione pone all'identità e ai ruoli di genere maschili. Il ruolo del deuteragonista viene notevolmente potenziato nel film. Consideriamo il seguente passo tratto dal libro:

> The little boss distributed the bundles with dignified deliberation. In point of fact, he was no less impatient to have the work started than any of his employees. But in him the feeling was overridden by a kind of malicious pleasure which he took in their eagerness and in the demonstration of his power over the men, some of whom he knew to have enjoyed a more comfortable past than himself. The machines of Jake and "De Viskes" led off in a duet, which presently became a trio, and in another few minutes the floor was fairly dancing to the ear-piercing discords of the whole frantic sextet (9).

[9] Micklin ammette di avere tagliato molto della prima parte (quella che precede l'arrivo di Gitl) su consiglio dell'amica attrice e regista Barbara Loden (dvd).

[10] «As opposed to most Hollywood depictions of immigrant experience, *Hester Street* avoids sentimentalizing either the *shtetls* of the Old World or the urban ghettos of the New» (178). E ancora: «In indicating the hardships experienced by women and their resiliency, as well as the deep strains assimilation posed to masculinity, 'Hester Street' touches on a fundamental cultural challenge confronting immigrants» (181).

Nel film i pensieri del capo laboratorio vengono 'esplicitati' ed è Bernstein a venire direttamente canzonato: il capo si beffa di lui, facendogli notare come, paradossalmente, nel Nuovo Mondo chi prima era un mendicante (*peddler*) adesso dà lavoro e ordini ad un uomo che prima stava sopra di lui, un uomo colto, lo studente da *yeshivah*. Chi sembra meglio sopportare questo rovesciamento di ruoli ed adeguarvisi è Yekl, che lavora molto velocemente (assieme al suo compagno "De Viskes"), spronando anche gli altri lavoratori. Bernstein è molto più lento sia a lavorare che ad imparare espressioni idiomatiche: la sua, tuttavia, non è una chiusura. Egli parla infatti un inglese molto più corretto di quello di Yekl e mantiene un rapporto saldo con le tradizioni che gli consente di distanziarsi criticamente dalla cultura del paese d'arrivo.

Quello che il film sottolinea, come del resto fa il libro, è la passività e il gusto acritico per l'ordine che caratterizzano dal punto di vista psicologico la figura dell'assimilato. Nella novella, in particolar modo, troviamo già nella storia di Yekl nel Vecchio Continente i segni di un'ammirazione verso il potere dispotico (quello esercitato dai soldati russi nel suo piccolo paese d'origine), che paradossalmente lo porterà ad accettare le condizioni disagevoli e disumane nel Nuovo Mondo:

> But if Yekl was averse to wearing a soldier's uniform on his own person he was none the less fond of seeing it on others. His ruling passion, even after he had become a husband and a father, was to watch the soldiers drilling on the square in front of the whitewashed barracks near which stood his father's smithy. […] Yekl would vary synagogue airs with martial song. […] The broken Russian learned among the Povodye soldiers he had exchanged for English of a corresponding quality, and the bellows for a sewing machine – a change of weapons in the battle of life which had been brought about both by Yekl's tender religious feelings and robust legs (10-11).

Nel testo l'assimilazione di Yekl riceve anche una spiegazione di tipo sociologico, in cui vengono sottolineate l'accelerazione e la maggiore brutalità con cui viene veicolata l'assimilazione nel ghetto di New York, rispetto a quello di Boston (si pensi, ad esempio, al rispetto del sabato come giorno di festa: «Unlike New York, the Jewish sweat-shops of Boston keep in line, as a rule, with the Christian factories in observing Sunday as the only day of rest. There is, however, even in Boston a lingering minority of bosses – more particularly in the "pants" – making branch – who abide by the Sabbath of their fathers», 11)

Anche il flirtare di Yekl con altre donne troverebbe una radice profonda nelle particolari caratteristiche del ghetto newyorkese, nella maggiore segregazione che esso impone tra gli immigrati e la popolazione locale di lingua inglese, che di fatto accelererebbe il desiderio dei nuovi arrivati di dimenticare il passato assimilandosi al nuovo tessuto sociale:

> Since he had shifted his abode to New York he carefully avoided all reference to his antecedents. The Jewish quarter of the metropolis, which is a vast and compact city within a city, offers its denizens incomparably fewer chances of contact with the English-speaking portion of the population than any of the three separate Ghettos of Boston. As a consequence, since Jake's advent to New York his passion for American sport had considerably cooled off. And, to make up for this, his enthusiastic nature before long found vent in dancing and in a general life of gallantry (24-25).

L'interprete femminile

Sebbene, come la novella, il film conceda più spazio, soprattutto verbale, a Yankel, esso insinua allo stesso tempo negli spettatori una crescente simpatia per la protagonista femminile. Interpretata da Carol Kane (qui nel suo primo ruolo importante, che le varrà anche una candidatura all'Oscar), la Gitl di Micklin mostra una forza e una sicurezza che la differenziano notevolmente dal personaggio letterario, espresse soprattutto attraverso l'uso del linguaggio non verbale e della postura[11]. All'inizio Gitl appare come una figura da commiserare, prigioniera delle sue superstizioni contadine, per poi diventare una donna sicura delle sue scelte, che riuscirà infine ad ottenere il meglio per sé e per suo figlio. Secondo Sonya Michel, la differenza cruciale tra la novella e il film, tuttavia, non investe solo la rappresentazione di Gitl, ma anche quella delle altre donne nella storia. I loro tratti fisici vengono resi notevolmente più attraenti rispetto al testo, e le conflittualità e le gelosie tra di loro appianate e sfumate. Questa variazione dà l'impressione dell'esistenza di una rete di complicità solidale («strong network of both emotional and practical support», 144) tra le donne del ghetto, che rivela pure la loro maggiore capacità di adattamento al nuovo contesto socio-culturale. Più che sul problema dell'abbandono della famiglia da parte dei mariti[12], il film sembra soffermarsi dunque, non senza un certo compiacimento, sulla disgregazione dell'autorità patriarcale rimpiazzando quest'ultima con forme di mutuo sostegno alternative[13].

La tensione drammatica centrale della storia va letta nel conflitto e nella rinegoziazione dei ruoli di genere nella metropoli americana soprattutto, come nota Michel, da una prospettiva femminile. Se nello *shtetl*, alle donne era con-

[11] Come nota Lev: «Silver and actress Carol Kane do a wonderful job of developing Gitl's character nonverbally, through facial expressions, posture, changes of dress» (144).
[12] Si veda Irving Howe citato in Erens 52.
[13] Si pensi proprio al finale della novella dove Yekl, dopo il divorzio, immagina pateticamente e di tornare dalla moglie e riaffermare la sua autorità. Sul 'contempt for authority' come *leitmotiv* dei film dei primi anni Settanta su veda il volume di Schulman.

sentito lavorare per sostenere la famiglia, a tal punto da poter addirittura mantenere un marito dedito allo studio del Talmud, a New York la donna deve rispettare il ruolo del maschio come *breadwinner* e assumere un ruolo più passivo, di consumatrice, per diventare una vera e propria *lady*. Yankel è molto ambivalente rispetto a questa trasformazione per quanto riguarda sua moglie. Egli non riesce infatti ad accettare i tentativi di Gitl di immedesimarsi in ciò che non è (si veda la scena in cui Yankel va su tutte le furie quando Gitl gli si presenta acconciata come una donna americana senza la tradizionale parrucca). Egli la percepisce in modo patriarcale come moglie e madre, più che come amante o compagna, vale a dire come colei che rappresenta l'unico legame con la sua tradizione e il suo passato, che egli tiene vivo, seppur nascosto, tra le mura domestiche.

Gitl, tuttavia, non corrisponde affatto all'immagine che Yankel ha di lei, sviluppando, invece, pur lentamente, un tipo di adattamento che è in netto contrasto con la rapida assimilazione del marito. Nel finale infatti, mentre Yankel ottiene la libertà di convolare a nozze con una donna che sembra una vera e propria *shiksa*, una non ebrea[14], ma viene di fatto comprato da quest'ultima che paga per il suo divorzio, Gitl ottiene la possibilità di rifarsi una vita mantenendo dei legami saldi con la tradizione grazie a colui che diventerà il suo nuovo marito, Bernstein, un uomo profondamente religioso, dedito allo studio della Torah e all'educazione del piccolo Yossele[15]. Gitl e Bernstein, nel film, sono molto simili. Sono caratterizzati entrambi da una lentezza e una resistenza, in cui l'adattamento consapevole e l'acculturazione vanno a sostituirsi all'oblio dell'assimilazione.

Va fatto notare, inoltre, che se nella novella è Mrs. Kavarsky, la padrona di casa, ad agire da *match-maker*, salvando Gitl dalla disperazione e imponendole praticamente il matrimonio con Bernstein, il film delinea invece il progressivo innamoramento di Gitl per quest'ultimo attraverso piccoli gesti e sguardi, che culminano in un incontro in cui lei riesce a vincerne la timidezza e a fargli esprimere una richiesta di matrimonio. Lungi dall'essere un dettaglio, l'intraprendenza sentimentale mostrata dalla donna è il segno di un'autonomia e consapevolezza che la distaccano notevolmente dal personaggio letterario.

[14] Afferma Erens: «Yekl's choice between a sensual female and a spiritual homemaker is a choice between two Jewish women, with Mamie taking the traditional role of the *Shiksa*» (326).

[15] Come osserva Lev, «Gitl eventually emerges as a very practical woman, and Jake as a man manipulated by the women in his life. Gitl is also becoming assimilated, through her own pace» (144).

Conclusioni

Il film si chiude con una lunga scena che si sofferma minuziosamente sul rituale religioso tradizionale di divorzio fra i due coniugi. Molto più estesa rispetto a quella del testo, questa scena ricorre nuovamente al non verbale, all'espressività degli sguardi tra marito e moglie, per esprimere tutta una gamma di sentimenti in cui si mescolano, come sostiene Lev, «attrazione, senso di colpa e rabbia»[16]. In questo momento si opera il cambiamento più significativo riguardante il personaggio di Gitl, che è molto diversa dalla donna a cui si rivolge Mrs. Kavarsky nel seguente monologo:

> 'Ask her, the piece of hunchback!' said Mrs. Kavarsky. 'Another woman would dance for joy, and here she is whining, the cudgel. What is it you are snivelling about? That you have got rid of an unclean bone and a dunce, and that you are going to marry a young man of silk who is fit to be a rabbi, and is as *smart* and *ejecate* as a lawyer? You would have got a match like that in Povodye, would you? I dare say a man like Mr. Bernstein would not have spoken to you there. You ought to say Psalms for your coming to America. It is only here that it is possible for a blacksmith's wife to marry a learned man, who is a blessing both for God and people. And yet you are not *saresfied*! Cry away! If Bernstein refuses to go under the wedding canopy, Mrs. Kavarsky will no more *bodder* her head about you, depend upon it. It is not enough for her that I neglect *business* on her account,' she appealed to the bystanders.
> 'Really, what are you crying about, Mrs. Podkovnik?' one of the neighbours interposed. 'You ought to bless the hour when you became free' (88).

Se il testo insiste sulla passività di Gitl, il film omette invece le esternazioni e i pianti di quest'ultima durante e dopo il divorzio, accentuandone invece, pur nella sofferenza, la determinazione e la forza di volontà.

Al termine di questa scena Gitl viene isolata visivamente rispetto agli altri personaggi femminili attraverso l'uso ripetuto del primo piano, come a enfatizzarne la superiorità e l'emancipazione mentale. Dopo la firma dell'atto di divorzio, Mrs. Kavarsky discute con la moglie del rabbino, tessendo le lodi del figlioletto dei due ex coniugi, il piccolo Yossele. Gitl, profferendo l'unica battuta della scena, la corregge, dicendo che il nome di suo figlio è Joey (come voleva Yankel), e non Yossele.

Più che capitolare sotto il martellamento psicologico sull'assimilazione finora subito dal marito, quello che fa Gitl qui è rovesciarne le premesse[17]: la donna è

[16] «attraction, guilt, anger» (Lev 146).

[17] La novella di Cahan al contrario enfatizza una trasformazione molto meno consapevole e passiva in Gitl. Lo si può notare in due passi prima e dopo la scena di divorzio: «The

pronta ad adattarsi alla nuova cultura, ma alle proprie condizioni, e a portare sulle sue spalle il peso dell'assimilazione: sarà lei infatti a gestire gli affari di famiglia, a diventare imprenditrice, lasciando a Bernstein il compito di educare il bambino mediandone il contatto con la nuova cultura e con quella di origine.

Sebbene sia la novella che il film evitino scrupolosamente ogni concessione al melodramma e si concludano, come nota Michel (145), con una «ironic resolution», il film in particolare merita di essere riscoperto per il sapiente uso del genere della commedia[18] come veicolo di contenuti sovversivi, certo in sintonia con le spinte femministe degli anni Settanta, ma anche con una visione pragmatica che, come ha recentemente osservato Lawrence Epstein, riesce perfettamente a conciliare modernità e tradizione (42).

Bibliografia citata

Antler, Joyce. "Hester Street". Mark C. Carnes (ed.). *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: H. Holt & Co. 1995: 178-181.

Cahan, Abraham. *The Rise of David Levinsky.* New York & London: Harper Bros. 1917.

———. *Yekl and the Imported Bridegroom and Other Stories of Yiddish New York.* Ed. Bernard G. Richards. New York: Dover Publications. 1970.

Chinn, Sarah E. *Inventing Modern Adolescence: The Children of Immigrants in Turn-of-the-century America*. Piscataway NJ: Rutgers University Press. 2009.

Epstein, Lawrence J. *American Jewish Films: The Search for Identity*. Jefferson NJ: McFarland. 2013.

Erens, Patricia. *The Jew in American Cinema.* Bloomington: Indiana University Press. 1984.

Lev, Peter. *American Films of the 70s: Conflicting Visions.* Austin: University of Texas Press. 2000.

Yezierska, Anzia. *Salome of the Tenements*. Ed. Gay Wilentz. Urbana: University of Illinois Press. 1995 (1923).

Michel, Sonya. "*Yekl and Hester Street*. Was Assimilation Really Good for the Jews?". *Literature-Film Quarterly*, 5 (1977): 142-146.

rustic, 'greenhornlike' expression was completely gone from her face and manner, and, although she now looked bewildered and as if terror-stricken, there was noticeable about her a suggestion of that peculiar air of self-confidence with which a few months' life in America is sure to stamp the looks and bearing of every immigrant» (83) e, più avanti, «she was now continuing her lamentations by the mere force of inertia, and as if enjoying the very process of the thing. For, indeed, at the bottom of her heart she felt herself far from desolate, being conscious of the existence of a man who was to take care of her and her child, and even relishing the prospect of the new life in store for her» (88).

[18] Come sottolinea Erens, «overwhelmingly the Jewish films of the seventies concentrated on speaking the unspoken. For such purpose, comedy represented an ideal medium and it is not surprising that a majority of the films in this decade are comedies, serio-comedies or comic romances» (303-303).

Riis, Jacob. *How the Other Half Lives*. Ed. Hasia R. Diner. New York: W.W. Norton. 2010 (1890).
Schulman, Bruce J. *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. New York: The Free Press. 2001.

Filmografia

2011 National Film Registry. <http://www.loc.gov/today/pr/2011/11-240.html> (consultato il 15 settembre 2014).
"Hester Street" (1975). Movie Script at <http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=hester-street> (consultato il 15 settembre 2014).
Micklin Silver, Joan. Regia di "Hester Street", DVD. Homevision. 2004 (1975).
Olcott, Sydney. Regia di "Salome of the Tenements". Famous Players-Lasky Corporation, 1925.
Sloman, Edward. Regia di "His People". Universal Pictures. 1925.

ISPANO-AMERICA

FORME ETICHE ED ESTETICHE DEL RAPPRESENTARE. LA VICENDA DI SACCO E VANZETTI NEL CINEMA E NEL TEATRO TESTIMONIALI*

Antonella Cancellier**

Abstract

Nell'agosto del 1927, i due anarchici italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti vennero giustiziati sulla sedia elettrica perché accusati di due rapine e di un duplice omicidio. Nei sette anni tra l'arresto e l'esecuzione si sviluppò un'imponente mobilitazione internazionale per la revisione del processo che evidenziava non solo la loro innocenza ma la volontà delle autorità statunitensi di compiere un gesto di rappresaglia politica, in parte prodotto non solo dall'isteria americana per il terrore dei radicali ma soprattutto dalla xenofobia. E Sacco e Vanzetti erano entrambe le cose: anarchici libertari e immigrati italiani. Il lavoro si concentra sul film "Sacco e Vanzetti" (1971) di Giuliano Montaldo, con Gian Maria Volonté e Riccardo Cucciolla, e sull'omonima opera teatrale (*Sacco e Vanzetti. Drammaturgia sommaria di documenti sul caso*) dell'argentino Mauricio Kartun (1992).

Ethical and Aesthetic Forms of Representation. The Story of Sacco and Vanzetti in Testimonial Theatre and Cinema

In August 1927, the two Italian anarchists Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti were executed in the electric chair, because were accused of two robberies and a double murder. A black page in the history of the United States. During the seven years between the arrest and the execution, there exist a massive international mobilization for a new trial, which showed not only their innocence but the will of the US authorities to carry out an act of political retaliation, produced by xenophobia. And Sacco and Vanzetti were Italian immigrant anarchists and libertarians. The paper focuses on the film "Sacco and Vanzetti" (1971) by Giuliano Montaldo, Gian MariaVolonté and Riccardo Cucciolla, and on the play with the same title (*Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*) of the Argentinean writer Mauricio Kartun (1992).

Tutto dovrebbe esser fatto per mantenere vivo il tragico caso
di Sacco e Vanzetti nella coscienza dell'umanità
(Albert Einstein)

* Sono grata a Silvana Serafin per avermi accolta a Udine sempre con molto affetto. Grazie per avermi invitata anche questa volta, soprattutto per il significato simbolico che questo convegno ha. Sono felice di parteciparvi e avere il privilegio della sua preziosa amicizia.
** Università di Padova.

Il caso

Nell'agosto del 1927, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti vennero giustiziati sulla sedia elettrica. I due anarchici italiani erano stati arrestati a Boston nel 1920 perché ingiustamente accusati, nonostante le prove – e lo stesso vero colpevole – li scagionassero, di due rapine a mano armata e di un duplice omicidio, di un cassiere e di una guardia. Non un 'errore' giudiziario, ma un castello accusatorio montato lucidamente e consapevolmente perpetrato. E una pagina nera della storia degli Stati Uniti. Nei sette anni tra l'arresto e l'esecuzione si sviluppò un'imponente mobilitazione internazionale per la revisione del processo che provava non solo la loro innocenza ma la volontà delle autorità statunitensi di compiere un gesto di rappresaglia politica prodotto dall'isteria collettiva americana per il terrore dei radicali e soprattutto dalla fobia xenofoba[1]. E Sacco e Vanzetti condensavano le due cose: erano anarchici libertari e immigrati, per di più italiani. Nicola Sacco, pugliese di Torremaggiore in provincia di Foggia, era arrivato negli Stati Uniti d'America nel 1909, non ancora diciottenne; Bartolomeo Vanzetti, piemontese di Villafalletto in provincia di Cuneo, arrivò lì nel 1908, a vent'anni.

Il cinema. "Sacco e Vanzetti" di Giuliano Montaldo

Negli anni Sessanta la RAI acquista i diritti di uno sceneggiato andato in onda negli Stati Uniti – "The Sacco-Vanzetti Story" girato nel 1960 dall'americano Sydney Lumet – che tuttavia non verrà mai trasmesso; il monegasco Armand Gatti, figlio di un immigrato italiano, nel 1966 elabora il dramma "Canto per una sedia" ("Chant public devant deux chaises électriques") e un "Sacco e Vanzetti" (1960), uno dei primi esempi di teatro-cronaca, verrà rappresentato al teatro Manzoni di Milano[2]. Autori: Luciano Vincenzoni e Mino Roli; tra gli interpreti: Gian Maria Volonté e Riccardo Cucciolla[3]. Volti che diventeranno

[1] Lo stesso Mussolini un mese prima dell'esecuzione scrisse una lettera in cui chiedeva all'ambasciatore americano a Roma, Henry Fletcher, di intervenire presso il Governatore del Massachusetts per salvare loro la vita.

[2] La *pièce* debutta anche nel Rio de La Plata, prima a Montevideo nel 1962 e poi a Buenos Aires dove la compagnia che la rappresentò diede una replica esclusivamente per i militanti della FORA (Federación Obrera Regional Argentina) a cui versò gli incassi.

[3] C'era anche l'idea di un adattamento per il cinema ma i rapporti tra Mino Roli e Dino De Laurentiis, che aveva comprato il soggetto, si interruppero. Mino Roli collaborerà in seguito al film su Sacco e Vanzetti, prodotto da Papi e Colombo per la regia di Giuliano Montaldo. In *Pane e Cinema* (Vincenzoni 65-67) si dà conto inoltre di un contratto firmato da

icone quando nel 1971, in co-produzione italo-francese, Giuliano Montaldo li dirige magistralmente nel suo "Sacco e Vanzetti", quando il nostro cinema post '68 su più ampia scala ebbe il coraggio di affrontare i casi della storia e innervarsi in un interessante filone di cinema politico che si affermò in Italia in particolare fino alla prima metà degli anni Settanta. Il film ne è un eccellente paradigma nell'intrecciare, con felice e misurata integrazione, documento e discorso, realtà e *fiction*: un'attendibile struttura narrativa in consonanza con una rigorosa ricostruzione storica degli eventi attraverso il supporto visivo di documenti reali (fotografie e giornali dell'epoca) e di immagini di repertorio (documentari di proteste e manifestazioni pubbliche). Un'impeccabile ricreazione scenografica verosimile in particolare all'interno del tribunale si combina con un convincente impianto drammatico realizzato grazie a un abile uso del *flash back*, alle inquadrature, alla gestione dei primi piani nei momenti più critici della fase processuale, al bianco e nero che domina inizialmente le scene costruite sulla base di una coreografia dalla precisione geometrica (la retata, la carica della polizia a cavallo come una danza distruttiva, lo spazio di poche parole dove tutto si gioca sui volti), all'uso della penetrante colonna sonora, potente cassa di risonanza per la memoria (con musiche di Ennio Morricone e testi di Joan Baez), ispirata a una lettera dal carcere di Vanzetti al padre e a una lettera dal carcere di Sacco al figlio, al perfetto bilanciamento del suono e del silenzio, allo sforzo degli attori principali nel dare cadenza 'dialettale' ai due italiani. L'impostazione marcatamente popolare, i toni melodrammatici e una certa retorica, che comunque emerge nei contorni martirologici di tutta la lunga vicenda, furono decisivi per lo strepitoso successo internazionale del film ma anche contribuirono a determinare la revisione del processo e la conseguente riabilitazione ufficiale dei due italiani nel 1977.

Se dieci anni prima, nella rappresentazione teatrale sul testo di Roli e Vincenzoni, Volonté era stato Sacco e Cucciolla Vanzetti, nel film di Montaldo i ruoli si invertono, calzando perfettamente i personaggi nelle affinità somatiche e spirituali quasi cucite loro addosso. Un mite Riccardo Cucciolla, Palma d'oro al festival di Cannes di quell'anno e Nastro d'argento l'anno successivo, di carattere schivo, antidivo per eccellenza, attore capace di una profonda interiorizzazione, con una sfumatura di umanità tutta italiana, e per di più pugliese come Sacco, si dà nel film con tutta la sua discrezione espressiva[4]

Roli e Vincenzoni con Jean-Paul Sartre che con Serge Reggiani aveva visto l'opera a Roma. Sartre tuttavia concluse il piano di lavoro al primo atto, «infastidito dai contrasti tra gli attori e il regista».

[4] Doti che emergevano nei suoi lavori teatrali, televisivi e cinematografici, nell'attività di doppiatore, nell'impegno civile di molti ruoli da lui interpretati, uno su tutti, quelli inten-

opposta al talento estroverso di Volonté, un Vanzetti di una più elevata statura intellettuale, reso non solo nella parlata piemontese, ma anche col sarcasmo tagliente e un certo 'misticismo' rivoluzionario, quello di un avido lettore soprattutto delle opere di Marx, Darwin, Hugo, Gorkij, Tolstoj, Zola. Alla sua voce – ed è difficile immaginarne un'altra – è affidata la storica indimenticabile arringa rivolta ai giudici per la sua autodifesa e, contestualmente, l'efficace e toccante apologia a Sacco, il cui video è facilmente recuperabile in internet e che qui si trascrive[5].

Una coppia perfetta in un film che piacque e commosse perché rispondeva al clima di allora.

Quando, nel 1971, la storia diventa un film, in Italia è ancora viva l'eco della strage di Piazza Fontana, la prima di quel periodo convenzionalmente passato alla storia come quello della strategia della tensione e dello stragismo di stato. Nel tragico attentato alla Banca dell'agricoltura del 12 dicembre 1969 nel pieno centro di Milano, vennero accusati ingiustamente due anarchici, Valpreda e Pinelli. Quest'ultimo, Giuseppe Pinelli, in circostanze mai chiarite precipitò da una finestra del quarto piano della questura di Milano durante un interrogatorio, in realtà illegale perché scaduto lo stato di fermo.

sissimi di Antonio Gramsci nel "Delitto Matteotti" e ne "I giorni del carcere". Per la parte di Nicola Sacco, Montaldo lo vede più adatto del pur bravissimo italo-francese Yves Montand che precedentemente aveva scelto.

[5] Alla domanda del giudice se avesse qualcosa da dire prima che la condanna a morte fosse resa esecutiva, Bartolomeo Vanzetti prende la parola: «Sì, ho da dire che sono innocente. In tutta la mia vita non ho mai rubato, non ho mai ammazzato, non ho mai versato sangue umano, io. Ho combattuto per eliminare il delitto. Primo fra tutti, lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. E se c'è una ragione per la quale sono qui è questa, e nessun'altra. Una frase, una frase signor Katzmann, mi torna sempre alla mente: "Lei, signor Vanzetti, è venuto qui nel paese di Bengodi per arricchire". È una frase che mi dà allegria, io non ho mai pensato di arricchire. Non è questa la ragione per cui sto soffrendo e pagando; sto soffrendo e pagando per colpe che effettivamente ho commesso, sto soffrendo e pagando perché sono anarchico – *mi sun anarchic* –, perché sono italiano, e io sono italiano. Ma sono così convinto di essere nel giusto che se voi aveste il potere di ammazzarmi due volte, e io per due volte potessi rinascere, rivivrei per fare esattamente le stesse cose che ho fatto. Nicola Sacco, il mio compagno Nicola. Sì, può darsi che a parlare io vada meglio di lui. Ma quante volte, quante volte, guardandolo, pensando a lui, a quest'uomo che voi giudicate ladro e assassino, e che ammazzerete, quando le sue ossa, signor Thayer, non saranno che polvere, e i vostri nomi, le vostre istituzioni non saranno che il ricordo di un passato maledetto, il suo nome, il nome di Nicola Sacco, sarà ancora vivo nel cuore della gente. Noi dobbiamo ringraziarli. Senza di loro noi saremmo morti come due poveri sfruttati: un buon calzolaio, un bravo pescivendolo, e mai in tutta la nostra vita avremmo potuto sperare di fare tanto in favore della tolleranza, della giustizia, della comprensione fra gli uomini. Voi avete dato un senso alla vita di due poveri sfruttati».

Tra le molte analogie messe in luce dal film, spicca la tragica immagine cinetica del 'volo' di Andrea Salsedo[6]. È il prologo di tutta la vicenda di Sacco e Vanzetti che vengono arrestati per aver organizzato la denuncia dell'assassinio con volantinaggi e agitazioni pubbliche. Un paio di giorni prima dell'arresto dei due italiani, infatti, l'anarchico Andrea Salsedo si sfracella sul marciapiede, misteriosamente 'precipitato' da una finestra al quattordicesimo piano del commissariato di polizia di New York (il Park Row Building). Era la notte del 2 maggio 1920. L'episodio, il cui intero segmento parlato è gridato durante il processo dalla voce commossa e indignata di un Gian Maria Volonté (Vanzetti) che senza dubbio aveva in mente il più recente fatto di Milano, è visivamente reiterato nel film[7].

L'immagine, tesa a uscire dal paradigma della rappresentazione mimetica per assumere quello della presentazione, carica su di sé il peso dei due tragici salti nel vuoto ed esprime tutta la natura fisiologica dell'orrore dell'esperienza estrema che sconfina con il sublime. Nella vertigine burkiana (Burke) dove è appunto innegabile il nesso estetico tra l'orrore, il perturbante – lo straniamento – e il sublime, la drammatizzazione dello spazio nel quale il corpo avverte la sua gravità, la contrazione dei muscoli, la tensione dei nervi, esaltano la forma nella consapevolezza del suo trascinamento verso il basso. Il ruolo che l'immagine reclama è quello della testimonianza in nome di chi non può farlo perché è stato schiacciato, è quello del farsi carico delle vittime e della loro estrema volontà di far sapere, di lasciare traccia di sé (Montani, Bellini, Bertrand). Ma qui il discorso non può che restare aperto data la dialettica che inerisce alla volontà testimoniale la sua complessa problematicità.

[6] La trasparente corrispondenza tra i due schianti è fin da subito patrimonio di una memoria condivisa. Lo stesso Dario Fo, per *Morte accidentale di un anarchico* che rappresenta per la prima volta nel 1970 a Varese, pur ispirandosi alla morte di Giuseppe Pinelli usa il nome di Salsedo e sposta l'azione dello spettacolo negli Stati Uniti. Questi filtri non sono tuttavia sufficienti per evitargli comunque i più di quaranta processi in varie parti d'Italia.

[7] È sconcertante come quel segmento visivo, impresso nella pellicola cinematografica, della caduta dal grattacielo dell'anarchico Salsedo, con lo sguardo di oggi appaia quasi profetica anticipazione di quella immensa storia di immagini dell'11 settembre entrate nella memoria collettiva in una serie di dirette e di scatti. Tra le fotografie di chi si gettò in caduta libera dalle torri che ci riempirono gli occhi di orrore, una in particolare per la sua potenza simbolica ed 'estetica' è diventata il paradigma sconvolgente di tante cose, quella del *Falling Man*, l'uomo che cade, che Richard Drew fissò sullo sfondo di linee verticali delle due torri, precisamente a separare il profilo di una da quella dell'altra. Ed è questa che ci torna alla mente. Una freccia. La sagoma verticale e capovolta di un uomo, con le braccia lungo il corpo e una gamba compostamente piegata, bloccata in quel gesto estremo pieno di dignità e – paradossalmente – di 'armoniosa eleganza', nella fotografia, la più assurda, perfetta, immobile e cinetica insieme.

Il teatro. *Sacco y Vanzetti* di Mauricio Kartun

L'operazione che fa Mauricio Kartun (San Martín, Buenos Aires, 1946), uno dei maestri del nuovo teatro argentino, con il suo *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* poggia invece, come lo stesso Kartun esprime nei suoi scritti e in varie interviste (Kartun, Hrelia, Dubatti), su una rielaborazione di materiali documentali e artistici a cui dare una nuova teatralità («nueva teatralidad») o semplicemente per trovargliela, per scoprirgliela («sencillamente para encontrársela» (Kartun. "Acerca de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*": 3). L'impulso a riprendere in mano il caso gli venne da Jaime Kogan convinto della potenziale validità della vicenda, e spinto anche dalla volontà di un impresario di celebrare la memoria di un nonno anarchico (Hrelia. "Un lavoro di restauro. Intervista a Mauricio Kartun": 54). Scettico al principio, quando fece sua la proposta e dopo avere inizialmente proceduto con un progetto di riciclaggio in particolare del *Sacco e Vanzetti* di Roli e Vincenzoni, il lavoro che fa Kartun è quello del *basurero*, di colui che cerca tra le immondizie, di chi recupera ciò che è scartato, eliminato dagli altri, dei resti, i rifiuti insomma. È lì, nei faldoni, tra le pieghe dei documenti, negli interstizi delle testimonianze, nelle storie minime, marginali, oblique, apparentemente insignificanti, dove i residui organici vivono una vita nuova e poetica, il «sortilegio» della poesia (è suo il termine): la liricità di un frammento epistolare, la teatralità di un atto giudiziario, l'espressività di un testo amministrativo, la tensione di una dichiarazione burocratica, l'incanto di un allegato.

Nonostante la consonanza empatica che simile storia per varie ragioni può trovare nel Rio de la Plata[8], non è facile riprogettare e risemantizzare la storia di Sacco e Vanzetti alla fine degli anni Ottanta/inizio degli anni Novanta dopo il film capolavoro di Montaldo e dopo le splendide interpretazioni di Volonté e di Cucciolla da cui è difficile scostarsi (e ricordare Volonté a vent'anni dalla sua morte, nel 1994, in questo convegno è fare un omaggio anche al suo impegno politico ed estetico). E nemmeno è facile proporre il tema della violazione dei diritti umani e il caso di due (soli!) uomini in un paese, l'Argentina, con trentamila persone annientate, tale è il numero stimato di *desaparecidos* di soli pochi anni prima.

Completato nel 1991 e rappresentato la prima volta nello stesso anno, il Sacco y Vanzetti argentino si inserisce nella traiettoria di quel decennio di prevalente lavoro di Kartun come versionista e adattatore: *Volpone* (1994) di Ben

[8] Non ultima, anche la notorietà del tipografo italiano, Severino di Giovanni (1901-1931), lì emigrato che muore fucilato al grido di *¡Viva la anarquía!* Roberto Arlt fu presente alla sentenza e ne scrisse la cronaca. In Argentina si allineò con i gruppi più radicali e fu la figura più impegnata nella campagna d'appoggio a Sacco e Vanzetti.

Jonson e *El pato salvaje* (1998) di Ibsen per – e con – il direttore David Amitín, per esempio, ma qui in particolare si menzioni *Corrupción en el palacio de justicia* (1992) tratto dal dramma in prosa di Ugo Betti (1944) che nel gennaio del '49 fu rappresentato al Teatro delle Arti di Roma, e che nel 1974 diventò un film ("Corruzione al Palazzo di Giustizia") di Marcello Aliprandi, con Umberto Orsini, Franco Nero e Fernando Rey, amatissimo quest'ultimo da registi come Bardem, Berlanga, Carlos Saura, Gutiérrez Aragón, Altman, Orson Welles, dagli italiani Franco Rosi, Zurlini, Rita Wertmüller, Comencini, Monicelli tra gli altri. Attore ideale di Luis Buñuel per incarnare la maschera della borghesia e con cui realizza "Viridiana" (1961), "Il fascino discreto della borghesia" (1973), "Quell'oscuro oggetto del desiderio" (1977). Dilungarsi sullo spagnolo Fernando Rey vuole onorare, a vent'anni dalla scomparsa nel 1994 come ho appena fatto per Volonté, uno degli attori più straordinari e civilmente impegnati su cui abbia potuto contare il cinema mondiale.

Il *Sacco e Vanzetti* di Mauricio Kartun è incluso nel 1996 nel progetto europeo "Oltrebabele Euramerica" ed è successivamente selezionato per la sua traduzione ai fini operativi di nuove proposte per la scena italiana da un Comitato di cui facevo parte, coordinato dall'Università di Siena in collaborazione con alcuni centri europei di traduzione teatrale[9] insieme ad altre sei opere di autori del Cono Sud, rispettivamente degli argentini Griselda Gámbaro, Eduardo Pavlovsky, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, dell'uruguaiano Carlos Liscano, e del cileno Ramón Griffero.

Il progetto ha visto, dopo la previa traduzione delle opere scelte, uno stage residenziale (17-27 maggio 1998), presso La Loggia-Centro Internazionale di Scrittura Drammaturgica (C.I.S.D.) di Montefiridolfi, sui colli fiorentini, che ha ospitato i sette autori di teatro impegnati con l'équipe di traduttori nel lavoro di stesura definitiva del testo italiano (a me era stata affidata la traduzione di *Sacco e Vanzetti*). Su questo, infine, un gruppo di attori e registi ha provato la messa in scena delle opere, con un *feedback* costante sulla traduzione. L'esperienza congiunta (autore-traduttore-operatori teatrali) di confronto e di verifica dinamica e continua, è stata determinante per l'attendibilità del nuovo testo. La prova del fuoco del palcoscenico è la sola che per Mario Luzi rivela l'efficacia di una traduzione. Il palcoscenico funge da amplificatore non soltanto delle soluzioni buone, ma anche di quelle meno felici. «Il palcoscenico – dice Luzi – rivela perfino quella capillare drammaturgia che un testo di vera poesia drammatica nasconde alla lettura tra le sue pieghe, sia nell'estensione meditativa sia nell'appiattimento interlocutorio del discorso: permette insomma al traduttore di toccare

[9] La "Maison Antoine Vitez" (Parigi), il "Theater und Mediengesellschaft Lateinamerika E.V." (Stoccarda), il "Vlaams Theater Instituut" (Bruxelles) e la "Sala Beckett" (Barcellona).

con mano oltre all'azione esplicita anche la filigrana poco visibile della drammaturgia interna e diffusa proiettandone sulla scena le conseguenze concrete […]. Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio» (Luzi 98). Tradurre la scrittura drammatica implica infatti non solo la resa delle strategie e dei codici espressivi ma anche la restituzione dell'atto contenuto nella parola, l'atto di parola. Costringe a pensare per immagini, pertanto, e a 'sentire' il ritmo scenico (Hrelia. "Per parlare la lingua del teatro": s.p.).

Nel 1999, la mia traduzione dall'inedito di *Sacco e Vanzetti* viene pubblicata in Italia in *Sipario*[10] e nel 2001, per la prima volta pertanto nella versione originale in lingua spagnola, il testo è dato alle stampe in Argentina da Adriana Hidalgo Editora. Il direttore di *Sipario*, Mario Mattia Giorgetti, presente durante l'esperienza di Montefiridolfi, nel 1976 insieme al giornalista Osvaldo Bevilacqua aveva promosso e ricostituito il "Comitato internazionale per la riabilitazione di Sacco e Vanzetti" (presidente Pietro Nenni e vice-presidenti gli stessi Bevilacqua e Giorgetti, quest'ultimo – Mario Mattia Giorgetti –, principale animatore di tutte le iniziative promosse per rimettere in discussione il verdetto della Corte che condannò a morte i due italiani)[11]. Come si sa, a distanza di cinquant'anni, quando fu rinnovata una nuova ondata di protesta, il movimento di opinione fu imponente e si determinò una rilettura di tutti documenti che spinse il governatore del Massachussets, Dukakis, a far revisionare il processo e a dichiarare l'innocenza di Sacco e Vanzetti.

[10] Testo introduttivo di Mario Mattia Giorgetti (53).

[11] A questo proposito, e nell'ambito della sua intensa attività di politica-culturale umanitaria, Mario Mattia Giorgetti organizza al Teatro Quirino di Roma, allora gestito dall'ETI (Ente Teatrale Italiano, direttore Generale Bruno D'Alessandro), il primo incontro pubblico per dibattere sulla richiesta della revisione del processo. Vi partecipano Pietro Nenni, Ruggero Orlando, i componenti del Comitato, la sorella Vincenzina Vanzetti, due nipoti di Nicola Sacco e tanti autorevoli personaggi della politica e del mondo dello spettacolo. Per la Televisione italiana, Rai Due, diretta allora da Massimo Fichera, realizza un lungo cortometraggio *Cinquant'anni fa: Sacco e Vanzetti*, sulla base delle lettere di Nicola Sacco e di Bartolomeo Vanzetti dal carcere ai parenti e ai Comitati di difesa che si erano formati in molti Paesi a loro sostegno in attesa della loro definitiva sentenza, rinviata per sette anni per le proteste dell'opinione pubblica che si erano sollevate in tutto il mondo. Il documentario – andato in onda in prima serata Rai Due – contiene testimonianze e interviste a politici di allora: Bettino Craxi, Pietro Nenni, Umberto Terracini, Lelio Basso; di artisti e intellettuali: Vittorio Gassman, Renato Guttuso; di giornalisti: Ruggero Orlando, Indro Montanelli, Carlo Tognoli, di registi: Giuliano Montaldo, Carlo Lizzani. E ancora, adesioni e dichiarazioni di Giulio Carlo Argan, Benigno Zaccagnini, di Enrico Berlinguer, Mário Soares, Mitterand, canzoni di Woody Guthrie, Joan Baez e filmati dell'epoca. Il Partito Socialista Italiano, con segretario Bettino Craxi, gli incarica una serie di spettacoli dedicati a Sacco e Vanzetti nell'ambito dei Festival dell'Avanti.

Realizzando un'opera su piani d'azione simultanei all'interno della struttura tradizionale della tragedia, nella ricostruzione del contesto con salti temporali e anacronismi (e con i personaggi tutti in scena)[12], Kartun privilegia gli affetti e le passioni (la paura, la speranza, la disperanza), mette in luce i personaggi secondari, scava sul rapporto umano fra Nicola e Bartolomeo, non incorre nella spettacolarizzazione dell'orrore (l'uccisione dell'anarchico Andrea Salsedo viene semplicemente allusa e si elude totalmente l'esecuzione sulla sedia elettrica di Nicola e Bartolomeo su cui invece aveva insistito la cinepresa di Montaldo). Kartun punta sulla condensazione linguistica («El habla teatral es un bonsai del habla real», Dubatti. *Entrevista*: 144), sulla spazialità ridotta che gli impone di segmentare e di lavorare sul frammento in modo tale che il campo visivo più grande sia concentrato in un corpo emozionato (143). Obbliga se stesso e lo spettatore a fissare lo sguardo dove «lo menos es más» (Dubatti. "Apéndice": 137) e dove i riflettori costruiscono luoghi e tempi, dove emerge la natura più intimistica del teatro rispetto a quello più epico del cinema. E carica di cifra positiva la figura dell'antieroe a cui dà spazio e voce: il portoricano Celestino Medeiros, totalmente marginato nel film, il colpevole che, inascoltato, li aveva scagionati.

A questo proposito, e anche per dare conto della teatralità del testo, vale la pena di trascrivere – e con questo concludo – alcuni passaggi dove Kartun ha insistito per il riscatto umano di Medeiros, paradigma in qualche modo di chi può finalmente trovare, in altro spazio esistenziale alternativo al potere, un luogo etico per la sua preservazione. Così, per non dimenticarlo. Il registro linguistico in questa versione che ho tradotto per il teatro è molto contundente, cosa che non è invece così tanto nella versione di Adriana Hidalgo Editora, data alle stampe in Argentina.

Dopo l'invettiva di Bartolomeo[13], Thayer si mette in piedi e legge:

> – Bartolomeo Vanzetti e Nicola Sacco, nel giorno del Signore 19 luglio 1921, questa corte vi condanna alla pena di morte trasmettendo il passaggio della corrente elettrica attraverso i vostri corpi. (*Medeiros comincia a urlare*). Questa è la sentenza della legge. […]
> MEDEIROS (*mentre lo spazio del processo si dissolve tra le ombre*) – Figli di puttana! Aborti di merda…!! Liberate gli italiani…! Stronzi…! Culi rotti! Quella fab-

[12] La didascalia iniziale così recita: «[Uno spazio libero e spoglio. Piani, passerelle e piattaforme di diversa altezza. Luci e bruma tra cui si nascondono e si scoprono i personaggi che vanno su e giù sempre lì. Presenti – Rosa, Stewart, Kazmann, Thayer, Luigia, Medeiros e i testimoni. Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti […]» (54).

[13] Riproduce sostanzialmente, anche se con parecchie varianti, l'intervento di Gian Maria Volonté, citato, e questo suffraga la fonte comune e diretta del documento autentico.

brica l'ho rapinata io…! Quegli uomini li ho uccisi io! Io ho visto i loro occhi di vetro…! Le loro bastarde facce bianche! La bava e il sangue sulle mattonelle! Io mi sono portato via quel denaro! E volete sapere che cosa ho fatto con la mia fottuta parte…?! Mi sono fatto passare attraverso questo rottame di merda che mi resta tanta morfina che ha finito per venirmi fuori dal culo…! Dottore e la puttana di tua madre…! Voglio quella siringa ora, o mi sfascio la testa contro le sbarre…! Voglio la mia siringa e voglio un giudice… Confesserò l'assassinio di South Braintree…!
UNA VOCE – Tra il 1921 e il 1927 la difesa chiede in numerose occasioni la revisione della causa. Ogni richiesta è rifiutata successivamente dal Giudice Thayer e dalla suprema corte di Delham. La difesa si appella al governatore del Massachussets che nomina una commissione di indagine. La commissione ratifica la colpevolezza di Sacco e Vanzetti.
MEDEIROS – Figli di puttana…! Aborti…! Merda… liberate gli italiani…! (67).

La categoria di 'personaggio positivo' si libera dagli schematismi canonici. Il teatro di Kartun mette al 'centro' la necessità dei valori umani in ciò che umano è. La violenza verbale, la scostanza, l'ironia, i paradossi di Medeiros sono per mascherare il pudore etico, ma anche l'orgoglio, di chi ha riscattato il suo 'centro', il luogo che fa più dignitosa la vita e ancora di più la morte. Medeiros, tenuto ai margini della 'Storia', per il Nicola Sacco di Mauricio Kartun è «un uomo buono», che «ha capito che nel mondo non si è soli» (69).

NICOLA – Medeiros… (*Medeiros non gli risponde. Lo guarda soltanto e continua con la palla*). Sono Sacco.
MEDEIROS – E a me che…?
NICOLA – Non la conoscevo. L'ho vista nel padiglione qualche volta, ma mai qui nel cortile.
MEDEIROS – Continuerai a parlare per molto tempo…?! (*Grida*) Guardia…! Ruffiano…! L'italiano qui cerca di litigare…!
NICOLA – No, litigare perché…? Volevo dirle solo chi sono. Sono uno dei condannati che…
MEDEIROS (*interrompe*) – Cosa, sono stupido io…?! Non ti conosco…?! Un milione di persone gridano il tuo nome lì fuori tutti i giorni! Sono sordo…?! Basta così. (*Grida*) Guardia…! Contina a rompermi! Sono un uomo pericoloso…! (*Ride*) Ammazzerò quest'italiano e dovranno giustiziarmi due volte! (*Torna a ridere*)
NICOLA – Mi domando perché l'ha fatto.
MEDEIROS (*sorpreso*) – Che…?
NICOLA – La confessione.
MEDEIROS – Guardia… Qui l'italiano…!
NICOLA (*interrompe. Parla calmo. Medeiros lo ascolta dominandosi*) – Mi domando tuti i giorni se davvero era l'assassino, o se ha confessato solo perché ormai era condannato. Perché non aveva nulla da perdere.
MEDEIROS – Cosa succede…?! Non ti piace…? Ho confessato e basta!
NICOLA – Sia come sia, è stato generoso. Lei è un uomo buono.

MEDEIROS – Che cazzo ti gira, italiano…?! Ho confessato perché voglio…! Perché ho coraggio…! Perché posso mostrare a chiunque che coglioni ha Celestino Medeiros…! Tutti le notti la folla grida qui fuori per voi…! Vogliono salvarvi…! E cosa hanno ottenuto con le loro grida…? Non è gridando che si ottengono le cose! Per me invece non c'è neanche un cane rognoso qui fuori. E se ce l'avessi griderebbero soltanto – "Medeiros figlio di puttana…! Assassino… Schifoso…!" E tuttavia questo schifoso ha fatto per voi più di tutta quella merda di avvocati. Più di tutti quegli imbecilli che gridano lì fuori! Perché…?! Perché ho fegato…! Sai quante volte ho rubato?! Trentadue! Cinque morti sulla mia testa! Io c'ero quel giorno nella rapina di South Braintree. O no…?! Cosa importa? Io conosco gli occhi dei morti! I denti esplosi contro un marciapiede! L'appiccicaticcio del sangue quando ti si secca tra le dita! so che voi siete innocenti! Te lo vedo in quegli occhi da stupida pecora! E visto che sono la merda che sono, io ti salvo la vita, e di questi qui fuori non ce n'è uno solo che abbia le mie palle! Mi faranno fuori sulla sedia elettrica…Cinquantamila wolts…! Sai cosa vuol dire questo…?! E quando questo corpo resterà come un carbone su quella sedia, nei casini, nei tuguri, nei quartieri delle puttane la mia gente dirà – Ecco le palle di Celestino Medeiros! (69).

Il 23 agosto 1927, alle ore 00:03 Celestino Medeiros veniva giustiziato. Alle ore 00:19 toccava a Nicola Sacco. Alle ore 00:26 a Bartolomeo Vanzetti.

Bibliografia citata

Bellini, Manuele. *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite.* Milano: Lucisano. 2008.

Bertrand, Denis, "La scrittura dell'esperienza estrema". Gianfranco Marrone, Nicola Dusi, Giorgio Lo Feudo (eds.). *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana.* Roma: Meltemi. 2007.

Burke, Edmund. *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757). Ed. Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta. Palermo: Aesthetica. 1992[4].

Fo, Dario (1970), *Morte accidentale di un anarchico. Due Atti.* Ed. Franca Rame. Torino: Einaudi. 2004.

Gatti, Armand (1966). *Chant public devant deux chaises électriques.*

Giorgetti, Mario Mattia. "Il 'caso' Sacco e Vanzetti". *Sipario*, 599 (aprile 1999): 52-70.

Dubatti, Jorge. "Apéndice" [contiene *Entrevista*: 138-164]. Mauricio Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso.* Apéndice y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001: 129-165.

Hrelia, Fernanda. "Per parlare la lingua del teatro". *A Rivista anarchica*, 248 (ottobre 1998): s.p.

———. "Un lavoro di restauro. Intervista a Mauricio Kartun". *Sipario*, 599 (aprile 1999): 53.

Kartun, Mauricio (1992). *Corrupción en el palacio de justicia* (adattamento da Ugo Betti).

———. *Volpone* (1994) (adattamento da Ben Jonson).

———. *El pato salvaje* (1998) (adattamento da Ibsen).

———. *Sacco e Vanzetti. Drammaturgia sommaria di documenti sul caso.* Traduzione di Antonella Cancellier. *Sipario*, 599 (aprile 1999): 52-70. Copyright 1999 by C.A.M.A. sas – Milano: Sipario.

———. "Acerca de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*". Mauricio Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso.* Apéndice y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001: 3-6.
———. *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso.* Apéndice y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001: 7-127.
Luzi, Mario. "Sulla traduzione teatrale", *Testo a fronte*, 3. Milano: Guerini. 1990: 97-99.
Montani, Pietro. "La funzione testimoniale dell'immagine". *XXI secolo. Comunicare e rappresentare.* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Teccani. 2009: 477-489. <www.treccani.it>.
Vincenzoni, Luciano. *Pane e Cinema. Il racconto di una vita straordinaria e avventurosa consacrata al mondo del Cinema*. Roma: Gremese. 2005.
——— e Roli, Mino (1960). *Sacco e Vanzetti*.

Filmografia

Aliprandi, Marcello. "Corruzione al Palazzo di Giustizia". 1974.
Buñuel, Luis. "Viridiana". 1961.
———. "II fascino discreto della borghesia". 1973.
———. "Quell'oscuro oggetto del desiderio". 1977.
Del Fra, Lino. "I giorni del carcere". 1977.
Lumet, Sydney. "The Sacco-Vanzetti Story". 1960.
Montaldo, Giuliano. "Sacco e Vanzetti". 1971.
Vancini, Florestano. "Delitto Matteotti". 1973.

PAESAGGI E FIGURE DELLA FRONTIERA TRA MESSICO E STATI UNITI. UN ITINERARIO TRA CINEMA E LETTERATURA

Stefano Tedeschi*

Abstract

Negli ultimi decenni del ventesimo secolo si è venuto a creare un immaginario del tutto peculiare intorno alla Frontiera Nord del Messico, da sempre all'origine di forti motivi simbolici. Un immaginario legato alla sempre più numerosa emigrazione verso gli Stati Uniti, al narcotraffico e alle sue conseguenze, alla costruzione di strumenti di separazione sempre più sofisticati e violenti. Si analizzerà la costruzione di tale immaginario in un *corpus* costituito da cinque film e da altrettanti testi narrativi (racconti e romanzi) che costituiscono un inscindibile nucleo di produzione di elementi simbolici.

Landscapes and Representations of the Frontier between Mexico and the United States. An Itinerary between Literature and Cinema

In the last decades of the twentieth century a strong imaginary has been created around North Border of Mexico, an imaginary linked to the growing number of migrants from Mexico to United States, to the drug traffic and its consequences, to the building of instruments of separation increasingly sophisticated and violent. The article presents an overview of the construction of such imagery on both sides of the border.

> Là dove la mappa divide, il racconto attraversa. È «diegesi», termine greco che designa la narrazione: instaura un percorso («guida») e passa attraverso («trasgredisce»). Lo spazio di operazioni che traccia è fatto di movimenti: è 'topologico', relativo alla deformazione di figure, e non 'topico', ovvero definitore di luoghi. Il limite è in esso circoscritto solo secondo una modalità ambivalente. Fa un doppio gioco. Fa il contrario di ciò che dice. Abbandona il luogo allo straniero che ha l'aria di cacciare fuori (De Certeau 190).

Nel corso del ventesimo secolo si è venuto a creare un immaginario peculiare intorno alla Frontiera tra Messico e Stati Uniti, con forti motivi simbolici, e insiemi discorsivi multimediali e interculturali che hanno formato una sorta di Archivio della Frontiera, sempre in movimento e mai definitivo.

* Università 'La Sapienza' di Roma.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

Una frontiera mobile

Un primo movimento definitorio e topografico permette di scoprire ben presto che ciò che oggi viene presentato come una lunghissima, rigida e ipercontrollata linea divisoria è stata invece per lungo tempo una frontiera mobile, porosa, con attraversamenti non solo frequenti, ma anche favoriti dalle più varie contingenze storiche ed economiche. La *Grande Frontera Norte* non si è solo spostata nel tempo, ma nello spazio che si definisce attorno ad essa il continuo passaggio da un lato all'altro ha favorito il nascere, nel tempo, di una realtà che si autodefinisce come meticcia e instabile e che nello stesso tempo ha ormai costituito una radicatissima cultura dai caratteri ben riconoscibili, una *herida abierta* da cui non si può prescindere se si vuole comprendere il mondo contemporaneo:

> The U.S.-Mexican border 'es una herida abierta' where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish 'us' from 'them'. A border is a dividing line, a narrow strip along a step edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los 'atravesados' live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal (Anzaldúa 3).

La linea segnata dalla mappa come una divisione è attraversata dai racconti e trasforma lo spazio in un luogo abitato da un'umanità quanto mai variata e variabile. Ma quali storie si raccontano intorno e attraverso la frontiera? Alcuni spazi e figure emergono con maggiore evidenza.

Le storie dell'attraversamento

Il primo movimento che i racconti registrano è quello verso Nord: conquistatori e missionari lo anticipano, i migranti lo percorrono alla ricerca di migliori condizioni di vita, per sfuggire persecuzioni e violenze. L'attraversamento della Frontiera viene rappresentata come un viaggio segnato dalla clandestinità, dall'illegalità, da rischi spesso mortali, un viaggio che un'Autorità ben definita cerca a tutti i costi di impedire.

Nel corso del Novecento non è stato però sempre così: almeno fino agli anni Sessanta il reclutamento di mano d'opera è stato favorito, quando non

addirittura sollecitato, dal grande vicino del Nord, seppure inquadrato in regole ferree e con un trattamento al limite dell'umano dei lavoratori contrattati. I racconti di quella migrazione popolano la letteratura di quegli anni, come in *Murieron a mitad del río*, di Luis Spota (1948), *El dólar viene del norte*, di José de Jesús Becerra González (1954), *Huelga blanca*, di Héctor Raúl Almanza (1950), *Aventuras de un bracero*, di Jesús Topete (1948), o *Tenemos sed*, di Magdalena Mondragón (1956) e nella storia di Gabriel, il figlio di Pioquinto e *espalda mojada* in *La región más transparente* di Carlos Fuentes (1959).

Anche il cinema di quegli stessi anni affronta il tema: nel 1947 Alfonso Patiño Gómez aveva usato il personaggio di Pito Pérez per una attualizzazione delle sue disavventure nell'ambiente della frontiera nord ("Pito Pérez se va de bracero") ma in realtà il film sembra piuttosto la versione cinematografica di un romanzo di Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote, o cuando los pericos mamen*, pubblicata a Los Angeles nel 1928, con un risultato peraltro non del tutto convincente. Ben più articolato risulterà allora il trattamento del tema in "Espaldas mojadas" di Alejandro Galindo (1954), in cui la storia di Rafael, contadino di San Luis Potosí, riassume già tutte le coordinate fondamentali di queste narrazioni: la clandestinità, il mondo dei *coyotes*, la violenza della *migra*, la vita durissima dei migranti, con un tono che coniuga il documentario con la denuncia per giungere a un tono epico con un grande impatto sul pubblico messicano dell'epoca.

Nello stesso anno esce un altro film che raccontava una storia di migrazione e di sfruttamento, "Salt of the Earth", produzione indipendente del regista Herbert J. Biberman, con una struttura assai simile a un documentario: "Salt of the Earth" fu il primo film a proporre al pubblico statunitense una visione differente degli immigrati messicani, e più in generale dei *chicanos*, fatto che giustifica una certa tendenza al didatticismo del film, attraverso personaggi in un certo modo 'esemplari'.

Queste narrazioni rimangono in una certa misura invariate quasi fino alla fine del secolo, conservando alcune costanti. come ricorda Jablonska:

> Los viajes hacia el norte se relacionan, por lo general, con la necesidad de romper con una tradición opresiva y de escapar de espacios que brindan pocas oportunidades a quienes los habitan. Quienes viajan hacia la frontera con los Estados Unidos buscan el empleo, una mayor libertad personal y la realización de las aspiraciones que no pueden siquiera plantearse en las sociedades conservadoras de las que provienen. […] Conforme a los demás filmes, los mexicanos que se van al norte tienen, por lo general, bajas calificaciones y buscan trabajos que no requieran de una preparación especializada (50).

Se ancora nel 1977 "Alambrista" di Robert Young sembra ricalcare le orme dei precedenti degli anni Cinquanta, a partire dagli anni Ottanta il panorama

andrà cambiando, non perché la situazione migliori ma perché essa si diversificherà, come segnala di nuovo Jablonska:

> Muchos aprovechan los atractivos que tienen para los *gringos* los elementos de la cultura local. Con frecuencia ponen restaurantes o fondas que ofrecen la comida regional mexicana; trafican con las imitaciones de las esculturas prehispánicas; ofrecen supuestos cultos religiosos basados en deidades antiguas mexicanas; o actúan como luchadores adoptando una identidad que alude a los elementos de la cultura local. Otros buscan empleos en las maquiladoras, en la agricultura o en la recolección de frutos. Finalmente, hay quienes se emplean en pequeños negocios (56).

Sarà Carlos Fuentes a rappresentare queste storie dal lato messicano in *La frontera de cristal* (1995), e a lui si affiancherà una vera e propria ondata di narratori giovani capaci di rappresentare l'attraversamento verso Nord in tutta la sua varietà e complessità. Le *Instrucciones para cruzar la frontera* di Luis Humberto Crosthwaite ne costituiscono uno dei testi esemplari, senza però dimenticare autori come Federico Campbell, o un testo teatrale davvero impressionante come *El viaje de los cantores* di Hugo Salcedo (1989).

Il contributo del cinema in un tale mutamento di prospettiva risulterà allora cruciale: se fino agli anni Novanta i protagonisti sono uomini, quasi sempre contadini che partono dalle regioni centrali o meridionali del Messico, nei film a cavallo del nuovo millennio nuovi soggetti e nuove geografie si affacciano sulla scena. Già nel 1983 Gregory Nava aveva raccontato la propria esperienza di adolescente in viaggio dal Guatemala negli Stati Uniti ("El Norte") e il tema dei migranti dal Centro America e del loro drammatico viaggio attraverso il Messico – uno spazio di frontiera lungo migliaia di chilometri – verrà ripreso in numerose produzioni a partire dal 2009 ("Sin nombre", 2009; "La Bestia", 2010; "La jaula de oro", 2013), con una altrettanto abbondante produzione di cronache giornalistiche e di documentari, un movimento in parte suscitato dal progetto "En el camino" del quotidiano online salvadoregno *El faro*, un progetto multimediale che coniugando la cronaca, il documentario e la fotografia fa conoscere una realtà fino ad allora nascosta agli occhi del mondo.

Nello stesso periodo anche la figura della donna migrante ritrova una sua dimensione, come avviene per la storia delle quattro donne in viaggio dal Michoacán verso Los Angeles in "Mujeres insumisas" di Alberto Isaac (1995), o in "Santitos" di Alejandro Springall (1998) in cui il romanzo omonimo di María Amparo Escandón viene portato sullo schermo con un tono da realismo magico che trasfigura eccessivamente racconti ben più drammatici, come si vedrà nei più recenti "Bordertown" di Gregory Nava (2007) che affronta la tragedia del femminicidio di Ciudad Juárez, o "La vida precoz y breve de Sabina Rivas" di Luis Mandoki (2012) sullo sfruttamento della prostituzione minorile a Tijuana.

I racconti della frontiera non la attraversano però solo in direzione nord, ma narrano anche di viaggi verso sud, ed anche qui il passare del tempo segna un cambiamento profondo nelle storie e nei personaggi. All'inizio sono infatti vagabondi e banditi che fuggono dagli Stati Uniti e che cercano fortuna in Messico, come in "The Treasure of the Sierra Madre" (1948), di John Huston, in "Border River" (1954) di George Sherman, o in "The Getaway" (1972) di Sam Peckinpah:

> En producciones como *The Magnificent Seven* (1960) o *The Wild Bunch* (1969), la frontera entre México y Estados Unidos es un lugar inhóspito y peligroso, y los blancos norteamericanos la cruzan bien para escapar de la ley de su país, bien para disfrutar de vicios impracticables al norte del Río Bravo, bien para "ayudar" a unos mexicanos que son presentados a veces como perezosos y cobardes, a veces como corruptos y violentos, y casi siempre como sucios, incultos e inferiores (Ponce Cordero 127).

In "The Old Gringo" di Luis Puenzo (1989) il protagonista è invece un personaggio storico, quell'Ambrose Bierce disperso nella Rivoluzione cui aveva dedicato la sua attenzione Fuentes nel romanzo da cui è tratto il film. La trasposizione cinematografica in questo caso non rende omaggio al libro, e ripete molti degli stereotipi sul Messico che Emilio García Riera ha evidenziato nel suo studio sul tema (1988) ma riesce comunque a modificare il ritratto dello statunitense in viaggio verso sud, superando una dimensione confinata solo nel territorio della trasgressione o della fuga.

Di nuovo il quadro cambierà negli anni Novanta, quando quel viaggio non verrà affrontato solo da personaggi targati USA, ma anche da messicani che intraprendono complessi cammini di ritorno e di rigenerazione:

> Son distintas las motivaciones de quienes se aventuran hacia el sur. Se trata invariablemente de personas que buscan, más o menos conscientemente, sus raíces. Esta búsqueda los confronta con una nueva espiritualidad y con los valores que habían perdido vigencia en las sociedades modernas. Se trata de experiencias que los transforman profundamente. […] El sur representa en las películas mexicanas, definitivamente, la oportunidad de una renovación espiritual: del reencuentro con las raíces, de maduración y de enriquecimiento personal (Jablonska 50).

Questo viaggio di ritorno, che può assumere anche toni ambigui, è un tema su cui ritorna più volte il regista Carlos Bolado, prima in "Bajo California: el límite del tiempo" (1998), e poi in "Solo Dios sabe" (2005), dove il viaggio parte da Tijuana per arrivare fino alle spiagge brasiliane.

La perdita dell'identità – Il *pachuco* / il *pocho*

Attraversare la frontiera significa anche per gran parte del cinema messicano del Novecento, perdere la propria identità per acquistarne una nuova, quella del *pachuco*, da cui Octavio Paz parte per la sua riflessione de *El laberinto de la soledad*:

> Pero los *pachucos* no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión – ambigua, como se verá – de no ser como los otros que los rodean. El *pachuco* no quiere volver a su origen mexicano; tampoco – al menos en apariencia – desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma. Y el primer enigma es su nombre mismo: "pachuco", vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. ¡Extraña palabra, que no tiene significado preciso o que, más exactamente, está cargada, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados! Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano (Paz 32).

L'affermazione finale di Paz non viene però del tutto condivisa dai film che affrontano il tema. Per quella cinematografia il prezzo che si deve pagare per l'attraversamento della frontiera è l'inevitabile perdita dell'identità:

> Para el cine mexicano, las lecciones de moral, de ultranacionalismo no podían tener mejor escenario que la frontera. De esta forma parecer ser que el culpable del mal no es precisamente el personaje, sino el ambiente negativo de la frontera. […] Hasta el pachuco, que fue un símbolo del mexicoamericano de primera categoría en donde se plasmaba una identidad y desaire de existencia con alta visibilidad cultural y participación política, fue adaptado cinematográficamente para responder a la visión mexicana del pachuco como forma exótica del pocho, intoxicada del *American Way of Life* y de imitación del lenguaje y las formas americanas. De esta forma el pachuquismo se descontextualizó y se caricaturizó. Solo así podía ser visto sin peligro en esos años de las grandes campañas oficiales de nacionalismo cultural (Iglesias 100-101).

Una prima traccia di questo atteggiamento si trova già in un film statunitense del 1935, "Bordertown" di Archie Mayo[1], ma sarà in una lunga lista di film tra gli anni Cinquanta e Sessanta che una tale idea verrà ripetuta quasi fino alla nausea ("Primero soy mexicano", 1950; "Yo soy mexicano de acá de este lado", 1951). Nel 1963 Eulalio González, detto *El Piporro*, un attore che aveva interpretato nella commedia messicana dei cinquanta il personaggio del *nor-*

[1] Curiosamente questo film in italiano avrà come titolo "Il selvaggio".

teño decide di passare alla regia e nel 1969 dirige "El pocho", un film interamente girato tra Ciudad Juárez e El Paso, con una storia che concentra tutti gli stereotipi sull'argomento:

> La trama de la cinta gira alrededor de sucesos de la vida de José Guadalupe García. Ese personaje era huérfano de padres, quienes murieron ahogados en el intento de cruzar el Rio Bravo para llegar a Estados Unidos. José Guadalupe crece en un orfanatorio de El Paso con el nombre que se le asignó: José Garscha. […] La película comienza con los esfuerzos de José Guadalupe para asimilarse a la sociedad donde vive. Para lograrlo habla solo inglés y tiene una novia "gringa". No obstante sus esfuerzos, pronto sufre problemas de discriminación. […] La reacción consiste en cruzar la frontera rumbo a Ciudad Juárez. Sin embargo también en México tropieza con dificultades. […] La película termina cuando José Guadalupe se lanza al Río Bravo pensando que el único lugar legítimo del chicano es justo ahí, en medio del río, ya que no es "ni de aquí ni de allá" (Maciel 113-114).

La frontiera è allora il luogo in cui i racconti non possono che avere un segno negativo, riproposti all'infinito da un punto di vista che sarà sempre quello del centro, politico e culturale, del Messico:

> La mayoría de estas cintas, sin embargo, tienden a reproducir los prejuicios del centro y el sur de México con respecto a un espacio que se representa como ciudad de paso, como lugar de ilegalidad, como territorio donde la mexicanidad llega a su límite – y de hecho se pierde en la figura del pocho – por culpa del pernicioso contacto con la poderosa cultura estadounidense (Ponce Cordero 130).

Figure della frontiera

I racconti della frontiera costruiscono una mitologia di personaggi e di spazi che non si limitano però al *pocho*, ma che si allargano a una ben più ampia dimensione dell'immaginario, che attraverso il cinema raggiunge dimensioni universali, nascendo e dialogando spesso con testi letterari.

All'origine di tutto c'è senza dubbio il *western*, nemmeno immaginabile senza la dimensione della frontiera del sud-ovest, e alcuni dei suoi personaggi risalgono al cinema muto, come *Cisco Kid*, protagonista di un racconto di O. Henry del 1907, che fin dal 1914 troverà la sua versione cinematografica, o come l'immortale "Zorro", che nasce nel 1919 in un romanzo di Johnston McCulley, e nel film dell'anno successivo con Douglas Fairbanks.

Questa visione della frontiera come spazio dell'avventura e della lotta tra bene e male quasi non conosce variazioni e si sgretola a partire dagli anni Sessanta. Contribuiscono a una tale operazione la stilizzazione che arriva al kitsch

del 'spaghetti western', gli eccessi del western 'decadente' come in "The Wild Bunch", o la parodia che trasforma Alamo in uno spazio demenziale in "Viva Max" di Jerry Paris (1969) o la saturazione del tema attraverso la serialità del prodotto televisivo.

Dal lato messicano della frontiera sarà il *cabrito western* a decostruire quell'immaginario in una ripetizione quasi ossessiva di stereotipi, spesso mescolati in produzioni che ci appaiono oggi improbabili, ma che ebbero un enorme ripercussione nel pubblico messicano ai due lati della frontiera, con conseguenze di grande rilevanza, come vedremo alla fine:

> Se trata del así llamado cine fronterizo, un muy variopinto conjunto de películas de bajísimo presupuesto, increíble simpleza y exigua calidad técnica y narrativa, pero de considerable éxito comercial entre los públicos mexicanos de ambos lados del Río Bravo. Éxito que al parecer se debe, justamente, a su desinhibido uso y abuso de los más trillados estereotipos a la hora de mostrar un mundo que se presenta como lleno de violencia, drogas y sexo, poblado por gringos malos y mexicanos buenos, al estilo de los narcocorridos en los que a menudo se basan (Ponce Cordero 130).

Il genere del *cabrito western* spettacolarizza temi già trattati dai film noir statunitensi – ma anche messicani – fin dagli anni Quaranta, come il traffico illegale dei migranti ("Border Incident", 1949, di Anthony Mann), ma soprattutto anticipa il cinema sul narcotraffico, che a partire dal 2000 si impone come un vero e proprio sottogenere, come avviene parallelamente con la narrativa.

Il cosiddetto "narcocinema", così come la "narconarrativa", hanno le loro radici in questa catena di film di serie B, spesso di natura seriale, come quelli costruiti sui personaggi di "Lola la trailera" (1982) o di "Camelia la Texana", da cui nacque una delle più interessanti serie di prodotti culturali della frontiera: nel 1972 Ángel González compone una canzone che "Los Tigres del Norte" inclusero in un disco di enorme successo. Dalla canzone venne tratto un film, "Contrabando y Traición" che nel 1975 replicò lo stesso successo, tanto da conoscere diversi sequel, e nel 2002 lo scrittore spagnolo Arturo Pérez Reverte ne trae il romanzo *La Reina del Sur*. A questo punto "Los Tigres del Norte" 'aggiornano' il corrido del 1972, Gabriela Ortiz ne trae una commedia musicale nel 2008, nel 2011 ispira una telenovela e in questi mesi la catena Telemundo ne trasmette una nuova versione, che sta avendo uno straordinario riscontro di pubblico (ma anche di critica) tra Messico e Stati Uniti.

> Todas las películas de "narcos" tienen imágenes que se repiten: hacen referencia a lugares como Tijuana o Ciudad Juárez, o al desierto como el ambiente invencible que los circunda; las tramas se suscitan en ciudades fronterizas donde todo puede suceder, con espectáculos exóticos, menesterosos, colonias marginales pauperiza-

> das pobladas por mexicanos que esperan cruzar la frontera, burdeles, polleros, narcos, contrabandistas, maquiladoras y obreros. La mayoría de los filmes presenta escenas de violencia: golpizas, chantajes, asesinatos brutales, torturas, balaceras, ajustes de cuentas y amores que regresan del pasado convertidos en emisarios de la venganza. Muertes y más muertes, siempre en escenarios sórdidos.
> Las narcopelículas están sustentadas en una narración que se acompaña de múltiples recursos y hace del filme un receptor de la cultura popular. Se crean historias con múltiples voces que enlazan a los personajes con hechos reales, lo que obliga al receptor a percibir diferentes puntos de vista y confrontar la película con la realidad. […] Las letras de las canciones surgen como parte del drama de la vida cotidiana. En esta representación, los personajes encarnan la expresión de las mayorías que admiten el reconocimiento de una cosmovisión de un grupo social específico (Mercader 223).

Quando i racconti sul narcotraffico e la frontiera si faranno più articolati e complessi, come avviene in film come "El infierno" (2010) di Luis Estrada o "Miss Bala" (2011) di Gerardo Naranjo o nei testi narrativi di Yuri Herrera, Eduardo Antonio Parra o Bernardo Fernández, dovranno comunque negoziare il proprio luogo dell'immaginario con le rappresentazioni dei *B-Movies*, che testimoniano il passaggio del narcotraffico da una posizione socialmente marginale a una posizione egemonica, in cui la vita di intere regioni di frontiera viene scandita dal potere dei trafficanti.

Da una dimensione binazionale a una dimensione transnazionale

Nell'itinerario che si è andato disegnando i racconti della frontiera costruiscono un potente immaginario collettivo, ma nel corso del Novecento tali narrazioni rimangono in una certa misura fortemente radicate nelle culture di provenienza. La distinzione tra produzione statunitense (anche nella sua variante *chicana*) e produzione messicana rimane imprescindibile al momento di catalogare e analizzare libri, film, musica o l'arte figurativa. Alla fine del secolo però questa dimensione binazionale si trasforma in maniera sostanziale, tanto che oggi risulta molto più difficile tracciare una linea divisoria all'interno della *cultura fronteriza*, anche perché sempre più numerose sono le collaborazioni, le coproduzioni, così come gli spostamenti di artisti, scrittori e registi che si muovono senza sosta di qua e di là del Río Bravo.

Si può ben affermare che la cultura della Frontiera Messico-Stati Uniti esprime con assoluta chiarezza una delle contraddizioni più stridenti del mondo contemporaneo: nel momento in cui si progetta e realizza uno dei più rigidi sistemi di controllo frontaliero del mondo, lo spazio culturale diventa comune, poroso, e si può già parlare di una cultura transnazionale e multilingue.

Una tale situazione, spesso dolorosa e drammatica, nasce dalla moltiplicazione esponenziale dei contatti possibili, dalla maggiore facilità e rapidità negli spostamenti e nelle comunicazioni interpersonali, dalla pressione del numero sempre maggiore dei migranti e dalle dinamiche economiche che essi attivano, e dal punto di vista culturale hanno probabilmente un interessante antecedente proprio in quel *cine fronterizo* di cui si parlava prima:

> De forma resumida, la fórmula del cine fronterizo es la siguiente: Se producen en Estados Unidos siguiendo con pagos en pesos, con ello se evitan la mayor parte de los gastos que significa contratar a trabajadores sindicalizados. Se aprovecha la estancia del *staff* técnico para filmar dos o tres películas a manera de bloque de producción […] Siempre se trabaja bajo una coproducción con una compañía norteamericana, lo cual permite tener los derechos de la película en Estados Unidos. La compañía en Estados Unidos pertenece a la misma familia y con ello también las entradas por distribución en territorio norteamericano, entradas que son en dólares. Abarcan temas fronterizos que garantizan el interés del público de mexicanos y de origen mexicano en Estados Unidos (Iglesias 103).

Queste forme di produzione artigianalmente transnazionali permettono, pur con prodotti di scarsissimo valore estetico e culturale, la creazione di un pubblico comune e di una serie di narrazioni che transitano senza passaporto di qua e di là della frontiera. Una tale situazione, di fatto irreversibile, permetterà in seguito la produzione di racconti, su carta o sullo schermo, che si muovono sulla frontiera considerandolo come l'unico spazio dove è possibile vivere, nel quale l'essere *ni de aquí ni de allá* non è più sentito come una condanna, ma come lo stato in cui si deve imparare a muoversi. Film come "El jardín del Edén" di María Novaro (1994), "Norteado" di Rigoberto Pérezcano (2009), "Born in East L.A." di Cheech Marin (1987), "The three Burials of Ezequiel Estrada" di Tommy Lee Jones (2005), o "Un día sin mexicanos" di Sergio Arau (2004) mostrano questa diversa percezione della frontiera, come avviene in un romanzo come *El corrido de Dante* di Eduardo González Viaña (2006) o nei testi di Luis Humberto Crosthwaite che abbiamo prima ricordato, o nell'esperienza globale di Gullermo Gómez Peña, che descrive così la 'nuova frontiera':

> I live smack in the fissure between two worlds, in the infected wound: half a block from the Western Civilization and four miles from the start of the Mexican-American border, the northernmost point of Latin America. In my fractured reality, but a reality nonetheless, there cohabit two histories, languages, cosmologies, artistic traditions, and political systems which are drastically counterposed. […] We de-Mexicanized ourselves to Mexi-understand ourselves, some without wanting to, others on purpose. And one day, the border became our house, laboratory, and ministry of culture (or counterculture). Today, eight years after my departure, when

> they ask me for my nationality or ethnic identity, I can't respond with one word, since my "identity" now possesses multiple repertories [...] As a result of this process I have become a cultural topographer, border-crosser, and hunter of myths. And it doesn't matter where I find myself, in Califas or Mexico City, in Barcelona or West Berlin: I always have the sensation I belong to the same species: the migrant tribe of fiery pupils (2082).

Bibliografia citata

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco, CA: Aunt Lute Book Company. 1987.

De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro. 2005.

García Riera, Emilio. *Mèxico visto por el cine extranjero, vol.3 1941/1969.* México-Guadalajara: Era / Universidad de Guadalajara. 1988.

Gómez Peña, Guillermo. "Documented/Undocumented". *Norton Anthology of Latino Literature.* New York, NY: W.W. Norton & Company. 2011.

Iglesias, Norma. "La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, IV, 11 (1991): 97-130.

Jablonska Zaborowska, Aleksandra. "Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo". *Estudios sobre las culturas contemporáneas.* Época II, XIII, 26 (2007): 47-76.

Maciel, David. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México: Siglo XXI. 2000.

Mercader, Yolanda. "Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico". *Tramas*, 36 (2012): 209-237.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra. 1997 (Mèxico. 1950).

Ponce Cordero, Rafael. "La frontera entre México y Estados Unidos en la gran pantalla". <http://translatin.snu.ac.kr/translatin/0907/pdf/trans09080715.pdf> (2009): 125-131 (consultato il 25 settembre 2014).

LA REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN DE CENTROAMÉRICA A LOS ESTADOS UNIDOS EN EL FILM "LA JAULA DE ORO", DE DIEGO QUEMADA-DÍEZ

Alessandro Rocco*

Abstract

Basado en numerosos testimonios recogidos en más de seis años de investigación, el film de Diego Quemada-Díez, "La jaula de oro", relata la historia del viaje emprendido por cuatro adolescentes centroamericanos a través del territorio mexicano, con el sueño de llegar a Estados Unidos. En la historia se van alternando momentos de ternura y momentos de violencia. En esta comunicación presentamos un análisis del relato del film centrado en la fusión de empatía por los personajes y crudeza de los acontecimientos que caracteriza la narración, con el fin de construir un relato de denuncia que al mismo tiempo cautive al espectador. Asimismo se analizarán los elementos simbólicos que orientan poéticamente la recepción de la historia.

The Representation of Migration from Central America to the USA in the Film "La jaula de oro", by Diego Quemada-Díez

Diego Quemada Díez's movie "La jaula de oro" is based on numerous testimonies which have been put together in over six years of close survey. It is the story of four Latin-American adolescents moving across Mexico, trying to realize their dream of reaching the U.S. The research analyses the empathic cohesion developing among the characters vis-á-vis the crudeness of the events they meet, thus underlying and denouncing the horror of such situation. At the same time the research analyses the symbolic elements pointing to a poetic reception of the story.

Il racconto della migrazione dal Centroamerica agli Stati Uniti nel film "La jaula de oro" de Diego Quemada-Díez

Basato su numerose testimonianze raccolte in più di sei anni di ricerche, il film di Diego Quemada-Díez, "La jaula de oro", racconta la storia del viaggio intrapreso da quattro adolescenti centroamericani attraverso il territorio messicano, guidati dal sogno di arrivare negli Stati Uniti. Lo studio analizza la fusione di empatia tra i personaggi e la crudezza degli avvenimenti come atto di denuncia di una terribile situazione. Al tempo stesso analizza gli elementi simbolici che orientano poeticamente la ricezione della storia.

* Università di Bari.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

Debido a la magnitud que el fenómeno de la migración ha adquirido en las últimas décadas, enfocando aquí especialmente el área centro y norteamericana, no sorprende el gran aumento que ha tenido paralelamente la producción audio-visual sobre el tema. Según la crítica, puede hablarse de un género cinematográfico específicamente relacionado con la problemática de la frontera entre México y Estados Unidos y en general con la experiencia y la condición de los migrantes (Hernández Rodríguez 25). Si por un lado se ha propuesto la categoría del *border film*, centrado en la representación de algún aspecto de la frontera (Iglesias 234), más recientemente se ha identificado también «a new sub-genre of migration films: Central American/Mexican/US migration films» (Shaw 229), cuyos componentes básicos han sido resumidos en tres puntos: «the premigration context that triggers the decisions to departs one homeland; the journey or crossing; and the life of the immigrant in the new land» (Deveny ix). En este ámbito, el film de Diego Quemada-Díez, "La jaula de oro" (México, 2013), se presenta como un discurso estético muy significativo, capaz de proponer una síntesis informativa y emocional de gran eficacia sobre la realidad de la migración contemporánea hacia los Estados Unidos.

En varias ocasiones el director del film ha subrayado dos aspectos muy relevantes de su realización. Por un lado, la intensa labor de documentación a la que él mismo se dedicó durante más de seis años, directamente de la voz y el testimonio de los migrantes; por otro, la decisión de encauzar dicha documentación en un film de ficción, y no en un documental, porque «en el documental alguien te cuenta algo que le ha pasado, en la ficción puedes reproducir ese evento, puedes hacer que el espectador viva esa experiencia a través de los personajes» (Quemada-Díez). Por lo tanto, confluyen en "La jaula de oro" dos aspiraciones complementarias: la voluntad de representar la realidad de la migración de la manera más fiel y honesta posible, a partir de testimonios directos; y el intento de elaborar la información de manera ficcional, para que el espectador pueda sentir la experiencia como en carne propia, a través de la narración. Se trata, entonces, de una puesta en escena y de una reconstrucción cinematográfica, y no filmación directa de hechos, pero que recrea acontecimientos que efectivamente ocurrieron, y que no son fruto de la fantasía del autor, aunque este los haya seleccionado y reorganizado narrativamente. Tratándose de una película de ficción, la construcción y la dinámica de los personajes son de fundamental importancia: en primera instancia, estos son parte de la entidad colectiva de los migrantes, luego adquieren la individualidad que garantiza su función de hilo conductor del relato y, sobre todo, de punto focal de la identificación y de la participación emotiva y afectiva del espectador.

Un relato de aventuras

El relato empieza presentando a los personajes en su contexto de origen, cuando ya su decisión de partir está tomada. En cuatro secuencias vemos por primera vez a Juan, Sara y Samuel; este último en segundo plano, mientras que Sara aparece en la secuencia más larga y, de hecho, más significativa en términos de empatía. El estilo narrativo del film aprovecha magistralmente el poder de síntesis y condensación simbólica de las imágenes, depurando todo pasaje innecesario gracias al uso constante de elipsis y omisiones que marcan el ritmo del relato. Es así que, omitiendo toda información sobre sus familias, sin diálogos o explicaciones, la narración muestra la miseria de la que los personajes han decidido huir: una barriada pobre de Guatemala, junto a un enorme tiradero del que muchos viven recogiendo basura, con pobres barracas, como la de Juan, que el personaje abandona sin mostrar nostalgia. La ausencia de saludos o despedidas, si por un lado se explica por el tono anti-enfático del film, por otro subraya la soledad de los jóvenes, que al parecer no tienen en el mundo a nadie más que a si mismos. Este aspecto contribuye a centrar desde un principio la atención del espectador en los personajes, suscitando la empatía y la ternura por unos adolescentes que, a pesar de su joven edad y sin tener a nadie, están dispuestos a intentar una travesía ardua y riesgosa. La secuencia clave en este sentido es, como decíamos, la que presenta a Sara: la cámara la sigue y la muestra en sus gestos de cortarse el pelo, apretarse el seno con una venda y disfrazarse de varón, terminando la operación con la asunción de una píldora anticoncepcional. La cercanía y la intimidad de la mirada fílmica son inseparables de la violencia potencial que se evoca: la necesidad de la joven de negar su identidad femenina y de tomar precauciones ante el riesgo concreto de ser violada.

La dinámica de los personajes se enriquece pronto con la aparición de otro joven migrante que entra en relación con el grupo a partir de una condición de alteridad. Se trata de Chauk, un indígena tzotzil, cuya entrada en escena provoca dos distintas reacciones en el grupo inicial: Juan rechaza a Chauk con claros matices racistas, mientras que de parte de Sara y Samuel hay abertura y disposición a la comunicación. Analizando la dinámica interna del grupo que así se forma, podemos notar ciertas diferencias en cuanto al rol y a la posición de cada uno de los personajes. Aun jugando un papel muy relevante, como veremos, especialmente por su sensibilidad indígena, Chauk es presentado en el film desde la otredad, lo cuál no le permite ocupar una posición claramente protagónica. Por su parte, Juan va adquiriendo matices negativos cada vez más evidentes a medida que su hostilidad contra Chauk se hace más directa y violenta, y por lo tanto atrae menos la simpatía del espectador. Es Sara, entonces, quien ocupa el punto focal de la identificación narrativa, sobre todo cuando activamente se

opone a la actitud de Juan y se abre a la comunicación con el recién llegado Chauk, incluyéndolo en el grupo. Resumiendo brevemente, a partir de su primer encuentro en el tren de carga, entre Chauk y Sara se desarrolla un diálogo que constituye un verdadero encuentro intercultural e inter-lingüístico, mientras que Juan agrede al que para él es un intruso con insultos y empujones. Con la renuncia al viaje de Samuel, la relación triangular entre los personajes se hace más evidente: Juan trata de alejar definitivamente a Chauk con violencia, pero encuentra la decidida oposición de Sara, quien impone la condición de viajar los tres juntos. Se evidencia así muy claramente el papel activo y éticamente positivo del personaje femenino, que se coloca al centro de la escena, por así decir, atrayendo la identificación y la participación del espectador.

Uno de los aspectos más relevantes de la construcción dramática de "La jaula de oro" es que la primera mitad del film se centra en el viaje de aventuras de los jóvenes y en sus relaciones personales y sentimentales: «la forme du récit d'aventures, avec ses obstacles à franchir, ses pièges inattendus, ses personnages de 'méchants', est un moyen habile de captiver le spectateur» (Valens 34). Los personajes juegan, se divierten, se conocen, se enamoran y se pelean, casi olvidándose de su condición de migrantes expuestos a todo tipo de dificultades y peligros. Por ejemplo, cuando el grupo se detiene unas horas en un pueblo mexicano, el juego caracteriza muy claramente la situación: Sara y Samuel montan un espectáculo callejero de mimos; luego todos gastan parte del dinero recolectado en fotografías con fondos de los Estados Unidos y del 'Far West'. Nótese que estas escenas de diversión no solo provocan la simpatía del espectador, sino que evidencian implícitamente el 'sueño americano' de los personajes. La dinámica de sus relaciones, como ya se ha dicho, va delineándose alrededor del encuentro cada vez más íntimo entre Chauk y Sara. En dos ocasiones la chica y el joven intercambian palabras en sus respectivas lenguas, a partir del saludo tzotzil, «¿K'uxi elan avo'onton?», '¿Cómo está tu corazón?' ("La jaula de oro"). Cuando Sara le revela a Chauk su identidad femenina, este le habla de algo muy importante para él que ella no logra entender, pero que el espectador puede intuir: la nieve. En otra secuencia alegre y despreocupada, Sara y Chauk se divierten mirando a Juan tratando más o menos torpemente de robar una gallina. Aquí se da la oportunidad para caracterizar más profundamente la identidad cultural de Chauk, ya que sus gestos de acariciar y hablarle dulcemente al animal antes de tirarle suavemente el cuello, sin provocarle casi dolor, parecen representar la sensibilidad indígena de respeto y búsqueda de armonía con la naturaleza. Más adelante, cuando los tres trabajan en una plantación tras escapar de una redada de la policía migratoria, sus relaciones adquieren un matiz más claramente sentimental y sexual: Chauk se ha enamorado de Sara y la desea, pero también Juan la quiere. La complicación amorosa culmina du-

rante una fiesta en la plantación, y se resuelve en la dinámica del baile entre los tres chicos. Al principio parece que Sara está más en sintonía con Chauk, pero en cierto momento este se ensimisma, cerrando los ojos, y no se da cuenta de que Sara y Juan se abrazan y se marchan juntos. La narración orienta claramente la atención del espectador hacia la evolución ulterior de la dinámica sentimental entre los personajes, ya que al día siguiente Sara busca a Chauk ansiosamente por todo el campamento, y lo encuentra explicablemente enojado con ella. Luego, al retomar el viaje en tren, la chica sigue intentando llamar su atención y recuperar su confianza. Todo parece indicar que el relato va a seguir ajustándose al modelo del viaje de aventuras.

La irrupción de la violencia

Sin embargo, la verdadera estrategia narrativa del film se basa en un drástico cambio en el tono de la narración, con la irrupción traumática del relato de la violencia que sufren los migrantes. Elementos de narrativa de la violencia aparecen ya en la primera mitad del filme, cuando se muestra la actuación de la policía migratoria, con sus métodos corruptos y brutales, pero los personajes no resultan afectados de manera irremediable. En cambio, a la mitad del relato, una secuencia de enorme suspense e impacto dramático impone un nuevo paradigma narrativo. Sara es secuestrada, junto con otras mujeres, por un grupo de mafiosos que asaltan el tren, a pesar de la vana reacción tanto de Juan como de Chauk, quienes resultan heridos y son abandonados en el camino. «L'attaque des trafiquants prend par surprise les personnages comme elle saisit le spectateur; celle qui semblait être le personnage principal est éjectée de l'intrigue», observa Valens (34). La secuencia constituye un dispositivo narrativo muy eficaz, ya que provoca en el espectador un sentimiento de angustia que se aproxima lo más posible, como experiencia ficcional, a la experiencia de los migrantes en la realidad, en virtud del mecanismo de identificación y participación afectiva consolidado en el relato hasta este momento. Además, eliminando a la protagonista de la trama, el film no solo rompe el modelo narrativo que se había impuesto de manera estable, sino que parecería no responder ya a ningún paradigma o criterio de construcción narrativa, sino a la reproducción de la realidad tal como es. Se da así un salto cualitativo relevante en la dimensión estética del film, ya que ahora ficción y discurso narrativo parecen coincidir con la representación directa y sin mediaciones de lo real. Esto se confirma al no plantearse la búsqueda de la protagonista como nuevo objetivo del relato, lo que respondería a la pauta de un modelo narrativo compensatorio y potencialmente tranquilizador, aunque sin duda presente en la expectativa del espec-

tador: es como si la crueldad de la realidad se impusiera sobre las exigencias de la ficción. Esta, sin embargo, requiere siempre cierto nivel de coherencia, que aquí se da de manera retrospectiva: la desaparición de la protagonista remite, más que a su futuro rescate, a su presentación, cuando ya se evocaba la violencia de género como potencialidad y previsión. Por lo tanto, frustrándose la esperanza de que la protagonista reaparezca, la única opción es aceptar un destino ya escrito desde el inicio, con el que el ciclo del personaje se cierra definitivamente.

A partir de este momento, en el viaje ya no volverá a haber momentos de alegría, ternura o diversión. En la segunda parte del film, el relato se concentra en la necesidad, compartida tanto por los personajes como por el espectador, de asumir el trauma de una realidad muy distinta a la que se había presentado hasta ahora. La aparición del padre Solalinde y de su labor a favor de los migrantes parece responder a la necesidad de balancear la dureza de la realidad representada, mostrando que también existe la solidaridad y la hermandad. Significativamente, en el alberge del padre que lucha por defender y socorrer a los migrantes, Chauk pronuncia su primera palabra en español, 'hermano', dirigiéndose a Juan. Aunque este le responde que «yo no soy tu hermano», queda claro que la relación entre ellos está tomando un nuevo camino solidario. Otra secuencia parecería estar dedicada a elaborar el luto por Sara: sobre el tren, uno de los migrantes empieza a recitar una plegaria que es casi un rito funerario, mientras la luz al final de un túnel se aleja hasta desaparecer en la oscuridad. Después de esta imagen podemos decir que la muerte de Sara se asume definitivamente, y nunca más se volverá a nombrar o habrá más rastro de ella. El interés del relato se desplaza entonces hacia el itinerario, todavía lleno de crueles sorpresas, que siguen los dos jóvenes que han quedado del grupo inicial, y que es, paralelamente, un camino de transformación de Juan, a partir de su relación con Chauk. La herida que sufre el joven por mano de los mafiosos que secuestran a Sara podría verse como el momento en el que empieza a darse el cambio; como si, al ser atendido y curado por Chauk, Juan volviera a nacer con un nuevo carácter. No solo abandona su actitud agresiva contra el que antes llamaba con desprecio «indio ignorante», sino que llega a ofrecer su vida para salvar la del amigo. Se trata de otro momento fundamental del relato, en el que por un lado se profundiza en la representación de la violencia que sufren los migrantes, pero al mismo tiempo se activa un modelo narrativo basado en la consagración heroica del personaje, capaz ahora de contrastar la adversidad y superar los peligros, no sin la ayuda de la fortuna. En la secuencia en cuestión, que ocupa la parte central de la segunda mitad del film, Juan y Chauk son engañados por la falsa promesa de trabajo de un joven que colabora con otro grupo mafioso, liderado por un guatemalteco apodado

'Vitamina', y caen en sus manos. Gracias al golpe de suerte de ser coterráneo del mafioso, Juan queda libre, pero ante la posibilidad de seguir su camino abandonando a Chauk, decide volver para rescatarlo. La prueba que debe superar el personaje para alcanzar su estatura heroica pone en juego su propia vida, pues el mafioso lo obliga a elegir entre morir él o dejar que muera su amigo. Como la secuencia de la desaparición de Sara, esta también presenta un momento de intensa suspense, pero su resolución es positiva, y los dos chicos salen libres y sin heridas. De esta manera, revelando un valor y una solidaridad hasta ahora insospechadas, Juan toma directamente en sus manos el rol de protagonista del relato, además de su destino.

El símbolo de la nieve

Con la secuencia anterior la transformación de Juan se completa, y al mismo tiempo su relación con Chauk deja de ser problemática, pues se entiende que ya están unidos y comparten los mismos sentimientos de ayuda mutua y hermandad. La atención se desplaza entonces hacia el objetivo final del viaje: llegar a los Estados Unidos. La narración resume lo que falta del camino hasta la frontera con una secuencia de gran belleza visual y musical, y termina con una imagen que sintetiza estupendamente el fin del recorrido: después de una serie de tomas del tren de carga atravesando el país con los migrantes, aparece un tren de juguete que atraviesa puentes y montañas bajo la nieve, contemplado en una vitrina por Juan y Chauk, por fin otra vez sonrientes. La escena es de gran densidad simbólica, pues concentra una serie de evocaciones y asociaciones fundamentales para el relato. Además del obvio significado del fin del viaje, el tren juguete le devuelve a los personajes una mirada infantil y una capacidad de ilusión en contraste con la dura realidad vivida en el tren real. En este sentido, reafirma la fuerza del sueño propia del carácter adolescente de los personajes, a pesar de las experiencias dolorosas que amenazan con destruir toda posibilidad de soñar. Por otra parte, el juguete representa también el deseo de los chicos, ofreciéndose como símbolo de lo que los empuja a partir hacia el norte. En este sentido, hay otro elemento más complejo y poético que simboliza el deseo o la esperanza de un lugar donde la vida pueda ser mejor, y que adquiere casi tonalidades míticas: la nieve. Como observa Keizman «cada película concibe su imagen clave, en una búsqueda por superar el posible agotamiento temático y, sobre todo, ensayar nuevas dimensiones afectivas e interpretativas del fenómeno migratorio» (párrafo 26). Aquí, se trata de un símbolo que la narración ha ido construyendo a lo largo de todo el film, a través de la inserción de una serie de breves secuencias de nieve cayendo en la noche, siempre con el mismo fondo

musical, y siempre vinculadas a una toma de Chauk durmiendo, para indicar que representan lo que está soñando. Esto se confirma cuando el joven tzotzil, hablando con Sara, imita la nieve con las manos y trata de explicarle cómo se dice en su lengua ('taíf'), sin que ella logre entender. Se entiende entonces que, por alguna razón, para Chauk el móvil del viaje al norte se relaciona con el sueño de la nieve, lo que le otorga a su búsqueda un matiz poético muy peculiar, que se asocia con el carácter y la cultura indígena del personaje. Frente al tren juguete, Chauk vuelve a pronunciar el nombre de la nieve en tzotzil, y Juan ahora entiende, compartiendo así, de alguna forma, el sueño del amigo. Esta comunicación, a la vez tan simple y tan profunda, permite que la nieve siga funcionando como elemento simbólico también en la parte final del film, adquiriendo nuevos valores decisivos para la conclusión del relato.

La jaula de oro

La última parte de la narración está dedicada al último obstáculo, pasar del otro lado de la frontera. Las tomas evidencian el carácter anónimo y violento de la constitución del suelo norteamericano como territorio prohibido para los condenados de la tierra. Un corte de montaje yuxtapone la imagen de los chicos mirando el tren juguete con las manos aplastadas sobre una vitrina, y la de las manos de Chauk acariciando las gruesas rejas de la alta barrera que separa México de Estados Unidos. Una serie de planos en sucesión muestra desde distintos puntos de vista la extensión del muro, que atraviesa todo el desierto, perdiéndose en el horizonte. Del lado mexicano hay barracas, niños pobres jugando. Del lado norteamericano se alcanzan a ver solo patrullas, helicópteros que vigilan. A pesar de todo, Juan y Chauk logran encontrar quien los haga cruzar, a través de una serie de túneles, hasta territorio norteamericano. El atravesamiento no es ni simple ni breve: hay que pasar varios túneles y varias franjas de control constantemente patrulladas, aprovechando los pocos instantes del cambio de turno, siempre con el riesgo de que los faros de los helicópteros los descubran. La imagen del último túnel también se carga de valor simbólico, enfatizado por la inserción de las voces en *over* de Juan y de Chauk hablando de lo que sienten en la inminencia de llegar por fin al otro lado: los personajes, encerrados en la obscuridad del túnel, se precipitan hacia la luz, y simbólicamente parecen renacer a una nueva vida. Pero el optimismo de Juan («Todo va a salir bien y vamos a llegar hasta donde queremos» dice su voz) nuevamente va a estrellarse contra la dura realidad. En primer lugar, los coyotes los dejan a pie en el desierto. Luego, mientras los chicos caminan, un sorpresivo, repentino y certero disparo mata a Chauk. Nada pre-

para narrativamente este acontecimiento, que constituye una sorpresa brutal para el espectador y establece un contraste total con lo evocado a la salida del túnel, es decir el cumplimiento de los sueños, la llegada al destino del viaje. Sin embargo, la muerte de Chauk es coherente con la estética del film, constituida por la alternancia dialéctica entre modelos narrativos distintos, como el del viaje de aventuras, el del protagonista-héroe que vence los obstáculos y consigue alcanzar su objetivo, o el de la dura realidad que se impone sobre los personajes. Como en el caso de Sara, también en el de Chauk puede detectarse una estructura predictiva en la trayectoria del personaje, ya que en la primera aparición de la policía migratoria mexicana un agente le había apuntado la pistola a la cabeza, evocando su muerte violenta. Pero más en general, las breves tomas del franco tirador que mata a Chauk denuncian de manera sintética y precisa el carácter fundamentalmente homicida del control de la frontera que se ha impuesto en los Estados Unidos, y que probablemente es responsable, en última análisis, también de todas las vejaciones y violencias que los migrantes sufren ya en territorio mexicano. Además, toda la breve representación de lo que Juan encuentra al escapar del franco tirador y llegar a una ciudad, transmite el contraste entre el 'sueño americano' del protagonista y una realidad mucho más triste y sofocante. Juan aparece al margen de una metrópolis, observando los viaductos y autovías, luego contemplando una fábrica tras las rejas que la encierran: la 'jaula de oro' del título del film. Difícil no reparar en la carga metafórica del lugar donde encuentra trabajo Juan: una fábrica de carnes, en la que los trozos de carne parecen remitir a los trabajadores mismos, mano de obra barata y desechable de la que se nutre la economía del occidente opulento. Además, el protagonista se encuentra en el último eslabón, al margen de la máquina productiva, pues se le encarga solo de recoger los desperdicios al final del turno. Como nota Mora Ordoñez, «la ilusión acerca de Estados Unidos como el paraíso del trabajo bien remunerado dura apenas unos instantes» (párrafo 19). Todo ello problematiza el hecho de haber llegado al destino final del viaje, que en todo caso también puede ser interpretado como una oportunidad, lograda al costo de una travesía infernal en la que otros, muchos otros, han perdido la vida. Es posible que sea este el significado que adquieren ahora las imágenes del sueño de Chauk que reaparecen al final de la película, desde el punto de vista de Juan, de noche en una calle solitaria. Al contemplar la nieve, es probable que Juan recuerde a su amigo tzotzil y a su querida Sara. Pero junto con estos, el espectador intuye que se están representando simbólicamente las vidas de todos los migrantes que ya no están, o de todos, en general, los que parten sin saber lo que los espera. Son como copos de nieve que caen en la noche y no dejan rastro. Pero suscitan preguntas: ¿quién los recuerda? ¿quién los revindica?

Bibliografía citada

Betina, Keizman, "Relecturas (cinematográficas) de la migración mexicana". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 23 (2012). Publicado el 6 de septiembre de 2012 (consultado el 1 de septiembre 2014).

Deveny, Thomas G. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham: Scarecrow Press. 2012.

Hernández Rodriguez, Rafael. "La frontera como tema en el cine mexicano". Ingler Susanne and Thomas Stauder (eds.). *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Frankfurt am Main: Vervuert. 2008: 23-37.

Iglesias, Norma. "Reconstructing the Border. Mexican Border Cinema and Its Relationships to Its Audience". Johanne Hershfield and David R. Maciel (eds.). *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmakers*. Wilmington: Scholarly Resources. 1999: 233-247.

La jaula de oro. Pressbook. México (2013).

Mora Ordóñez, Edith. "Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: lenguaje simbólico y realidad social". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 23 (2012). Publicado el 6 de septiembre de 2012 (consultado el 1 de septiembre 2014).

Quemada-Díez, Diego. "Conferencia de prensa". 35 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 14 de diciembre de 2013.

Shaw, Deborah. "Migrant Identities in Film: Migrations from México and Central America to the United States". *Crossings: Journal of Migration and Culture*, 3 (2012), 2: 227-240.

Valens, Grégory, "Diego Quemada Díez. Rêves d'or". *Positif*, 634 (Décembre 2013): 33-40.

Filmografía

Quemada-Díez, Diego. "La jaula de oro". México-Guatemala-España. 2013.

ROSA CHACEL E IL CINEMA

Laura Silvestri*

Abstract

Per Rosa Chacel il cinema è stato un mezzo per meglio sopportare l'esilio in quanto nello schermo rivive quel processo di unificazione del sé che caratterizza lo stadio infantile dello specchio. Stadio che per lei assume un valore speciale in quanto il momento della costruzione dell'io coincide con il momento delle prime parole.

Rosa Chacel and the Cinema

For Rosa Chacel cinema has been a mean to better stand the exile experience, as on the screen she can live again the process of unification of Self that characterizes the childhood phase of the mirror. Such phase has a special meaning for her, as the moment of the construction of the Ego coincides with the one of the first words.

Yo nací, ¡respetadme!, con el cine
(Rafael Alberti)

Qui non voglio occuparmi né dell'influenza del cinema nell'opera di Rosa Chacel (1898-1994), né tantomeno delle sue preferenze in fatto di film e attori, argomenti che del resto sono già stati ampiamente studiati (Rodríguez e Plaza-Agudo). Quello che mi interessa è invece capire il motivo per il quale il cinema è stato un vero e proprio mezzo di sopravvivenza durante il suo lungo esilio a Rio de Janeiro[1]. Non a caso, in una lettera ad Ana María Moix, dichiara «El cine me gusta sobre todas las cosas. Estoy por decir que es lo que me ayuda a soportar el exilio» (Rodríguez Fischer 72). Ma per intendere quest'ultima frase

* Università 'Tor Vergata' di Roma.

[1] Del cinema infatti parla nei suoi diari (*Alcancía. Ida*, *Alcancía. Vuelta* pubblicati nel 1982 e *Alcancía. Estación Termini* pubblicato postumo nel 1998), in vari articoli (*Vivisección de un ángel*, *Lo nacional en el arte*, *La aventura infinita*, la recensione al film *Furtivos*) raccolti in *Saturnal* e nelle lettere ad Ana María Moix.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

bisogna considerare che in esilio Rosa Chacel non vive solo sentimenti di nostalgia e abbandono, come la maggior parte degli esuli[2], ma deve anche sopportare un profondo malessere, derivato principalmente dall'impossibilità di mantenere il ruolo di intellettuale che faticosamente aveva cominciato a conquistarsi in Spagna[3]. Un malessere che, legato alla difficoltà di vedere pubblicate le sue opere, molto spesso si traduce nell'incapacità di scrivere – ovvero di fare letteratura, o come dice lei stessa «de escribir de verdad» (Rodríguez Fischer 288) – e addirittura in uno scoramento che le toglie la voglia di vivere. Per questo, nel commentare le traversie editoriali della sua autobiografia, *Desde el amanecer*, afferma:

> Lo más grave es que son las ganas de vivir lo que me faltan. Y la causa no está en el hundimiento del libro, no, la causa es otra, pero el libro, es decir el trabajo, *mi trabajo*, mi existencia intelectual es la cuerda a donde me agarro para no hundirme en la charca de miseria humana que ha llegado a ser mi vida, y como no logro que la cuerda tenga una realidad que me sostenga en la realidad, pataleo en el vacío, sin punto de apoyo ("Diarios": 424).

Poiché per lei vita e opere sono la stessa cosa («mi obra es mi verdadera vida, es decir, mi vida y mi obra son la misma cosa», Rodríguez Fischer 88), Chacel vive il rifiuto del proprio lavoro come la negazione di sé, come se le dicessero 'tu non esisti'[4]. Inoltre, a causa delle ristrettezze economiche in cui versano lei e la sua famiglia, è costretta a occuparsi delle varie faccende domestiche (dalla pulizia ai lavori di riparazione della casa, compresa la disinfestazione dagli insetti) che assorbono tutto il suo tempo e le sue energie. Così, impossibilitata a coltivare ciò che più ama, e in cui si identifica, non le resta altro che scrivere il diario e andare al cinema.

[2] Ad esempio, si vedano le parole di María Zambrano (31-32) al proposito: «Comienza la iniciación al exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado […] El encontrarse en el destierro no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión. Y luego, la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio, el sentirse ya al borde del exilio».

[3] Quando è costretta a lasciare la Spagna, Chacel si stava infatti affermando nel gruppo che ruotava attorno a Ortega y Gasset. L'esilio e il fatto di essere una donna hanno però compromesso questa affermazione (Silvestri. "Epistolario Chacel-Moix…" e "Esilio e genere…") tanto che solo negli ultimi anni di vita poté vedere riconosciuti i suoi meriti, con il conferimento del Premio Nacional de las Letras nel 1987 e del Premio de Castilla y León nel 1991.

[4] Per la teoria della comunicazione essere ignorati equivale infatti alla disconferma o al disconoscimento [cf., ad esempio, Watzlawik e Beavin, Jackson (ed.)]. Sarà per questo, perché non si sente riconosciuta come intellettuale, che non riesce ad ambientarsi a Rio, neppure dopo tanti anni (Massucci Calderaro).

È infatti una sorta di istinto di conservazione, una forza innata che l'aiuta a superare i momenti peggiori, ciò che la spinge a riempire le pagine del quaderno e a vedere film quasi in maniera compulsiva[5]. Non per nulla definisce il diario «una forma de aullido o, más bien, algo así como los gritos inarticulados de los mudos» (Rodríguez Fischer 288), mentre a proposito del cinema confessa:

> Hoy, por supuesto, otro coeficiente, coeficientísimo; el tremendal de banalidad en que vivo hundida. El vacío, la trivialidad, la estupidez que me rodean tal vez una persona de otro carácter pudiera vencerlos. Eso sólo se podría hacer estableciendo límites; diciendo, ésta es mi zona y aquí no pasa nadie, ni yo paso a la contraria. Pero yo no sé imponer mis derechos, sobre todo cuando la colaboración es forzosa por las difucultades económicas, en continuo aumento. Así, pues, me dejo invadir sonrientemente porque soy incapaz de dar golpes pequeños. Si un día – Dios no lo quiera – llegase a dar uno, sería titánico. Pero creo que es más elegante dejarse destruir, distraídamente. Sobre todo, mientras haya cine… ¡Qué cantidad de estupideces veo, a diario! Pero me ayudan a vivir. Es decir, a no morir públicamente y privadamente… No recuerdo dónde he hablado de la vida privada, privada de vida… ("Diarios": 410).

Come si vede, per l'autrice anche il peggiore dei film non è solo un semplice mezzo per evadere dalla triste situazione di mancanza in cui con l'esilio è sprofondata[6], ma è il rimedio stesso a tale situazione. L'accenno alla vita privata, privata di vita, rimanda a ciò che Hannah Arendt dice a tale proposito e cioè che essere relegati alla vita familiare significa essere deprivati della libertà (*la colaboración es forzosa*), della giustizia (*no sé imponer mis derechos*) e della possibilità di vivere una vita davvero umana; ovvero: la *vita activa*, l'unica in cui si può ottenere quella realtà che solo il contatto con gli altri può conferire[7].

[5] Non a caso in un'occasione definisce il cinema «mi droga» (Rodríguez Fischer 280) e in un'altra afferma: «no me importa ver las películas dos o más veces. Las que me gustan mucho puedo seguir viéndolas indefinidamente» (Chacel. "Diarios": 308).

[6] Naturalmente il cinema per lei è anche evasione e un modo per superare la nostalgia per la patria lontana. Sempre in una lettera ad Ana María Moix scrive infatti: «voy a veces a ver películas completamente idiotas, con tal de ver […] algo de Europa. Ahora hay muchas en que se ven cosas de España y los monumentos y las ciudades conocidas me emocionanan mucho, pero más, mucho más, me emociona ver a veces un campo donde hay amapolas. La famosa naturaleza tropical para mí no existe al lado de un campo de trigo […] Veo los western que hacen los italianos en Manzanares, solo por ver esas piedras y esas matas de jara» (Rodríguez Fischer 322).

[7] Già per i greci, la polis si distingueva dalla casa in quanto si basava sull'eguaglianza di tutti i cittadini, mentre la vita domestica era il centro delle peggiori ingiustizie e violenze. Al contrario, «La dimensione pubblica, come il mondo comune, ci raccoglie insieme e tuttavia ci impedisce, per così dire, di caderci addosso a vicenda» (Arendt 23). Per Arendt, inoltre,

Potremmo dire perciò che Chacel vede nel cinema la salvezza dalla non-esistenza. Il mezzo per rimediare al ruolo oscuro e transitorio svolto nella vita privata e superare gli scopi destinati a decadere perseguiti in essa. Come la dimensione pubblica per Arendt, il cinema per lei è quel mondo artificialmente costruito che stimola le relazioni umane e allo stesso tempo porta ad affermare la propria individualità unica e insostituibile. Individualità che del resto può emergere solo in un mondo plurale. Ecco infatti come Chacel definisce l'arte cinematografica:

> El cine es el único arte que no se podrá jamás deshumanizar. El cine es el único *arte popular* que existe en nuestra época – popular como lo fue la opera italiana flor y nata del Romanticismo –, lo que quiere decir que su sistema de captación debe ser directo y jamás equivoco […] las imágenes que le pasan a uno por delante de los ojos: personajes, lugares, no sólo como objetos puestos ahí para ser mirados, sino como fuerzas o palabras actuantes, ejerciendo su poder dramático sobre nosotros (Rodríguez Fischer 155-156).

Arte umanizzata, arte nella quale il pubblico si identifica, ritrovando in essa le sue stesse gioie e i suoi stessi tormenti[8], il cinema rappresenta ciò che la stessa Chacel cercava di realizzare con la propria letteratura, come si può constatare dalle seguenti parole: «*lo que quiero* es que mis libros tengan eco humano, que anden entre la gente joven, que se lean y se comenten entre las otras *cosas que pasan*» (Rodríguez Fischer 97). Che facciano parte cioè della vita quotidiana di coloro che li leggono «*creyendo en ellos*» (*ibidem*).

Se il cinema riesce a coinvolgere lo spettatore, se riesce a fare presa su di lui, questo si deve al fatto che esso si avvale di più linguaggi (visivo e sonoro) e si basa tanto sulla trama (sulla successione degli avvenimenti) quanto sul discorso dei personaggi. Ricrea cioè quell''effetto di realtà' di cui Chacel sentiva il bisogno. Per questo, osserva: «las películas algo simples […] echando a un lado el 'entender de cine' gustan, tienen clima, tienen encanto y realidad vital: uno entra en ellas y no tiene la sensación de haber soportado la confección artificiosa de un señor que quiere hacerle a uno comulgar con ruedas de molino» ("Diarios": 281-282).

L'illusione di entrare dentro lo schermo è infatti la grande attrazione del cinema che per la scrittrice rappresenta la cura alla sua frequente «sensación de

il pubblico è il luogo dell'apparenza dove ciò che appare acquista esistenza, essendo visto e udito da tutti.

[8] Per Chacel, quindi, il cinema sarebbe il contrario di quel tipo di arte che ne *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset aveva definito disumanizzata per essere scevra di ogni realismo e ogni emozione e per essere rivolta solo a pochi iniziati.

insensibilidad» ("Diarios": 139). Ovvero: qualcosa «bastante parecido a la anestesia local: nada de dolor, con la conciencia clara de que se está padeciendo algo horroroso» (139). Al cinema, invece, questa sensazione sparisce dato che: «El cine se vive con una proximidad que exige más que un juicio sereno una reacción de afectos» (28). E questa reazione è così forte da far sì che lo spettatore, sentendosi trasportato laddove si svolge l'azione del film, provi dentro di sé ciò che succede sullo schermo. Non stupisce quindi che il cinema influisca tanto profondamente nella psiche dello spettatore da condizionarne perfino i sogni[9]. Come non stupisce che a volte, guardando un film, Chacel percepisca perfino odori e profumi. Racconta infatti:

> no hace mucho, viendo una película de Mel Ferrer – no recuerdo cuál – noté, en el momento en que la actriz – tampoco recuerdo qué actriz – le besaba, el perfume del jabón de afeitar. Otra, muy importante, el perfume de Anna Magnani en *La voz humana*. Olor a mujer poco bañada, a mujer pobre.
> Fue una sensación fortísima, terriblemente excitante. Percibí en un segundo la tersura de la mejilla recién afeitada, con un perfume maravilloso, que se extendía por la piel hasta el borde de los labios, nunca húmedos, brillantes, pulidos e inmóviles como los de una estatua (131).

Di qui che, discutendo sul cinema muto, sul fatto cioè che la parola distragga o meno dalla visione, dica:

> no estuve ni un momento distraida por la palabra, así que veo en la cara de la gente lo que dice, lo que no dice y lo que en realidad no se puede decir. Es un modo de ver que pierde algo en precisiones no por vaguedad, sino por complejidad, por profusión de nociones simultáneas, pero gana en intensidad de verdad. Así debe de

[9] Nel diario l'autrice racconta infatti dei sogni i cui protagonisti, oltre a lei stessa, sono degli attori famosi. Del resto, si sa che le immagini filmiche risuonano emotivamente nell'inconscio, dando corpo ai desideri più assurdi. Assistendo a un film, infatti, lo spettatore s'identifica nei personaggi, proiettando su di loro una o più parti di sé (cf., ad esempio, Metz, Angelini e Costa). E a tale proposito la stessa Chacel osserva: «No quiero decir que ante un episodio cinematográfico se axcumulen en nuestra mente los recuerdos y proyectos del personaje, ni tampoco que acudan los nuestros como si se tratase de nuestro propio fin. No, nada de esto acontece en forma de idea lógica, sino como súbita imposición de la realidad total del ser. Las vidas que contemplamos y la nuestra misma quedan ante la conciencia agitada en su pretensión de eternidad. Y digo que contemplamos porque la natural repulsión que causa el espectáculo del sufrimiento queda velada por la serenidad de lo inefable que hay en todo arte» (111). E ancora: «Con el actor de cine estamos siempre a solas y muy cerca. Además, son muchos, son innumerables los que pasan por nuestros brazos. En el clima onírico del cine participamos como si fuera un proceso interior nuestro, y las escenas eróticas nos resultan soportables porque las vivimos como propias» (126).

> ser como los perros saben cuando otro perro les va a morder. No se equivocan nunca: es un sí o un no, y nada más (214).

Sembra quindi che per l'autrice il cinema rappresenti la possibilità di immergersi in quel linguaggio del corpo (o linguaggio simbolico: quello che comprende tanto la percezione quanto il concettuale, cfr. Sini. *I segni dell'anima* e *Il simbolo e l'uomo*) che costituisce tutta la sua letteratura e il suo stesso modo di essere e di stare al mondo[10]. E a riprova di ciò si veda quanto scrive nell' autobiografia, a proposito del fatto di aver imparato a parlare a cinque mesi grazie all'insistenza del padre:

> La cosa había sido así. Un amigo nos había hecho una foto en su jardín, teniendo yo tres meses. Mi madre estaba sentada conmigo en brazos y mi padre de pie, al lado. La foto, de quince o veinte centímetros, estaba puesta en la pared y mi padre me llevaba ante ella, cogía mi mano derecha y me hacía ir poniendo el índice en cada una de las tres figuras, repitiéndome una y otra vez: "Papá, mamá, nena". A este ejercicio me sometió durante más de dos meses, cuatro o cinco veces al día. Uno de ellos, llevándome mi madre en brazos, se paró ante el espejo – el espejo oval de marco dorado, que tanto lugar ocupa en mi recuerdo –, mi padre se acercó por detrás; yo señalé con el índice extendido y dije las tres palabras. Pero esto, para mí es leyenda. No lo pongo en duda, porque, dada la obstinación de mi padre, creo que podríá haber hecho hablar a un gato. Y resulta que lo que hizo sin saber, pero con tan decisivo trazo en mi destino fue enseñarme a mirar. Me hizo mirar, podría decir; estableció un istmo o un cable conductor con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocase tres puntos, tres breves contactos, que junto a mi oído se convertían en palabras, como si cada una de las tres voces fuera el ruido del roce de mi dedo en el papel ("Desde el amanecer": 27).

L'episodio è fondamentale non solo perché costituisce l'origine del suo modo di guardare, di parlare e di pensare[11], ma anche e soprattutto perché mostra come si è costruito quel modo. Come sottolinea la stessa autrice, infatti,

[10] Se l'autrice parla e pensa sempre 'attraverso il corpo', è perché mette il corpo al centro di tutte le prospettive. Per esempio è convinta che esso sia «un instrumento de precisión» (Rodríguez Fischer 80) e che un viso sia un'equazione capace di dimostrare la personalità di un individuo (Silvestri "Epistolario Chacel-Moix…": 138-139).

[11] «Su padre la inició en el aprendizaje de la palabra con ejercicios que tuvieron rango ritual, casi sagrado, pues su enseñar a hablar fue también un enseñar a mirar y a pensar, a comunicar el pensamiento, a dar palabra de algo. De aquella experiencia se desprenden importantes consecuencias. La primera, un rigor en la tarea vocacional, un entender la escritura como la creación por la palabra: comprender los fenómenos a partir de la pura forma porque ésta se ajusta a la materia porque hay armonía – correspondencia – entre la palabra y el objeto que designa» (Rodríguez 54).

qui viene a crearsi un legame indissolubile (*un istmo o un cable conductor*) tra l'occhio che guarda, la mano che tocca e la bocca che parla. E il legame è determinato dal tatto in quanto è il tocco del dito a unire occhio e orecchio, immagine e suono.

Così tanto la vista quanto l'udito (e persino la voce) non sono altro che una differenziazione specializzata della pelle che, ricoprendo il corpo, unifica le varie funzioni dei sensi[12]. E ciò è tanto più importante se consideriamo che tale processo di unificazione avviene dinanzi allo specchio che, come si sa, corrisponde alla prima e più importante fase della costruzione dell'io[13]. Ciò significa che per la piccola Rosa l'identità è, alla lettera, la consapevolezza di sé come un tutto unitario (e poco importa che l'episodio sia accaduto o meno, ciò che importa è che lei non lo mette in dubbio e anzi lo considera decisivo per il suo destino) in quanto qui non c'è una prevalenza della vista, come accade di solito[14]. Qui tutti i sensi concorrono all'autoriconoscimento e quindi ciò che viene integrato all'immagine speculare è il corpo nella sua totalità, visto da fuori e vissuto da dentro.

Tutto ciò non solo spiega il motivo per cui Chacel identifica se stessa con la propria letteratura, non solo spiega perché di fronte al rifiuto della sua opera lei si senti paralizzata, sminuita, alienata, ma risponde anche alla domanda iniziale. Potremmo dire infatti che per l'autrice il cinema è il mezzo per meglio sopportare l'esilio in quanto ripropone l'episodio infantile. Non a caso si è sottolineata l'analogia che intercorre tra cinema e stadio dello specchio[15]. Questo vuol dire che, grazie alla mediazione dello schermo-specchio, Rosa Chacel ritrova quello stato di allegria (ma anche di onnipotenza narcisistica), che il bambino prova nel riconoscersi nell'immagine speculare, e con esso anche l' unità di sé che l'esilio minaccia continuamente di frantumare.

[12] Questo ricorda un po' il caso di Helen Keller, la bambina sordo-cieca che solo quando sente scorrere l'acqua fredda sulla mano riesce a capire il significato della parola 'acqua', cominciando da quel momento a conoscere la realtà che la circonda e a comunicare con gli altri.

[13] Che si potrebbe definire anche 'la pelle della psiche' in quanto unisce ciò che prima dello «stadio dello specchio» era indifferenziato e rammentato (Winnicott e Lacan). Inoltre, non bisogna dimenticare che l'io, nella prospettiva lacaniana, è una struttura immaginaria, in quanto il bambino si identifica con una figura che non è lui stesso, ma che gli permette di riconoscersi, di integrare cioè la propria immagine con il proprio corpo.

[14] L'identificazione con l'immagine speculare è efficace per la prevalenza della vista nel mondo percettivo del lattante, così come avviene negli animali nel fenomeno dell'*imprinting* (Bucchi 22).

[15] Se lo spettatore cinematografico davanti allo schermo sembra rivivere lo stadio dello specchio è perché al cinema vengono riattivate artificialmente quelle stesse operazioni di alienazione, misconoscimento e illusione che hanno costruito l'io come istanza immaginaria (Lacan e Metz).

Bibliografia citata

Angelini, Alberto. *Psicologia e cinema*. Napoli: Liguori. 1992.
Arendt, Hanna. *Vita activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani. 1994.
Bucchi, Federica. "Specchio e identità personale: riflessioni pedagogiche". *Ricerche di pedagogia e didattica*, 2 (2007): 17-49.
Chacel, Rosa. "Diarios". Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.). *Obra completa.* I- IX. Valladolid: Fundación Jorge Guillén. 2004.
———. "Desde el amanecer". *Autobiografías*. Ead. *Obra completa*. I-X. Valladolid: Fundación Jorge Guillén. 2004.
Costa, Emilia. *Psiche e cinema: immagini dall'inconscio*. Roma: Lithos. 2004.
Keller, Helen. *The Story of my Life*. New York: Penguin Books. 1988.
Lacan, Jacques. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io". Id. *Scritti*. I Torino: Einaudi. 1988: 87-94.
Metz, Christian. *Cinema e psicoanalisi*. Venezia: Marsilio. 1980.
Massucci Calderaro, Sergio. *Rosa Chacel: el lenguaje del exilio desde Río de Janeiro*. <https://pendienteemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/rschacel.html> (consultato il 30 settembre 2014).
Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza. 1989.
Plaza-Agudo, Inmaculada. "El cine en la obra autobiográfica de Rosa Chacel en el exilio: de elemento de catarsis a objeto de crítica". Antonio Fernández Insuela et al. (eds.). *Setenta años después. El exilio literario español de 1939.* Oviedo: KRK Ediciones. 2010: 483-500.
Rodríguez, Ana. "La escuela de la mirada. Notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel". María Pilar Martínez Latre (ed.). *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de la Rioja. 1994: 51-74.
Rodríguez Fischer, Ana (ed.). *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*. Barcelona: Península. 1998.
Silvestri, Laura. "Epistolario Chacel-Moix o la historia de dos vocaciones". *Cuadernos Aispi*, 3 (2014): 125-142.
———. "Esilio e genere nella scrittura di Rosa Chacel". Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo (eds.). *Scritture migranti. Per Silvana Serafin.* Venezia: Edizioni Ca' Foscari ("Diaspore". Quaderni di ricerca, 3). 2014: 245-255.
Sini, Carlo. *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine.* Roma-Bari: Laterza. 1989.
———. *Il simbolo e l'uomo.* Milano: EGEA. 1990.
Watzlawik, Paul, Beavin, Janet, Jackson, Don (eds.). *Pragmatica della comunicazione umana*. Roma: Astrolabio. 1971.
Winnicott, Donald W. *Gioco e realtà*. Roma: Armando. 1974.
Zambrano, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela. 2004.

DISTANCIAS GEOGRÁFICAS, DISTANCIAS VISUALES

Dante Liano*

Abstract

La película "Distancia" (2010) del director guatemalteco Sergio Ramírez se basa en hechos reales acontecidos en los años recientes. Durante los años '80, en Guatemala se realizó un genocidio contra la población indígena. Esto provocó la muerte de 200 mil personas, la fuga a México de más de 50.000 mayas y un fenómeno poco conocido: la huida hacia las montañas de un millón de personas, que recibieron el nombre de CPR (Comunidades de población en resistencia). El film cuenta una historia derivada de esa fuga. El artículo analiza el film y, a través de ese análisis, trata de demostrar como la distancia geográfica se convirtió en una distancia simbólica, metáfora de la distancia que separa a las diferentes etnias de Guatemala.

Distanze geografiche, distanze visive

Il film "Distancia" (2010) del regista guatemalteco Sergio Ramírez è basato su fatti reali successi negli anni recenti. Durante gli anni '80, in Guatemala fu perpetrato un genocidio contro la popolazione indigena. Ciò provocò la morte di duecentomila persone, la fuga in Messico di più di cinquantamila maya e un fenomeno poco conosciuto: la fuga verso le montagne di un milione di persone, che ricevettero il nome di CPR (Comunità di popolazione in resistenza). Il film racconta una storia derivata da tale fuga. L'articolo analizza il film, e tenta di dimostrare come la distanza geografica divenne distanza simbolica, metafora della distanza che separa le diverse etnie del Guatemala.

Geographic Distances, Visual Distances

The film "Distancia" (2010) by Guatemalan director Sergio Ramírez is based on real facts occurred in recent years. During the 80's, in Guatemala a genocide was perpetrated against the indigenous population. This caused the death of 200,000 people, the leak to Mexico of more than 50,000 Mayan and a little-known phenomenon: the exodus to the mountains of one million people, which received the name of CPR (Communities of Population in Resistance). The film tells a story derived from such escape. The article analyzes the film, and through that analysis tries to show how geographic distance became a symbolic distance, metaphor of distance between the different ethnic groups of Guatemala.

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

La predilección de Luis Cardoza por los juegos de palabras lo llevó a escribir: «Patria es no tenerla» (786). La aparente provocación no oculta una verdad que, con el paso de los años, se vuelve cada vez más clara: la fragilidad del Estado, en Guatemala. Como si la ironía se ejercitara en la creación de paradojas, a esta fragilidad se acompaña un sólido ejercicio del poder en manos de dictadores civiles o militares, que a lo largo de la historia republicana han sido los vicarios, para nada escondidos, de una oligarquía cimarrona y anacrónica, quizá la más atrasada de América Latina (Casaus). En el escaso horizonte intelectual en que se mueven, para los oligarcas guatemaltecos el país no es otra cosa que una metonimia de las fincas que poseen: señoríos medievales transformados en fuente de alta finanza. Son los descendientes de los criollos españoles, y por eso Severo Martínez acuñó otra definición que es un aforismo: «la patria del criollo» (Martínez 20-25). Guatemala no tiene ciudadanos, sino dueños. Guatemala es su patria, y no es la patria del que nada tiene. Por eso, ser guatemalteco es ser apátrida.

Por eso, parte de ser guatemalteco implica huir de Guatemala. No solamente en el destino de los intelectuales, para quienes ya desde hace muchos años se escribió el futuro: «encierro, entierro o destierro»[1]. En la actualidad, huir de Guatemala, más que una jactancia intelectual, se ha convertido en una necesidad de los pobres, de los marginados, de los que, por destino, están inscritos en la categoría de los siervos[2].

En la cinematografía centroamericana, la película que marca el inicio de un grupo no muy numeroso, pero cualitativamente válido, de films sobre la migración, es "El Norte", de Gregory Navas. Aunque el director no es guatemalteco, sí lo son la historia, los protagonistas, algunos escenarios y los actores principales. En este caso, la trama se basa en la huida de una pareja de indígenas mayas, de la etnia quiché, luego de una masacre en su aldea. Las vicisitudes de la emigración clandestina están ya en algunos temas tópicos de esa categoría de películas. Una situación insostenible en Guatemala como origen de la fuga, el atravesamiento de la

[1] Es una frase bastante frecuente en Guatemala, que se refiere al destino de los intelectuales. Ignoro el origen, pero no es reciente.

[2] «Según la edición de la Encuesta Nacional de Condiciones de Vida (Encovi) correspondiente al presente año, que llevó a cabo el Instituto Nacional de Estadística (INE), la población guatemalteca en condición de pobreza aumentó de 51 a 53.71 por ciento del año 2006 al 2011, o sea que se incrementó en casi un 3 por ciento; en tanto que la población en extrema pobreza aumentó de 35.8 por ciento a 40.38 por ciento, es decir un 4.58 por ciento" ("Editorial", *elPeriódic*o. «Los únicos rubros que muestran una reducción son la pobreza extrema y la no pobreza. El primero pasó de 15.20% a 13.33%, y el segundo, de 49% a 46.29%. Según Marciano Castillo, gerente del Instituto Nacional de Estadística (INE), el que haya menos no pobres es preocupante, pues la tendencia debería ser contraria» ("La pobreza total del país sube 2.71 puntos en 5 años").

frontera mexicana (con frecuente recurso al soborno), el recorrido del territorio mexicano con una serie de vejaciones sufridas por los migrantes, la superación de la dificultad de entrar clandestinamente en los Estados Unidos (en "El Norte", una de las partes más impresionantes de la película, pues los migrantes deben arrastrarse a través de un largo tubo de desagüe, con las inevitables porquerías y animales de alcantarilla que los asaltan), y, finalmente, el establecimiento, como ilegales, en los Estados Unidos, donde encuentran una situación sumamente difícil.

De "El Norte" se puede afirmar que, entre sus muchas virtudes cinematográficas, sobresale la trama, que logra crear un suspenso casi angustioso delante del submundo de la inmigración. Hay que anotar que, para 1983, esa temática constituía casi una novedad. Hay secuencias notables en la película: la escena de apertura, con el ejército guatemalteco que masacra a la población; la simpática relación con el camionista mexicano que sorprende a los inmigrados cuando ellos quieren hacerse pasar por mexicanos; la dramática travesía del desagüe; el desenlace trágico. La identificación del director con los inmigrantes inclina peligrosamente la película hacia el melodrama, y esto se hace evidente en el final que llama a la conmoción.

Como la finalidad de este trabajo no es hacer el recuento de todas las películas sobre la inmigración, quisiera referirme brevemente solamente a dos de las últimas: "La jaula de oro", del español Diego Quemada-Díez y "Sin nombre", de Cary Joji Fukunaga. La primera fue filmada en 2013 y cuenta la historia de tres adolescentes guatemaltecos, Juan, Sara y Chauk, que buscan entrar a los Estados Unidos. La mayor parte de la película se concentra en la travesía de México por medio del tren de carga conocido como "La bestia", en cuyo techo se suben, a diario, miles de inmigrantes. Los protagonistas atraviesan las fases típicas de ese viaje hacia el infierno: son asaltados por la policía mexicana, luego los asaltan las maras, y, al final, cuando el último de ellos logra atravesar la frontera, es abatido en el desierto por uno de esos cazadores de hombres que se divierten, al otro lado del Río Grande, en cazar inmigrantes como si fueran animales. De nuevo nos encontramos con una trama que sobrepasa la técnica cinematográfica, aunque Queimada-Díez maneja mucho mejor los diálogos y, sobre todo, los silencios de sus protagonistas. A veces, una cierta lentitud en la andadura de la trama denuncia la calidad primeriza de la obra, y el final resiente, como en "El Norte", de un cierto melodramatismo.

Con varios premios a su favor, "Sin nombre", de 2009, relata una historia muy similar. La acción inicia en Honduras, cuando Sayra, la protagonista, es obligada por su novio a emigrar a los Estados Unidos. La película retoma los tópicos de este tipo de tramas: la frontera mexicana y sus policías corruptos, el viaje en 'la bestia', el ataque de los delincuentes, el atravesamiento de la frontera, el final trágico para uno de los componentes del grupo. Quizá la parte más

lograda sea la descripción de las 'maras', sus técnicas de reclutamiento, los ritos iniciáticos y una excelente reproducción del microlenguaje 'marero'. Los diálogos son verdaderamente excelentes y constituyen un punto de fuerza del film, con una capacidad mimética extraordinaria. La fuerza de las imágenes es potente, con la fotografía de una exasperada humanidad montada en el techo del tren, metáfora de la desesperada esperanza de los migrantes.

Quisiera hablar, en esta ocasión, de otro tipo de migración, que se dio solamente en Guatemala durante los años más crudos de la guerra interna. Como se ha dicho, muchos de los sobrevivientes a las masacres perpetradas por el ejército huyeron a México y de allí a los Estados Unidos. Se trató de una desgracia que, paradójicamente, dio frutos a la distancia. Muchos de los mayas escapados a los Estados Unidos pusieron en práctica la tradicional aptitud para el comercio y fundaron florecientes empresas. Eso les permitió, al final de la guerra, o regresar al país con unos ahorros que, en Guatemala, jamás habrían acumulado, o mandar ingentes remesas a sus familiares. En otros casos, los hijos de los exiliados o los exiliados mismos hicieron estudios en los Estados Unidos, llegando a ser profesores universitarios. Un caso especial es el de Enrique Sam Colop, filólogo maya, autor de imprescindibles estudios sobre el *Popol Vuh*, y de una notable edición y traducción al español de ese libro.

No todos pudieron atravesar la frontera guatemalteca. Una cantidad muy grande de indígenas se retiró a las montañas, lejos de la persecución del ejército. Se calcula que fueron alrededor de un millón de personas que, por años, vagaron en las selvas del país, escondiéndose de la represión. Se llamaron a sí mismas CPR (Comunidades de Población en Resistencia). A parte de los testimonios recogidos por las "Comisiones de la Verdad", faltan todavía relatos que den cuenta de lo que esas personas vivieron durante esa fuga interna (24)[3].

Se trata de una auténtica migración interna. Los indígenas en fuga no fueron muy lejos. Simplemente se escondieron en los bosques y las selvas que conocían muy bien. Buscaron la protección del "Santo Monte", una deidad que personifica el espíritu de la Naturaleza. Cuando, en 1996, después de la firma de los Acuerdos de Paz, el gobierno organizó el retorno de los refugiados, hubo que pensar no solamente en los aproximadamente 500 mil que estaban acampados en Chiapas, sino en una masa más consistente que vivía establemente en las montañas. Poco a poco, la gente fue regresando, o a sus pueblos de origen, o a nuevas poblaciones fundadas a propósito para ellos.

[3] La bibliografía sobre la época es bastante abundante. Cf. Figueroa Ibarra, Albizúrez, Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA), St. Michael & All Angels Episcopal Church and The CPR-Sierra's, "Guatemala Project", como un ejemplo de la solidaridad internacional hacia las CPR.

Durante la fuga, muchas familias se disgregaron. Algunos perdieron para siempre contacto con sus parientes y resulta impresionante que, aun ahora, en la época en que la tecnología ofrece la mayor comunicación posible, muchas personas no puedan hallar a sus parientes más cercanos.

También después de la guerra comenzó la búsqueda de las fosas comunes en donde el Ejército había arrojado a las víctimas de las masacres, y con la ayuda de antropólogos forenses, muchos de los asesinados han podido ser identificados. Ello es de extremada importancia para los mayas, pues, según su religión, una persona no descansa en paz hasta que sus restos no han sido debidamente sepultados, con los ritos y las usanzas de su antigua cultura. Todavía en la actualidad hay una peregrinación constante allí en donde son encontrados restos humanos, pues miles de personas andan en la búsqueda de sus seres queridos.

La película "Distancia", de la cual me quiero ocupar en esta ocasión, comienza en nuestros días, con la figura de un hombre anciano que presencia la exhumación de varios cadáveres. Los antropólogos, que han llegado a conocerlo por su persistencia, le avisan que tampoco esta vez han encontrado los restos de su hija. El film inicia *in medias res*, pues resulta evidente que el hombre lleva bastante tiempo buscando a su hija. Más adelante, se nos hará saber que la separación ocurrió cuando el Ejército entró al pueblo, masacró a sus habitantes y, en la prisa de escapar, padre e hija se perdieron de vista. Seguimos al humilde campesino que trabaja para un patrón, dueño de finca, según los cánones sociales guatemaltecos. Alguien le avisa que su hija está viva y que le puede mandar un mensaje. Padre e hija se dan cita en un lugar cerca de Nebaj, un pueblo del Quiché. La simple trama de la película es seguir al padre en ese viaje cargado de símbolos y sentimientos, al reencuentro de la mujer. El viaje, como sucede con casi toda la narrativa, es solo un pretexto para darnos varios cuadros de la vida diaria de los mayas en la Guatemala actual. Al final, se produce el reencuentro, y la historia tiene aquí un hallazgo muy atinado: la hija ha crecido en el seno de otra cultura maya, la cultura kek'chí, cuya lengua es ininteligible para un ki'che', como el protagonista. Así que el reencuentro se realiza a través de un traductor, en medio de embarazosos silencios. Luego, se separan, pues la hija ya es una mujer casada y culturalmente pertenece a otra etnia. Y sus padres adoptivos son comisionados militares, esto es, colaboradores del Ejército durante la guerra. Encontrarse ha sido sancionar una 'distancia': más que la distancia física que los separaba, ahora es una distancia cultural, histórica, emocional. El padre regresa a su pueblo.

La cultura guatemalteca contemporánea se ha caracterizado por un florecimiento de la cinematografía. Se trata de películas de un cine incipiente, sin el respaldo de una tradición y de una industria cinematográfica. A diferencia de

otros países latinoamericanos (México, Cuba, Colombia, Perú, Argentina, Chile) no ha habido una producción comercial anterior que haya sentado las bases para las producciones actuales. Hasta hace poco tiempo, la aparición de una película hecha por un director guatemalteco adquiría la característica de un acontecimiento. Así fue con "El silencio de Neto" (1994), de Luis Argueta, un film de marcados rasgos autobiográficos que sorprendió por ser un debut con altos rasgos de profesionalidad. Sin embargo, el relativo éxito en los festivales internacionales (fue postulado al Oscar como mejor film extranjero) no ayudó a Argueta a encontrar nuevos productores para otro largometraje.

Más recientemente, jóvenes directores han presentado propuestas muy interesantes, como "Gasolina", "Toque de queda", "La camioneta" y otros. "Gasolina" es la historia de unos jóvenes que vagabundean en un tiempo muerto, sin mayores ideales y sin mayores objetivos, delatando un fuerte vacío existencial que parecería ser la principal denuncia de la película. La película se apoya mucho en el aspecto lingüístico, más que en la acción, y trata de imitar el habla urbana juvenil guatemalteca. "La camioneta" constituye lo que se podría denominar una "docuficción", pero también aquí la historia prevalece sobre los aspectos más específicos de la cinematografía. Hay una evidente simpatía por los protagonistas pero la carencia de una trama sólida desvía la atención del espectador. "Toque de queda" aborda el tema de la violencia urbana y la impotencia de la clase media de entender sus verdaderas raíces. Resulta muy significativo que las películas más logradas, en ámbito guatemalteco, sean de directores españoles, como la ya mencionada "La jaula de oro" o la afortunada "Estrellas de la línea", de Chema Rodríguez.

Lo que distingue a "Distancia" es un rigor artístico casi caligráfico. La película comienza con un plano general en donde se puede apreciar el paisaje guatemalteco del altiplano: las nubes van emergiendo de los valles y pareciera que los picos de la cordillera de la Sierra Madre flotaran bajo un cielo azul sin tacha. Esa atención por una fotografía muy cuidadosa, que no busca simplemente retratar sino reconfigurar la imagen a través del encuadre, va a ser una constante del film. Un deseo por transformar en hecho estético el simple gesto de mirar.

La siguiente secuencia está marcada por otro de los rasgos estilísticos de la película: el uso del silencio. En primer plano, el rostro del protagonista, de marcados rasgos mayas, don Tomás Choc, quien está ayudando a cavar la tierra para encontrar las tumbas clandestinas. Lo hace interesadamente, pues busca los restos de su hija. La cámara se desplaza hacia los rostros de otros parientes, que sin mover un rasgo, esperan el resultado de la excavación. Y en medio de ese silencio general (de fondo, los ruidos del bosque y la montaña) poco a poco emerge una calavera. No hay aspavientos ni descomposturas en los hiératicos mayas: reconocen a sus familiares, mientras los antropólogos toman apuntes.

Así como algunos films ("Sin nombre", "Gasolina") apuestan su eficacia a la felicidad de los diálogos, "Distancia", en cambio, se basa en los silencios de don Tomás Choc. Hombre de muy escasas palabras, Choc tiene un cuaderno escolar, y con letra de niño, va escribiendo sus experiencias. En algún momento de la película, dice que comenzó a tomar esas notas cuando tuvo que huir a la montaña. El uso del severo rostro de don Tomás es un gran logro estético. La apuesta del director pareciera estar no en la trama, buena quizá para la taquilla de Hollywood, sino en la imagen. Que la imagen hable sin acudir al lenguaje articulado.

El impresionante paisaje rural de Guatemala domina toda la película, que escasamente se detiene en ambientes urbanos. Naturalmente, estamos en el altiplano, conocido por sus altas montañas y por los 21 volcanes que provocan una sensación imponente: a dondequiera que se dirija la vista, hay uno o dos volcanes, algunos en tenue erupción. Sin decirlo, la película nos muestra uno de los contrastes más notables del país: una naturaleza de una hermosura deslumbrante (Aldous Huxley refiere haber sufrido una especie de síndrome de Stendhal en Cobán, el lugar menos adecuado) y un sufrimiento lacerante en las gentes que lo pueblan. Don Tomás se mueve melancólicamente dentro de ese paisaje, como si no percibiera su belleza, como si el dolor que ha experimentado (pero que no refleja sino con mínimos movimientos de su rostro) le impidiera alzar la vista hacia el horizonte. Lo quisiera o no el director, las imágenes son una perfecta metáfora de la vida de los campesinos de Guatemala. Con harta razón, Severo Martínez observa que para el campesino la tierra nunca es un paisaje, sino fuente de esfuerzos, sudores, cansancios. Solo los patrones o los turistas ven la patria como paisaje.

Así, cuando una antropóloga le comunica que ha encontrado a su hija Lucía, y que esta desea verlo, don Tomás no da muestras de ningún sentimiento. Simplemente, va a donde su patrón y le pide permiso para ausentarse del trabajo. La escena refleja con exactitud el comportamiento de los dueños de la tierra respecto de sus campesinos. Entre dictatorial y paterno, el joven patrón concede el permiso, no sin dar un leve regaño al anciano. Es quizá, la única escena de la película en la que se denuncian las condiciones de opresión de los campesinos. No es estridente, sino que más bien sugiere la situación a través de los hechos.

El personaje del patrón es representado con el máximo de economía lingüística y gestual. Sucede así con otros personajes que, en un cierto modo, podrían encuadrarse como personajes-tipo: hay un ladino que conduce un vehículo comercial y que vive en constante contacto con los indígenas del altiplano: su actitud resume y declara las contradicciones étnicas de ese tipo de persona. Amigable, jovial, paternalista a veces, el hombre tiene un carácter opuesto al de

Tomás Choc. Es extrovertido y alegre. Pareciera no padecer del racismo que exhibe la mayoría de los ladinos, quizá por el contacto constante con la población indígena. Como todos los comerciantes viajeros, el ladino viaja con una escolta, un policía privado que no se separa nunca del fusil que ostenta. Hay aquí una sabia anticipación narrativa: cuando el ladino ofrece transportar a Don Tomás, en vista de que perdió el autobús, hace notar al soldado y al protagonista una de las realidades más intrigantes de Guatemala: las lenguas indígenas, pese a provenir del mismo tronco mayense, no son fácilmente inteligibles entre sí. Un poco lo que sucede con las lenguas romances: no por saber el español una persona puede entender con facilidad el italiano, el francés o el rumano. El policía es kek'chi'. Don Tomás, k'iche'. Solo pueden comunicar en español. Más adelante, en la película, se entenderá la importancia de este diálogo. Otros personajes representados con gran ironía son un fotógrafo y su novia, ambos también ladinos. Por su profesión y actitud, se nota que pertenecen a los estratos altos del país, y que tienen una ideología progresista, ambientalista, en suma, de izquierda. Pero cuando don Tomás sufre un desmayo, no dudan en abandonarlo a su suerte y escapar despavoridos, temiendo incluso un chantaje. El viaje de don Tomás, por tanto, sigue los cánones que la literatura ya ha establecido: no solamente es un viaje sino sirve como ocasión para ir retratando personas y situaciones. Cuando don Tomás, por fin, llega al pueblo donde se encontrará con su hija, halla a un viejo amigo de los tiempos de la huida a la montaña. Es el único indígena, en la película, que habla español con un fuerte acento maya. Ahora es un fotógrafo y conduce a don Tomás hacia una cantina, en donde van a beber 'guaro': aguardiente puro, apenas matizado por unos limones. Hay una escena memorable en esa secuencia: mientras los amigos beben, entran unos expatrulleros civiles.

Los patrulleros civiles fueron una de las armas del Ejército para combatir la revolución armada. En la mayor parte de los casos, obligaron a muchos de los indígenas del altiplano a hacer un veloz servicio militar. Luego los armaron y les dieron poder de vida y muerte en contra de sus mismos paisanos. Algunos de esos patrulleros, como los kapós en los campos de concentración, se convirtieron en los peores verdugos de sus coterráneos. De esa forma, la población se dividió, y viejos odios emergieron. Algunos aprovecharon esa posición de poder para arreglar cuentas con sus vecinos; otros, para despojarlos de sus pertenencias.

El ingreso de los patrulleros en la cantina crea, pues, un ambiente de tensión, pues resulta claro que don Tomás y su amigo pertenecen al otro bando: al de las víctimas de la guerra. Entonces, en ese tenso momento, el amigo se levanta y canta una canción de guerra, en contra de los mismos patrulleros. Es un acto temerario y catártico, al que el espectador no puede dejar de participar, en su admiración por la valentía del hombre que canta.

Todo está listo para el encuentro entre padre e hija. En una ceremonia semejante a la de un *reality* televisivo, un no bien identificado "Presidente" (¿el presidente de la república?) aprovecha el encuentro para hacer espectáculo y un poco de publicidad.

Es aquí en donde se revela un obstáculo inesperado. La hija, ahora una mujer, había sido secuestrada y adoptada por una pareja, cuyo jefe de familia era Patrullero Civil, es decir, un indígena colaboracionista con el Ejército represor[4]. Ese Patrullero Civil es kek'chi', numerosa etnia que se sitúa en el centro norte del país. Su territorio colinda con el territorio k'iche', pero, como se ha dicho, los idiomas son diferentes.

Padre e hija, para comunicar, tienen que recurrir a un intérprete, un indígena que traducirá al español el diálogo del reencuentro. El español del indígena es perfecto, como solo puede ser una lengua aprendida. El personaje semeja al de don Tomás: es sobrio, reservado, casi inexpresivo, extremadamente respetuoso y consciente del drama que está 'interpretando'. El padre cuenta a la hija su búsqueda a lo largo de esos últimos años. La hija, a su vez, le refiere haber sido adoptada y quiénes son sus padres adoptivos. Le refiere también que tiene un hijo. En ese momento, el intérprete se levanta, y los deja solos, para que se digan lo que quieran. Es un momento mágico, de gran intensidad dramática, pues ¿qué se van a entender uno del otro? El silencio domina toda esta secuencia, aunque, al fin, algo se dicen, conscientes de que el otro no entiende. Pero al final se entienden, y un intenso abrazo sella el reencuentro. Luego, se separan, conscientes de que cada quien tomará su propio camino y que no se van a volver a ver.

La metáfora de esta conversación muda concentra, a mi parecer, la idea central de la película. La distancia que ha separado a padre e hija es una distancia histórica (la guerra), espacial (los kilómetros entre un pueblo y otro) lingüística y, en fin, simbólica. El film propone la aporía y propone también un sueño, una profecía.

La aporía es la situación actual del país, en donde las diferentes clases y las diferentes etnias están hablando lenguajes diferentes, que, en principio, conducirían a una entropía, a una Babel no solamente lingüística. El diálogo constantemente predicado por el poder no se realiza en la realidad. Cada quien conduce un discurso diferente y eso no hace a una nación. Esa es la 'distancia' del

[4] Las patrullas civiles nacen como una consecuencia del "Plan de Acción para Áreas en Conflicto" (PAAC), un plan de reclutamiento de campesinos por parte del Ejército, que incluía la creación de Aldeas Modelo y de una serie de programas que premiaban la adhesión de los campesinos con comida y otros beneficios. Naturalmente, la alternativa era la muerte (Figueroa Ibarra 305).

título. Al mismo tiempo, el hecho de que padre e hija se hayan logrado entender a pesar de no hablar la misma lengua propone un esfuerzo por superar las barreras lingüísticas, sociales, étnicas, para la construcción de una nueva realidad. Y esa sería la profecía.

Un aspecto de la película que no se debe descuidar y que resulta esencial en ella, es el retrato del mundo indígena contemporáneo. Generalmente, se asocia a la población autóctona con el retraso, con el hambre, la miseria y el analfabetismo. Con un estadio pre-moderno de la sociedad. Y, en efecto, como se ha dicho, la mayor parte de la población indígena vive en esas condiciones, como si la Revolución Francesa no hubiera abierto las puertas a la modernidad.

Pese a todo ello, junto con la ausencia de modernidad, en el mundo indígena han penetrado todos los rasgos de la postmodernidad. Es lo que García Canclini llamó, en los años '90, las 'culturas híbridas' (García Canclini). El diagnóstico del estudioso argentino es certero: en muchas partes de América Latina conviven estadios pre-modernos con situaciones postmodernas. Ya lo había enunciado Carlos Fuentes, cuando habla de la cultura latinoamericana como una serie de estratos superpuestos. Me permito disentir de García Canclini en el optimismo mostrado en su libro. Porque si bien es cierto que las culturas autóctonas han sido penetradas por lo postmoderno, lo que ha penetrado ha sido el aspecto más deteriorado, más alienante, más consumista.

En la película, ello está ilustrado por el modo de movilizarse de los indígenas. Ahora, en lugares en donde antes los caminos eran senderos de mulas, se abren espaciosas carreteras por donde corren peligrosos autobuses de transporte extraurbano. En varias ocasiones, el viaje de don Tomás tiene que ver con alguno de estos autobuses. O, de todos modos, puede verse el paisaje cortado por esas líneas de asfalto, signo de la modernidad de las comunicaciones.

Otro objeto típico de la postmodernidad es el uso de los teléfonos móviles. En una de las escenas de la película vemos a un joven que pinta el muro de una casa con los colores de la compañía Tigo. Es práctica bastante común que una empresa le pague a una familia la pintura de su casa con tal de que aparezca en la pared el logo de la compañía. Todo el campo guatemalteco está lleno de teléfonos celulares, que hasta el más pobre de los indígenas siente imprescindible. En modo bastante gráfico, la película hace ver la convivencia entre la pobreza y el objeto de alta tecnología.

También, como fondo de algunas escenas, se escucha la radio que transmite en lengua indígena o de todos modos canciones autóctonas. Es otra de las características de la Guatemala contemporánea. Es cierto que la televisión ha invadido los espacios en todo el país. Pero más eficaz ha sido la radio, que requiere poca inversión y que ha sido uno de los instrumentos de comunicación más eficaces, pues los locutores usan las lenguas locales para transmitir todo

tipo de mensaje, principalmente de contenido religioso, pero también de contenido político. Ha sido un formidable instrumento de concientización.

Sin embargo, la escena que quisiera subrayar, y que, de suyo, resulta una de las más impresionantes de toda la película, es el Café Internet situado en el pueblo. El lugar está lleno de niños indígenas que juegan con la playstation, raptados e hipnotizados por esa diversión electrónica. En este caso, la postmodernidad revela uno de sus rostros más deletéreos y peligrosos. Allá como aquí, el ordenador o la consola de juegos ha sustituido a la comunidad familiar. Comunidad que constituía una de las bases fundamentales para la conservación de las tradiciones indígenas mayas.

Desde la época de la conquista, los mayas habían logrado mantener su cultura, al lado de la cultura española, gracias a una transmisión comunitaria de ritos, religión, costumbres, lengua y tradiciones. Ello se debía a la organización social en el interior de las comunidades mayas: según el derecho consuetudinario, usado mucho más que el derecho romano del Estado, un consejo de ancianos gobierna un pueblo dado, y de ese consejo deriva una jerarquía de los pobladores. Junto con tal organización, existe toda una serie de especializaciones, según las cuales los ancianos van formando a jóvenes escogidos para la retransmisión de todos los aspectos de la cultura. Este tipo de figuras ha cambiado de nombre a lo largo de los tiempos: si antes se les llamaba 'brujos' (según una visión fuertemente eurocéntrica), luego se les llamó 'sacerdotes' (como equivalentes de los intelectuales europeos) hasta que, en la actualidad, se ha llegado a 'guías espirituales'. En cierto sentido, esa actividad casi clandestina sustituía las funciones educativas del Estado, cuyas preocupaciones andaban muy lejos del interés por conceder a los indígenas su derecho a la educación. Si las tasas de analfabetismo (en español) eran muy altas, en cambio la educación comunitaria funcionaba perfectamente, en lengua maya.

Toda esa estructura educativa está siendo puesta en peligro por la penetración de la cultura postmoderna, frecuentemente identificada con la cultura *trash:* comida basura, representada en Guatemala por el "Pollo Campero", que ha llegado ser una suerte de símbolo nacional, la cultura de Disneylandia, el predominio de la telenovela, transmisor de los valores dominantes, la cultura pop globalizada, etc. etc. Algunos representantes del mundo cultural indígena indican el peligro de pérdida de su propia cultura por causa de esta falsa modernización.

En resumen, la película presenta un retrato de la sociedad maya contemporánea, oscilante entre la pre y la postmodernidad. Supera la visión literaria del criollismo de los años 40 e incluso la visión de Miguel Ángel Asturias. El maya de hoy oscila entre el videojuego, el teléfono móvil, el internet café y las antiguas costumbres mayas. Nadie sabe en qué terminará y la película tampoco lo dice: simplemente muestra cómo es.

Para terminar. La guerra interna en Guatemala podría dar lugar a una literatura épica, con la casi infinita cantidad de historias que generó. Sin embargo, quizá por la cercanía de los hechos (aunque ya se van a cumplir 20 años de su conclusión) no ha habido una literatura épica generada por esa guerra. Es como si la materia causara una impresión tan fuerte que amedrentara a los autores. La película "Distancia" no ignora la dimensión épica de su materia narrativa, y, en efecto, aparecen temas clásicos en ella: el tema del viaje (que recuerda a Ulises), el tema de la búsqueda y de la pietas filial (La Eneida) y la culminación de la anagnórisis, cara a la literatura de todos los tiempos. Sin embargo, la opción del director Ramírez es por contar esa épica desde una perspectiva sesgada. Decía Gabriel Garcia Márquez que no le interesaba contar la violencia en Colombia desde el punto de vista de los que combatieron, sino desde el punto de vista de los que sudaban frío, escondidos, llenos de terror (Vargas Llosa 538). De esa manera, Ramírez elige una óptica minimalista: el dolor íntimo, personal, profundo, de un padre que ha perdido a su hija y el dolor tristísimo de no poder recuperarla. El clímax de la película se encuentra en el diálogo entre padre e hija, sobrio, mesurado, definitivo, lleno de silencios y es de uno de los momentos más duros sobre la historia reciente de Guatemala.

La metáfora de la 'distancia' resulta de gran clarividencia, pues concentra algunos de los problemas de la Guatemala actual. La distancia social entre los que detentan el poder y los que no tienen nada; la distancia económica, entre los que todo tienen y los que no poseen nada; la distancia entre etnias, que no solo no poseen la misma lengua para dialogar, sino que simplemente no quieren dialogar.

No sólo una obra de arte, sino una contribución para 'ver' esa distancia y, quién sabe, para que, a través de esa toma de conciencia, se comience a trabajar para abolirla.

Bibliografía citada

Albizúrez, Miguel Ángel. *Tiempo de sudor y lucha.* México: Praxis. 2006.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novela de caballerías.* México: FCE. 1986.

Casaus, Marta Elena. *Linaje y racismo.* Guatemala: FyG. 2011.

Comisión para el esclarecimiento histórico (CEH). *Memoria del silencio.* Guatemala: 1999, edición digital.

"Editorial", *elPeriódico*, Guatemala, miércoles 16 de noviembre de 2011.

Figueroa Ibarra, Carlos. *El recurso del miedo, Estado y terror en Guatemala.* Guatemala: FyG. 2011.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo. 1990.

"La pobreza total del país sube 2.71 puntos en 5 años". *Siglo XXI*, Guatemala, 14 de noviembre de 2011.

Martínez, Severo. *La patria del criollo.* San José de Costa Rica: Universitaria Centroamericana. 1973.

Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA). *Guatemala, nunca más.* Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica. Guatemala: 1998.

St. Michael & All Angels Episcopal Church and The CPR-Sierra's, "Guatemala Project", http://www.cprguatemalaproject.org/About%20the%20CPR.html (consultado el 28 septiembre 2014).

Vargas Llosa, Mario. *Historia de un deicidio.* Barcelona: Barral. 1971.

Filmografía

"Distancia". Director: Sergio Ramírez. Actores: Carlos Escalante, Sak Nikté, Julián Zacarías, Roberto Díaz Gomar, Maya Núñez. Idioma: español, ki'che', kek'chi'. País de producción: Guatemala. Género: dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 76 min.

"El Norte". Director: Gregory Nava. Idiomas originales: inglés, k'iche', español. País de producción: Estados Unidos, Reino Unido. Productor: Anna Thomas. Género: dramático. Color: color. Audio: sonoro. Año: 1983. Duración: 139 min.

"El silencio de Neto". Director: Luis Argueta. Idioma: español. País de producción: Guatemala. Producido por: Buenos Días Género: dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 1994. Duración: 106 min. "La jaula de oro". Director: Diego Queimada Díez. Idioma original: español. País de producción: México. Género: Dramático. Color: a colores. Año: 2013. Duración: 102 m.

"Estrellas de la línea". Director: Chema Rodríguez. Idioma: español. País de producción: España. Producido por: Tomás Cimadevilla, Beatriz Delgado, Chema Rodríguez. Género: documental. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2006. Duración 95 mi.

"Gasolina". Director: Julio Hernández Cordón. Actores: José Andrés Chamier, Carlos Dardón, Francisco Jácome. Idioma: Español. Países de producción: Guatemala, Estados Unidos, España. Color: color. Año: 2008. Duración: 71 m.

"La camioneta". Director: Mark Kendall. Idiomas: Inglés, español. Países de producción: Estados Unidos, Guatemala. Productora: Ek Balam Producciones; Follow Your Nose Films. Género: documental. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 71 m.

"Sin nombre". Director: Cary Fukunaga. Actores: Edgar Flores, Paulina Gaitán, Kristian Ferrer, Tenoch Huerta, Diana Garcia. Idioma original: español. País de producción: México, USA. Género: dramático. Color: Color. Año: 2009. Duración: 96 min.

"Toque de queda". Directores: Ray Figueroa y Elías Jiménez. Actores: Juan Pablo Olyslager, Julio Serrano, Brenda Lau Markus, Edgar Arreola. Idioma: Español. País de producción: Guatemala. Productora: Casa Comal. Género: Dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 90 m.

LA LITERATURA DE HORACIO CASTELLANOS MOYA Y SU RELACIÓN CON EL CINE

Andrea Pezzè*

Abstract

Este ensayo se propone rastrear ejemplos de la influencia del cine norteamericano en la obra literaria de Horacio Castellanos Moya. El análisis se fijará en el uso, por parte del salvadoreño, tanto de un lenguaje como de unas estéticas de los géneros cinematográficos. Como primer punto, la idea es averiguar de qué forma un lenguaje grosero se ha traducido del cine a la literatura y el segundo se ahínca en una idea de apropiación literaria, relacionándose directamente con la teoría del género. Nos proponemos, por lo tanto, detectar de qué forma el b-movie entra en la obra de Castellanos Moya y se configura como una herramienta narratológica capaz de ofrecer una mirada despiadada sobre el macabro panorama centroamericano.

Horacio Castellanos Moya's Literature and his Relation with Cinema

This article aims to analyze some effects of North-American cinematography on Horacio Castellanos Moya's literary works. Our purpose is to realize how b-movie enters in Castellanos Moya's literature as a narrative resource for telling actual Center-American condition.

La letteratura di Horacio Castellanos Moya e la sua relazione con il cinema

Questo lavoro si propone di scoprire in che forma il *b-movie* entra nell'opera dello scritto salvadoregno Castellanos Moya e si delinea come un metodo narratologico capace di offrire un sguardo spietato sul macabro panorama centroamericano.

Recorridos: de la pantalla al papel impreso

Como es sabido el proceso de traducción intersemiótica de la literatura al cine ha ido desarrollándose de una forma muy relevante en el siglo XX. Sin embargo, seguimos acostumbrados a pensar que, en la relación entre las dos artes, el cine sucede a la literatura tanto en términos argumentativos como en la estructuración narrativa del relato. Al mismo tiempo, sabemos que no tiene que ser necesariamente así aunque nos cueste concebir de una forma diferente las po-

* Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

sibles influencias. En estas páginas, trataremos de imaginar según la directriz menos recorrida – o sea del cine a la literatura – la relación entre la obra del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) y el séptimo arte.

En 1993 Castellanos Moya publica *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*, una colección de ensayos en los que plantea el problema del compromiso del intelectual con su entorno social, reflexionando sobre la ideologización del conflicto, la lejanía entre sujetos beligerantes y sociedad civil y, sobre todo, la posibilidad de contar la realidad espeluznante y violenta da la posguerra salvadoreña en particular y centroamericana en general. La producción literaria siguiente se genera de la voluntad de alejarse del concepto de sujeto centrado y de sondear la realidad compleja del área centroamericana. El problema que se plantea el autor es cómo contar la vida de personajes verosímiles y literariamente interesantes, insertados en una realidad violenta, sin recursos ideológicos y con una 'neurótica' velocidad en el desarrollo de los acontecimientos. Para esbozar una respuesta traemos a colación las novelas *Insensatez* (2004) y *El sueño del retorno* (2013). Aquí se plantea la relación entre el individuo y un Estado cuya realidad es la amenaza, real o sicológica, el contubernio y la represión. Si la modalidad de construcción del sujeto amedrentado y víctima de maquinaciones es parecida a otras ya enseñadas en la cultura literaria hispánica (Besarón), nuestra intención es averiguar si la experiencia intertextual del cine hollywoodiano entendido como técnica narrativa influye en la creación de un diferente manejo del lenguaje, del ritmo de la narración, o en otra articulación del punto de vista y de la estetización de los personajes.

En *Insensatez* el narrador es un escritor que tiene que revisar las 1100 cuartillas que componen un informe sobre los crímenes perpetrados por los beligerantes en la última guerra civil. Aunque no se nombre nunca el país en el que se desarrollan los sucesos, entendemos que alude a Guatemala porque trabaja en el arzobispado de la capital (y que en la realidad comisionó el informe RE.M.HI.) y por una referencia al general Rios-Montt y a su candidatura para las elecciones de 2003 (Castellanos Moya. *Insensatez*: 73). Además, sabemos que tuvo que huir de su país «por culpa de un artículo en el que sostuve que El Salvador era el primer país latinoamericano que contaba con un presidente africano» (49). Desde el comienzo de su trabajo, el narrador sufre una serie de ataques paranoicos por la supuesta peligrosidad de ir escarbando en la memoria de hechos cruentos. Todo aspecto de la cotidianidad, desde el trabajo hasta los amoríos, se transforma en la idea de una amenaza contra su persona. Un ejemplo útil para la comprensión de nuestro discurso: el clímax de la narración paranoica se da en las últimas andanzas del narrador por la capital. El capítulo 10 se abre con una convocación para una fiesta en casa de Johnny Silverman, un neoyorquino que trabaja en un equipo de antropólogos forenses. El narrador-protagonista, llegado

con cierta antelación, se entretiene con Johnny y un rapado con acento argentino que se parece a Yul Brynner. Actor de mirada glacial, Brynner protagonizó numerosas películas del género thriller. Su semblante físico se convierte en la idea icónica de la amenza de forma que dicha sugestión llega al lector con la misma rapidez con la que perturba al narrador. Consideramos importante subrayar que este procedimiento, si de por sí puede parecer bastante trivial, otorga eficacia no a la capacidad descriptiva sino a la velocidad de la narración. Brynner no es otra cosa que la rapidez misma del tiempo del discurso que reproduce las conexiones dinámicas de una psiquis alterada por un conjunto de experiencias, reales o imaginarias, estremecedoras (Link 1). Una neurosis tanto narrativa como clínica.

También en *El sueño del retorno* la traducción del cine a la literatura trabaja de forma estructural. Aquí el narrador es un periodista salvadoreño exiliado en México que está a punto de regresar a su país. Esta idea supone una estela de paranoias ya que, como le cuenta a un amigo, la relación que ahí vive con la violencia es primordial: el estallido de una bomba colocada frente a la casa de su abuelo constituye uno de sus primeros recuerdos.

> Lo cierto es que de pronto […] me encontré preguntándome cómo era que esa imagen casi cinematográfica se había instalado en mi memoria, habida cuenta de que si yo iba en los brazos de mi abuela Lena no era posible que me pudiera ver desde fuera, como quien observa desde el corredor a una cincuentona con un nene en brazos atravesar a toda prisa el patio penumbroso (70).

Claro, ¿cómo es posible? En la novela la estrategia de vincular nuestra experiencia a la práctica visual del cine o del documental se articula a través de una falsa pregunta retórica. Un estratagema, porque el narrador es consciente de que nuestro acceso al conocimiento o al recuerdo tiene que ver cada día más con la 'dimensión fílmica' de la realidad. Por esta misma razón, la forma de contar un acontecimiento fundamental – la personalidad forjada en la ligazón con el terror – también se articula según las imágenes de un plano secuencia. La ficción se propone juntarse a lo testimonial – e *Insensatez* es emblemática desde este punto de vista – (Ortiz Wallner: 86 y ss) y para hacerlo explota nuestra codificiación de la realidad, la cual depende mucho del consumo de imágenes en video producidas en EE.UU. También las historias de guerra de míster Rábit, amigo del narrador, son una reproducción de la cultura yankee:

> un francotirador ubicado en un edificio estratégico podía contener a una compañía de soldados durante toda una tarde, como en aquella película de Stanley Kubrik sobre Vietnam ¿te acordás?, *Full Metal Jacket*, pronunció míster Rábit con cierta jactancia, que desde adolescente fue aficionado al cine de arte y se creía poseedor de una acento privilegiado en la lengua inglesa (85).

Un nombre claramente paródico ya que es una distorsión en la grafía y, es de imaginarlo, en la pronunciación, de dos palabras inglesas. Asimismo es una parodia la escena que él imagina como la traducción al salvadoreño de una película de Kubrik. Es un proceso que se articula no sólo en términos intersemióticos, como apuntábamos, sino también en términos diatópicos – como subraya Boaventura de Sousa Santos (Santos 31) – de un complejo proceso de influencias mutuas (cine/literatura, Latinoamerica/Nortemaerica etc.). Si, como decíamos, nuestro conocimiento de los conflictos depende de su representación fílmica, el autor salvadoreño traslada una guerra que muchas personas ven o consideran remota en el espacio y en la cultura a una dimensión conocida de la experiencia. Por esta razón, resulta eficaz la elección de Horacio Castellanos Moya de referirse a menudo a las fórmulas estéticas norteamericanas.

Además, la narración en primera y la relevante función semántica del cine acentúa la lejanía entre lugar de la narración y referente. El narrador, desde el destierro, cuenta hechos pasados y terribles como si él mismo fuera espectador de una película. En *El sueño del retorno* abundan las reflexiones sobre la forma de los recuerdos mismos: "una especie de distanciamento a causa del cual contemplaba la escena en cámara lenta, como si yo estuviera situado a mis espaldas, conmigo incluído en el cuadro, por lo que no me sentía por completo parte de lo que sucedía aunque me sabía parte de ello" (Castellanos Moya. *Sueño*: 103).

Muy a menudo existe una lejanía *de facto* con el país natal ya que los narradores escriben como migrantes o exiliados, o a punto de irse al extranjero o que acaban de regresar. Podríamos añadir a *El sueño…* casi toda su producción desde *La diáspora* (1988), hasta el cuento largo "El asco. Thomas Bernhard en San Salvador", 1997 o la novela *Donde no estén ustedes* (2003). Sin querer formular ecuaciones, se sugiere cómo el cine actúa de dos maneras diferentes: en *El sueño…* la lejanía es una condición presente y es estetizada gracias a los recursos cinematográficos que acabamos de presentar mientras que en *Insensatez* la huida al extranjero es el desenlace de la ficción que Piglia definiría paranoica (2009) y, por lo tanto, el uso del cine se relaciona más con la rapidez narrativa del thriller.

Una pasión oculta y vergonzante: el cine de acción

Desde nuestro punto de vista, una novedad relevante en la literatura del escritor salvadoreño[1] es el manejo de un género del cine popular. Antes de empezar,

[1] Por supuesto no es el primer escritor, dentro de la tradición literaria hispanoamericana, que explota en su discurso los recursos estéticos del *B movie* estadounidense. Nos referimos a la obra de, por ejemplo, Manuel Puig o Osvaldo Soriano en Argentina, Guillermo

una *excusatio non petita*. Ángel Rama definía los primeros lectores cultos de policiales como afficionados a «una pasión oculta y vergonzante» (295). En este caso, el discurso se plantea sobre el *action movie* y por lo tanto necesitamos vencer la vergüenza de hacer suponer que al autor de estas páginas le guste esta tipología fílmica.

El *action movie*, explotado de forma masiva en el cine norteamericano, implica, en línea teórica, el cotejo con actores de la pantalla como Stallone, Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme (y otros de cuyo nombre mejor no acordarse) ya que han protagonizado numerosas películas por el estilo. Hoy en el rol de 'mata-moros' posmodernos y ayer en el de mata-comunistas, las acciones de dichos personajes se caracterizan por la defensa de la dominación imperialista de Estados Unidos (o del Occidente en general) a través de la individuación de un enemigo estereotipado al que se le liquida sin la más mínima piedad. Subrayamos cómo tales manifestaciones industriales, producidas para fortalecer la ideología dominante, respetan una regla en la construcción de la historia: la presencia de un sujeto aislado – o de un grupo limitado de personajes entre los cuales sólo uno destaca – que tiene que luchar, para salvar el pellejo suyo y de millones de 'ciudadanos libres', contra un contubernio infernal armado por fuerzas ocultas. Dejando de un lado fáciles ironías, el mecanismo de esta tipología de género de acción funciona justamente en el momento en que un protagonista se encuentra frente a una poderosa conspiración y tiene que salir de ella castigando cruelmente a los enemigos.

Consideramos que todo género literario organiza según estructuras peculiares no sólo las narraciones que les son propias sino también una específica modalidad del conocimiento o de la relación entre sujeto y conocimiento. En nuestra opinión, el elemento estructural del *action movie* propone ya en sí un significado o una serie de significados y se configura como un ejemplo de la que Ricardo Piglia define 'teoría del complot' y que consiste, esencialmente, en que «en la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende» (Piglia 33).

Podemos considerar de acción *Baile con serpientes* aunque no se produzca en ella la clásica conjura. Pero sí el protagonista sufre el acecho de las fuerzas del Estado que tratan de detener sus andanzas mortíferas por la ciudad. La

Cabrera Infante en Cuba o Andrés Caicedo en Colombia. En este sentido, es aún más relevante la *excusatio non petita* que desarrollamos a continuación. En cierto sentido, reproduce los problemas de dialéctica entre ideología y estética que Valentín y Molina, protagonistas de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig, debaten en el calabozo donde están presos.

novela nos cuenta de la metempsicosis de Jacinto Bustillo en Eduardo, el narrador, un haragán licenciado en filosofía. Bustillo es un pordiosero con un oscuro pasado que vive en un Chevrolet destartalado y que despierta la curiosidad del narrador, quien decide pasar un día con él. Ya de noche, el pordiosero mata a una persona delante del narrador quien, a su vez, degüella al primero. El carácter principal que se transfiere de uno a otro es la posibilidad de hablar y relacionarse con cuatro serpientes con nombre de mujeres que conocen bien la vida de Bustillo y que viven en el Chevrolet. Desde ese momento empieza un viaje apocalíptico por la ciudad de San Salvador en busca de los desafortunados que compartieron su vida con el mendigo: la ex mujer y el uxoricida de la amante de Jacinto.

Agentes del apocalipsis, el narrador y sus serpientes matan a la mujer y a la pareja del amorío. Las dos son muertes violentas, pero si la primera es desgarradora porque se da contra una persona indefensa, la segunda tiene otras peculiaridades. Resulta que el marido es un inspector de la dirección investigativa antinarcóticos. Cuando el narrador llega a su casa, éste se encuentra reunido con unos amigos, jugando el truco y consumiendo drogas. Las serpientes entran a la sala y matan a los amigos reunidos, entre los cuales no aparece Raúl Pineda, el marido:

> Entonces la chapa de la puerta comenzó a girar muy despacio, cuidadosamente. Pero Valentina no pudo aguantarse. Y el zumbido lo alertó: el tipo salió disparando, en carrera hacia la recámara del fondo. Las explosiones desconcertaron a las muchachas. Y un tiro le destrozó la cabeza a Valentina.
> – ¡Auxilio!… – logró gritar a todo pulmón Raúl, segundos antes de que Carmela volara hacia su cuello.
> El tipo aún hizo un último disparo, pero Beti se le prendió de la muñeca (49).

Antes de estos asesinatos, el narrador quiere arreglar cuentas con unas personas que le habían ofrecido un mal trato. Siendo viernes de noche, estos sujetos y otros más están reunidos en un bar junto a una gasolinera. El nefasto tropel decide volver allá para matar y al mismo tiempo sembrar el pánico. La escena prevé explosiones de las bombas de la gasolinera, atropellos automovilísticos y cuerpos desfigurados.

> El pavor cundió instantáneo: unos entraban apresuradamente en los autos; otros corrían a refugiarse en el supermercado; muchos ni siquiera sabían cuál era la causa de la estampida. […]. Varios autos chocaron al tratar de huir de aquel desparpajo. Un jovencito de larga cabellera que había sido picado, logró subir a su último modelo y arrancar a toda marcha, pero en seguida perdió el control y fue a estrellarse contra las bombas de gasolina: primero hubo una serie de explosiones, luego un estruendo de tal magnitud que creí que el fogonazo achicharraría mi Chevrolet (47).

El viaje del narrador solitario es una enumeración de crímenes violentos, normalmente casuales, que se desarrollan con una notable velocidad narrativa y, como se vio, con un lenguaje escueto y cínico, centrado en la descripción de las armas, de las explosiones etc. Las andanzas del narrador y sus serpientes no pueden pasar desapercibidas al Estado y a los medios de comunicación masivos. En un momento dado, Eduardo mata a un político bastante importante. Si para él este acaecido no representa otra cosa que una circustancia casual, el asesinato despierta en el *establishment* el miedo al complot y a la desestabilización de su frágil equilibrio de poder.

El punto de vista se desplaza de Eduardo a la policía y al mundo del periodismo respectivamente en la segunda y tercera de las cuatro partes que constituyen la novela. En la segunda, el papel de Eduardo es el de un individuo aislado, acechado por las fuerzas represivas del Estado. Aquí la importancia del suspenso se hace contundente y el lector queda en vilo a la espera del desenlace.

Pero, al finalizar la novela, nos enteramos que en sí ni el tema del complot ni el viaje ficticio dentro de los ganglios del aparato del Estado resultan relevantes. *Baile con serpientes* se constituye como una novela excéntrica en la que no entendemos bien las intenciones del autor. Sin embargo, podríamos considerarla como un 'ejercicio de estilo', la preparación para una forma diferente de narración, desde el lenguaje y la hipertrofía del suspenso, hasta la relación entre tiempo de la historia y tiempo del relato en la que este último resulta muy reducido en pos de la rapidez con la que se suceden las secuencias narrativas.

El cambio fundamental se da, en nuestra opinión, con *El arma en el hombre* (2001). Como acabamos de ver, los funcionamientos políticos y represivos de muchas repúblicas latinoamericanas de finales del siglo XX (así como en otras circunstancias) permitieron que se desarrollara la visión de los entes del Estado como máquinas productoras de conjuras y que muchos críticos valoraran esta visión[2]. Además, en *El arma en el hombre* la relación con algunos personajes de la pantalla es más evidente. El protagonista, Juan Alberto García es un energúmeno al que le apodan Robocop y que se encuentra desmovilizado del batallón de contraguerrilla Acahuapa. Para sobrevivir, decide emplearse en el único oficio del que tiene cierta práctica: el de asesino. Robocop, narrador autodie-

[2] Por ejemplo, Beatriz Sarlo escribe que el Estado impone sentidos preconstituidos por los que «asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación, a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se plieguen a la verdad presente en el discurso de origen» (39). Con Piglia, podemos añadir que «[…] la inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad» (*Teoría*: 142).

gético, mantiene su conducta y su lógica fuera de la locura del clásico individuo antisocial: nosotros podemos considerar su pensamiento como consecuente y racional aunque normalmente lo rehusaríamos siendo socialmente negativo.

En la mayoría de las películas de acción se explota el *topos* del viaje errático que se articula alrededor de unas cuantas peripecias, según un recorrido de acercamiento del (anti)héroe a la amenaza máxima. El lenguaje es desapacible y aumenta su carga expresiva en la medida en que crece la violencia de las hazañas: «Repitió la orden. No me moví. Disparó: el tiro pasó entre mis piernas y se incrustó en el suelo de madera bajo el camastro. Le sostuve la mirada» (Castellanos Moya. *Arma*: 78); «[e]ra mi AK sorprendido con la vista baja contra sus tres AR-15 apuntándome» (114); «[d]e un manotazo lo tomé del cuello, lo alcé a mi altura y lo contraminé en la pared» (115).

La traducción a la literatura se da por supuesto también a nivel del fondo. La historia de *El arma en el hombre* es la continuación en ámbito extra-estatal (y aparentemente en posición conflictual con éste) de la educación criminal de un sujeto iniciada dentro de la violencia legalizada del batallón de choque. Tanto el lenguaje como la *forma mentis* del narrador-protagonista obedecen a los patrones engendrados por el discurso estatal sin el filtro de la retórica política pública. En este primer aspecto, la novela de Castellanos Moya difiere del típico *action movie* porque en las producciones norteamericanas el complot malévolo depende básicamente de las actividades ilícitas de una componente tóxica y oculta del Estado que, finalmente, es neutralizada por los elementos sanos[3]. Aquí, en cambio, el protagonista pasa por el crimen urbano, los asesinatos a sueldo para terminar en el narcotráfico. Una constante es la presencia de la política oficial detrás de todo tipo de ilicitud y es también la fuerza oscura que maneja las andanzas de Robocop, haciendo que su vida dependa de su obediencia o de su utilidad que, por supuesto, en un momento dado terminan. Por esta razón su huida final es monte arriba, hacia la clandestinidad. Ahí encuentra un grupo de ex-guerrilleros que trabajan para el narcotráfico internacional y que sufren, al finalizar la novela, un ataque espectacular, con cohetes, helicópteros de guerras y otras amenidades. El protagonista pierde el conoci-

[3] Dicha función de, al mismo tiempo, desenmascaramiento y justificación del Estado no le pertenece a la película "Total recall". Tal vez por proceder de la ciencia-ficción de Philip K. Dick, más precisamente del cuento de 1966 «We can remember it for you wholesale» (y entonces por no pertenecer *directamente* a la industria cinematográfica de Hollywood), las hazañas de Quade/Hauser rechazan toda relación con el poder legítimo, configurándose cómo alternativa total a un orden establecido y represor. Hay otros ejemplos en los que el género de acción se reproduce por sus estructuras y no por una filiación ideológica, como las primeras dos películas de la trilogía de Jason Bourne, "The Bourne Identity" (2004) y "The Bourne Supremacy" (2007) las dos de Peter Greengrass.

miento para despertar tiempo después en un hospital de Texas. Ahí le ofrecen la salvación de la cárcel o de la muerte a cambio de su colaboración con las operaciones antinarcóticos del gobierno de EE.UU. que, a decir la verdad, están coordenadas por uno de los dueños máximos de la producción de drogas. Otra vez una novela de Castellanos Moya termina en un lugar otro con respecto al natío, en un exilio exclarecedor, tanto para el narrador como para el lector, de las reales maniobras ocultas del poder internacional.

Rambo en El Salvador

La conclusión a este discurso depende básicamente de una pregunta: ¿cómo nos aparecería esta novela si se tradujera a la pantalla? La abundancia de los diálogos, de planos secuencias cinematográficos, la definción muy marcada de la cronología y de las elipsis ayudarían la escritura de un guión. El problema tiene que ver más con la sociología de la literatura o del cine. En pocas palabras, ¿cómo reaccionaría el público frente a esta hipotética película? Claro, podemos pensar que si la novela tuvo críticas positivas por reproducir la realidad de un desmoviliado en la posguerra salvadoreña, es porque lo hizo justamente de esa forma. Por lo tanto, una película que explotara los mismos recursos narrativos no despertaría dudas o rumores por la harmazón ficcional sino por la hipotética cualidad de la adaptación misma.

Desde luego, como siempre pasa, hay también detractores. Algunos podrían definirlo un texto tan escueto que resultaría hasta intrascendente: el mundo de Robocop prevé una relación estímulo y respuesta entre el problema que se le plantea y la solución más viable. La novela parece ser un juego divertido, sin una profunda reflexión sobre la problemática actualidad centroamericana. Sin embargo, esta visión no nos parece del todo correcta. La idea de explotar de forma valiosa la traducción de un género a la cultura hispanoamericana puede resultar muy provechoso tanto en términos estéticos como culturales. Vamos a ver un ejemplo: dos películas de 2008 de Steven Soderbergh nos presentaron a un personaje hiper-iconizado de la cultura hispanoamericana en una versión totalmente distinta de lo habitual. "The Argentine" y "Guerrilla" cuentan las empresas heroicas de Ernesto 'Che' Guevara apoyándose claramente en los patrones del *action movie*. Sobre todo en la primera película, relativa (a pesar de lo que la pareja de títulos da a entender) a la victoriosa lucha guerrillera cubana, la heroicidad de Guevara no depende solo de la legitimación de un discurso político sino también de su adaptación a la tipología del héroe de nuestra niñez: una especie de Rambo, donde sus cualidades acarreaban su forma de ser; su fuerza, astucia, tenacidad se acompañaban a conceptos como

honestidad, coherencia, libertad intelectual (¿igual que en la épica de la Edad Media?). Estas cualidades encajaban, en nuestro imaginario, en la bandera de Estados Unidos como signo. Pensamos ahora que es posible trasladar esta forma de presentación del héroe a ámbitos que normalmente necesitan de un profundo discurso contrahegemónico. Si se propusiera la versión fílmica de *El arma en el hombre* se lograría un resultado: la problematización de un periodo histórico a través de un género popular. El personaje de Robocop logra contar los desastres de la guerra civil, la violencia a la que acostumbraban los militares de los batallones contrainsurgentes, la presencia constante de la corrupción política detrás de todo negocio sucio y, finalmente, el fracaso del pensamiento estrictamente ideológico. En un género que podríamos considerar menor, de procedencia claramente industrial (y, de paso, imperialista), Horacio Castellanos Moya ha logrado insertar una parte de las preguntas y problemas que hay que enfrentar en la actualidad de El Salvador. Al hacerlo, explicita uno de los caracteres de la cultura centroamericana (pero en general del subcontinente): su cercanía con la modernidad narrativa de Estados Unidos. De esta forma produce una tipología de relato que no podemos considerar aún 'historicizado' y frente al cual fruncimos el ceño con deje polémico como hacíamos, por ejemplo, con el policial hasta hace menos de medio siglo. Castellanos Moya con gran naturalidad toma del cine yankee más comercial la estructura fundamental para contar a un público heterogéneo una versión de los hechos en Centroamérica, para desenterrar los monstruos de la violencia del pasado y enseñarlos sin mediaciones en la página del libro, tan parecida a la pantalla del cine.

Bibliografía citada

Besarón, Pablo. *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires: Simurg. 2009.

Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. El Salvador: Tendencias. 1993.

———. *El arma en el hombre*. México: Tusquets. 2001.

———. *Baile con serpientes*. México: Tusquets. 2002.

———. *Insensatez*. México: Tusquets. 2004.

———. *El sueño del retorno*. Barcelona: Tusquets. 2013.

De Benedictis, Maurizio. *Cine/AmericaLatina. Storia del cinema latinoamericano*. Roma: Lithos. 2009.

Dick, Philip K. *Rapporto di minoranza e altri racconti*. Roma: Fanucci. 2004.

Foster Wallace, David. "F/X Porn". *Waterstone's Magazine*. Winter/Spring (1998): 17-20.

Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi. 1993.

Gallini, Stefania (ed.). *Guatemala, nunca más*. Milano: Sperling&Kupfer. 1999.

Link, Daniel. "Odradek: el presente, ese delirio". *Punctum. Revista do cinema* (revista telemática: <http://www.punctum.ufsc.br/?p=146>) (consultado el 15 septiembre 2014).

Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci. 2003.
Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. 2012.
Piglia, Ricardo. "Teoría del complot". *Casa de las Américas*, 245 (2006): 32-41.
———. "La ficción paranoica". *Clarín* (10 de octubre de 1991): 4-5.
Rama, Ángel. "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas". Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.). *Ficciones Argentinas*. Buenos Aires: Norma. 2004: 261-302.
Rutelli, Romana. *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*. Pisa: ETS. 2004.
Santos, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indoente: contra o desperdício da experiência*. São Paolo: Cortez. 2005.
Sarlo, Beatriz, "Política, ideología y figuración literaria". Balderston Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza/University of Minnesota. 1987: 30-59.

Filmografía

Greengrass, Paul. "The Bourne Supremacy". USA. 2004.
———. "The Bourne Ultimatum". USA. 2007.
Liman, Doug. "The Bourne Identity". USA. 2002.
Sodebergh, Steven. "The Argentine". USA. 2008.
———. "Guerrilla". USA. 2008.
Verhoeven, Paul. "Total recall". USA. 1990.
Wiseman, Len. "Total recall". USA. 2012.

MIGRACIONES LINGÜÍSTICAS Y TEMPORALES DE *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR* DE ELENA GARRO ENTRE CINE Y LITERATURA

Rocío Luque*

Abstract

El presente artículo analiza la transposición cinematográfica de la novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, centrándose en las migracianes temporales y en las migraciones lingüísticas entre literatura y cine.

Linguistic and Temporal Migrations in Recollections of Things To Come *by Elena Garro between Literature and Film*

In this paper we analyzes the dramatization of the novel Recollections of *Things To Come* by Elena Garro, focusing on temporary migrations and linguistic migrations between literature and film.

Migrazioni linguistiche e temporali di Los recuerdos del porvenir *de Elena Garro tra cinema e letteratura*

In questo studio si analizza la trasposizione cinematografica del romanzo *I ricordi dell'avvenire* di Elena Garro, focalizzando l'attenzione sulle migrazioni temporali e sulle migrazioni linguistiche tra la letteratura e il cinema.

Introducción

Bergson llamó 'mecanismo cinematográfico' el procedimiento del pensamiento con respecto al movimiento: «el pensamiento – nos dice – coge del movimiento instantáneas inmóviles a las que les añade un movimiento artificial externo, y es en este proceso en el que se basa la ilusión mecánica» (Abbagnano 157)[1]. El arte y la literatura siempre buscaron la mejor forma para expresar el movimiento y encontraron nuevas posibilidades con la llegada del cine. Pero evidentemente los resultados son distintos, ya que si el arte y la literatura traducen el movimiento, debido a que no lo poseen; el cine, en cam-

* Università di Udine.

[1] La traducción es mía.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

bio, lo representa, y si lo significa es con el movimiento mismo o por medio de éste (Mitry 53).

Desde esta perspectiva, resulta ser muy interesante la transposición cinematográfica de la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, una novela que hace algunos años traduje de la lengua española a la lengua italiana[2], y que, en esta ocasión, analizo en su traducción del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico. La novela, de hecho, presenta una serie de migraciones por los elementos móviles e inmóviles del lenguaje que, cognitivamente, cristalizan el pensamiento, y por los elementos del tiempo, deslizando entre el tiempo medible y el tiempo intuido; elementos que no habrán sido fáciles de trasladar para el director y guionista de la película, Arturo Ripstein[3].

Este binomio novela-película llama además la atención porque esta última se empezó a rodar en marzo de 1968, una fecha nefasta para Elena, como a menudo lo solían ser para ella[4], pues es el año en el que se da la masacre de Tlatelolco y es acusada de haber guiado un complot comunista para derrocar al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, dando comienzo a su exilio. La película, de hecho, se estrenaría el 26 de junio de 1969, cuando Elena ya andaba huyendo, todavía en México, y la vería en la televisión, estando ya en España (Covarrubias et al. 48).

Migraciones lingüísticas

Cine y literatura guardan, como es sabido, diversos puntos de contacto, pero también no pocas diferencias. El cine, de ser un simple medio para reproducir mecánicamente la realidad, se ha ido transformando poco a poco en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de transmitir ideas. Inicialmente recurrió

[2] La traducción, titulada *I ricordi dell'avvenire*, se publicó en 2010 con Aracne.

[3] Arturo Ripstein es un director mexicano que siempre mantuvo una relación con la literatura. Realizó su debut como director de cine dirigiendo un guión escrito por Gabriel García Márquez, titulado "El charro", cuyo resultado fue "Tiempo de morir" (1965), una película que contó con la colaboración de personajes como el escritor Carlos Fuentes y el ya mencionado García Márquez (de quien, en 1999, adaptaría *El coronel no tiene quien le escriba*). Tres años después, adaptó la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir* (1968), película que, entre otras cosas, dedicó a Luis Buñuel. En 1985 encontró a la escritora Paz Alicia Garciadiego, con quien, a partir de "El imperio de la fortuna" (1985), emprendió una larga colaboración (*The Internet Movie Database*, web).

[4] Antes de la fecha del 2 de octubre de 1968, el día de la Masacre de Tlatelolco, Elena Garro había hipotizado la transformación en piedra de la protagonista femenina de *Los recuerdos del porvenir*, Isabel Moncada, el 5 de octubre de 1927.

a los mismos procedimientos de la escritura que la novela o el teatro[5], usándolos con una eficacia comparable con la del lenguaje verbal, pero progresivamente se fue alejando del referente literario para adquirir sus propios medios.

La consideración de la que debemos partir, de todas formas, es que tanto los productos literarios como los productos cinematográficos son textos. El texto escrito y oral, de hecho, es considerado por Bachtin como el dato primario de todas las disciplinas y, en general, de todo el pensamiento teológico y filosófico en sus orígenes (Lozano et al. 17). Visto así, el texto como objeto permite la convergencia de distintos campos, pero el intento de aplicar una disciplina científica, la lingüística, a una actividad de creación artística es una tarea ardua, y el propio Christian Metz reconoció los límites de la investigación semiológica en este sector. De todas formas, coincidimos con Jean Cocteau en que «una película es una escritura en imágenes» (Martin 18). El cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, sintaxis, flexiones, elipsis y gramática.

No debemos entender la aceptación de esta similitud como la que se presenta entre la sucesión de imágenes en el cine y de palabras en la literatura, propiedades que llevan a pensar en rasgos comunes al orden del discurso, entre otras cosas, porque la disposición en la novela y en la película de *Los recuerdos del porvenir* es totalmente distinta. Debemos considerar, en cambio, que por un lado el mínimo común múltiplo del lenguaje verbal es la palabra y que, por el otro, el mínimo común múltiplo del lenguaje cinematográfico es la imagen. ¿Pero a qué nos lleva este planteamiento? Ante todo, si remontamos a la naturaleza convencional del signo lingüístico[6] y consideramos, además, las palabras como elementos polivalentes y con distintos niveles de significación, desde una perspectiva semántica, chocaremos con el signo imagen. La conexión entre lengua y objeto no es natural, sino que está determinada culturalmente, y en el lenguaje literario esta conexión es aún más arbitraria y simbólica; mientras que la conexión entre imagen y objeto suele ser real y objetiva.

Si nos detuviéramos en esta óptica, la imagen resultaría ser muy poco flexible y la filmografía resultaría ser sólo un arte imitativo (de onomatopeyas no gráficas, sino visuales) que debe instituir una especie de convencionalismo. Dada la reproducción fotográfica de la realidad, a primera vista parece que cualquier representación o 'significante' coincide de manera exacta y unívoca con el 'significado' o la información conceptual que vehicula. En realidad, la representación es siem-

[5] Véanse, a tal propósito, los volúmenes *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* de Seymour Chatman y *Letteratura e cinema* de Sara Cortellazzo y Dario Tomasi.

[6] Nos remitimos, en esta tradición, a Wittgenstein, De Saussure, Hjelmslev, Genette y, sobre todo, al primer teorizador del lenguaje, Platón, que en el diálogo *Crátilo* argumenta la idea de arbitrariedad del signo lingüístico.

pre mediatizada por el procesamiento fílmico, tal como señala Christian Metz: «Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica […] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso» (19).

A diferencia, por lo tanto, de sus análogos reales, los objetos que aparecen en la pantalla quieren decir, son signos y no son neutros. En la película de Ripstein, de todas formas, frente a la escena inicial en la que la cámara se detiene sobre las agujas detenidas de un reloj, el espectador que no conoce la novela se arriesga a quedar condenado en la opacidad de un signo implícito y a creer ingenuamente en lo real representado. La escena no puede hacer frente a la dialéctica significante-significado que se da en la descripción correspondiente de la novela, en donde el tictac de la palabra reloj, símbolo de la parálisis del tiempo en la que vive el pueblo Ixtepec y todo México, llega a nuestros oídos repetidamente a lo largo de toda la novela:

> – Son las nueve – respondió Félix desde su rincón; obedeciendo a una vieja costumbre de la casa, se levantó de su escabel, se dirigió al reloj, abrió la puertecilla de vidrio y desprendió el péndulo. El reloj quedó mudo. Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo y volvió a ocupar su sitio. […]
> Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria. […]
> Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: "el lunes haré tal cosa" porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer "tal cosa ese lunes". Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él (Garro 19-20)[7].

Si bien la escena del reloj en la película posee la 'dialéctica interna' (la imagen del reloj es, efectivamente, el 'símbolo' del tiempo), no contempla, en cambio, una 'dialéctica externa' o confrontación con imágenes contiguas que permita completar su significación[8]. Falta, pues, lo que en el lenguaje literario llamamos 'metáfora' y en el lenguaje cinematográfico llamamos 'montaje', es decir, la yuxtaposición de los planos en ciertas condiciones de orden y duración

[7] A partir de este momento, las citas sacadas de la novela *Los recuerdos del porvenir* aparecerán solamente con el número de página.

[8] En seguida, se pasa a la escena en la que Isabel, una de las protagonistas femeninas, observa al general Rosas desde la ventana, haciendo ya intuir desde el comienzo la importancia que el director le confiere a las pasiones amorosas de los protagonistas.

que produzca en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película (Martin 102).

De la misma manera, en la película se pierden todos los matices con los que Elena Garro carga las palabras, y tras las imágenes de muertos o colgados, no se cela su definición de 'cadáver' y 'muerto': «"No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver", se dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras, y las rentas» (15). Pero lo peor del caso es que en toda la película no se intuye uno de los elementos fundacionales de la novela, el hecho de que todos los personajes están muertos y que la voz narrante es la del pueblo de Ixtepec que se observa a sí mismo. Igualmente, se pierde el contraste semántico entre los verbos 'ir' y 'venir', factor de movimiento y migración en el arco de la novela, y la simple reproducción en la película de las palabras de Julia, la amante del general Rosas, «No vengo… Voy a ver algo» (147), no nos da la idea del continuo vaivén de las gentes, los pasos, los árboles y el tiempo[9].

Desde la perspectiva de la acción, luego, en la obra de Ripstein las palabras pierden cualquier valor performativo. No se le da ni siquiera importancia a un personaje, Juan Cariño, que sin embargo es fundamental, pues es el loco del pueblo que ha instituido otra presidencia para hacer frente a la Comandancia Militar en una casa de cuscas. Y, si bien para el semántico Kuroda «La palabra revólver no dispara», para el señor Presidente, las palabras disparan, y vaya si disparan:

> "¡Los pistoleros!" La palabra todavía nueva nos dejó aturdidos. Los pistoleros eran la nueva clase surgida del matrimonio de la Revolución traidora con el porfirismo. […] ejercían el macabro trabajo de escamotear hombres y devolver cadáveres mutilados. A este acto de prestidigitación, los generales le llamaban "Hacer Patria" y los porfiristas "Justicia Divina". Las dos expresiones significaban negocios sucios y despojos brutales (76).

El idioma oficial que los militares corruptos de la Revolución mexicana introdujeron para despojar tierras y asesinar a los indios, dejando en el aire el eco

[9] Giacomo Manzoli propone dos métodos para enfrentarse a la cuestión de la imagen en movimiento en lugar de la palabra escrita: el diacrónico, que analiza los cambios en la historia, y el estructuralista, basado en la comparación entre el uso de los distintos mecanismos lingüísticos durante el paso de la palabra escrita a la imagen (62). Lamentablemente, en la película que nos ocupa, se citan fragmentos de texto de la novela sin ninguna reelaboración que nos permita procesar la información visual.

del 'miedo', la 'culpa' y la 'traición', es el que Juan Cariño tiene que devolver al diccionario para evitar el peligro de su performación:

> Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero de copa. Las había muy perversas; huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. [...] Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca. Lo terrible era que no bien una palabra maligna encontraba el camino de las lenguas perversas, se escapaba siempre, y por eso su labor no tenía fin. Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía el responsable (64-65).

Esta esterilidad de la palabra en la película determina también que el director haya omitido el factor de la memoria, ya que, siguiendo a Platón, la memoria, el verdadero conocimiento, está constituida por las palabras. Este factor contrasta no sólo con el título de la novela, sino también con las primeras palabras de Ixtepec, que Ripstein no traduce:

> Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (9).

Sólo el silencio, la otra cara de la palabra, encuentra correspondencia en la escasez de diálogos en la obra de Ripstein, aunque desligada de las colocaciones 'guardar silencio' o 'guardar las palabras', que se repiten a lo largo de toda la novela como precaución ante el peligro de las palabras, y desligada de todas los términos de semantismo negativo que caracterizan a personajes como el general Francisco Rosas: 'inmóvil', 'pálido', 'sólo', 'sombrío', 'triste', etc.

Otro factor que debemos tener en cuenta ante el binomio palabra-imagen es que el texto *Los recuerdos del porvenir* se halla en una posición, como la del teatro, que podemos considerar intermedia entre una novela y una película[10]. Esto se debe, principalmente, al hecho de que Elena Garro, que en este medio dio sus primeros pasos, aun cuando escribe narrativa sigue siendo siempre una

[10] Antes de que la comparación cine-literatura se diera en los términos película-novela, se dio en los términos película-teatro (Peña Ardid 155).

autora dramaturga. En *Los recuerdos del porvenir* el extranjero Felipe Hurtado, que llega en tren a Ixtepec, trae consigo la ilusión ('mecánica', diría Bergson) de poder representar otra realidad: «– La gente vive más feliz. El teatro es la ilusión y lo que le falta a Ixtepec es eso: ¡La ilusión!» (77), y por un tiempo en el pueblo se empieza a hablar del 'teatro mágico' en casa de Doña Matilde, de los días que faltaban para el estreno, de los trajes…[11]

Elena Garro, además, introduce elementos dramatúrgicos en la novela que se prestan a la escenificación fílmica: en todo momento se precisa el punto de vista óptico (observemos el juego pronominal y morfológico en las ya citadas palabras Ixtepex «La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos», 9), así como la variación de las posiciones espaciales de los personajes (recordemos que rondan, van y vienen, dan pasos, permanecen inmóviles, el color de los trajes (las criadas de lila, los indígenas de blanco y las señoras de rojo o de rosa) o la detalladísima distribución de luz y de sombra[12].

La palabra 'ojos' puebla la novela de Garro, así como el verbo 'mirar'[13], acompañados por toda una serie de especificadores de modo (por ej. «con ojos náufragos») o angulación (por ej. «mirar de soslayo»), hasta llegar a redundancias del tipo «mirando con ojos de otro mundo» (156). El lector experimenta, en la novela y no en la película, lo que Walter Benjamin llamó 'el inconsciente óptico' (24), ese nuevo modo de ver o de conocer visualmente, que hace significar la mirada, que hace que el espectador se identifique con la cámara, o que, para jugar con los versos de Sor Juana Inés de la Cruz que le dan el nombre al presente congreso, oigan con los ojos o miren con las palabras.

[11] Elena Garro utiliza el expediente del teatro también en otras ocasiones, como en el caso de la obra *Felipe Ángeles*, en donde el juicio al general es llevado a cabo precisamente en un teatro, el Teatro de los Héroes de Chihuahua.

[12] Observemos, por ejemplo, las siguientes imágenes: «Los círculos de luz repartidos en la habitación continuaron intactos» (19); «[…] se echó la sábana encima de la cabeza para no ver la oscuridad caliente y las sombras que se integraban y se desintegraban en millares de puntos oscuros, haciendo un ruido ensordecedor» (33-34); «"Aquí está durmiendo el asesino", decía la luz que la envolvía» (93); «Las ramas de los árboles proyectaron sombras móviles y azules en su rostro» (100); «El círculo de luz cayó sobre la figura de Juan Cariño sentado con la dignidad de un personaje oficial» (246), etc.

[13] Los números son impresionantes: 'ojos' aparece 212 veces y 'mirar' 465. Es como si el grado de abstracción racional que se logra en el pensamiento a través de la fragmentación del concepto 'nieve' en una docena de palabras distintas en la lengua de los esquimales, según se esté derritiendo, esté polvorienta, congelada, etc., se lograra aquí con centenares de imágenes que fragmentan el concepto de la 'mirada'.

Migraciones temporales

Se pueden distinguir dos conceptos fundamentales de tiempo: el tiempo como orden medible del 'movimiento' (conectado, en la antigüedad, con el concepto cíclico del mundo, y en la modernidad, al concepto científico del tiempo); y el tiempo como 'movimiento' intuido (conectado con el concepto de conciencia) (Abbagnano 1075). En este sentido, la novela *Los recuerdos del porvenir* se inserta en una conceptualización medible del tiempo, ya que el fondo histórico es la Guerra Cristera que tuvo lugar entre 1926 y 1929, y las fechas son redondas y perfectas:

> ¿De dónde llegan las fechas y a dónde van? Viajan un año entero y con la precisión de una saeta se clavan en el día señalado, nos muestran un pasado, presente en el espacio, nos deslumbran y se apagan […].
> Basta decir la magia de una cifra para entrar en un espacio inmediato que habíamos olvidado. El primero de octubre es para siempre en mi memoria el día que empezó el juicio de los invitados (281).

Pero es en el tiempo intuido donde la novela alcanza su significación: recordemos las palabras de Ixtepec «Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra […]», en las que los deícticos nos colocan en una ubicuidad temporal; u observemos la anulación del tiempo como un ir inexorable hacia el futuro con el oxímoron «El porvenir era la repetición del pasado» (68).

El cine, que bien puede representar un sistema de referencia social basado en horas, días, meses, años, etc., y que en la duración fluida y subjetiva logra ejercer un dominio absoluto, donde el tiempo lo puede acelerar, aminorar, invertir, detener o sencillamente ignorar; poco puede ante la novela de *Los recuerdos del porvenir*. La película de Ripstein no logra representar la pérdida de lugar de las fechas de quien sólo conoce el tiempo lineal y cronológico:

> Él lo sabía: le escamoteaban los días, le cambiaban el orden a las fechas, las semanas pasaban sin que le enseñaran un domingo. Perdía su vida buscando las huellas de Julia y las calles se descomponían en minúsculos puntos luminosos que borraban el paso dejado por ella en las aceras. Un orden extraño se había apoderado de ese pueblo maldito (197).

La imagen, la materia prima del lenguaje cinematográfico, al estar siempre en presente, dado que es un fragmento de la realidad exterior que se manifiesta en el presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia, carece de los matices psicológicos que brinda el lenguaje verbal

mediante los modos y tiempos verbales. La temporalidad no puede definirse desde el sujeto de la enunciación inscribiendo la propia subjetividad en el tiempo textual (Lozano et al. 127). Entonces, así como la palabra revólver no puede disparar, el cine no puede traducir en su lenguaje el siguiente diálogo:

> Los golpes del aldabón sobresaltaron a las cuscas. Ya habían olvidado su existencia y asustadas preguntaron detrás de la puerta:
> – ¿Quién es?
> – Uno que fue – respondió el loco aceptando su condición futura de fantasma (316).

Asimismo, no puede 'cinematografíar' el siguiente párrafo en el que presente, pasado y futuro intercambian sus rumbos:

> Por la noche, en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse. Pero era curioso que en el pasado fuese él, Martín, el que había muerto y en el futuro un personaje extraño el que moría; mientras él, acomodado en el techo de su cuarto miraba sus dos muertes, la realidad de su cama minúscula, de su cuerpo de cinco años y de su habitación, pasaron a una dimensión sin importancia. Las vigas oscuras del techo con el sol de la mañana lo devolvieron a un presente banal, sucedido entre las manos de sus nanas. Desde esa noche su porvenir se mezcló con un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día (89).

La falta de acoplamiento entre los distintos tiempos es lo que determinó también, como hemos visto en la sección anterior, la falta de representación de la memoria en la película de "Los recuerdos del porvenir", ya que la memoria es la posibilidad de disponer de los conocimientos pasados y está constituida por dos condiciones o momentos distintos: la conservación o persistencia de los conocimientos pasados que, para ser pasados, tienen que sustraerse a la vista; y la posibilidad de llamar, cuando es necesario, el conocimiento del pasado y de hacerlo actual o presente (Abbagnano 691).

De la misma manera, también los sueños presuponen que nuestra conciencia esté siempre en presente: en efecto, sabemos que la principal tarea del sueño reside en la localización precisa, en el tiempo y en el espacio, de los esquemas dinámicos que los sueños representan. Pero en la película se omite ese sueño o esa suspensión temporal en la que el extranjero Felipe Hurtado y la querida del general Francisco Rosas huyen del cerco de Ixtepec:

> No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil.
> Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche. Nos dijo que es más negra rodeada por la mañana. En

> su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba de oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.
> – ¡Buenas noches! – gritó Julia. […]
> Todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones (156-157).

El único elemento que en la película logra romper con el orden lineal del tiempo, haciendo olvidar de esta manera las muertes, es la Fiesta, tal y como teorizaría Octavio Paz en 1960 en *El laberinto de la soledad* (164), y, concretamente, la fiesta que las señoras del pueblo organizan en honor de los militares para que el Padre Beltrán pueda salir de Ixtepec:

> Nadie nombraba a los muertos aparecidos en los caminos reales. Mis gentes preferían el camino brevísimo de las luces de Bengala y de sus lenguas surgía la palabra fiesta como un hermoso cohete. Juan Cariño era el más exaltado. Levantaba sin cesar su sombrero de copa para saludar a los vecinos y sonreía satisfecho: estaba de vacaciones. Las palabras que en esos días andaban por el aire eran sus palabras predilectas […]. Su sombrero estaba vacío de palabras malignas (212).

Esta ruptura del orden lineal logra romper también con el riesgo de las palabras, como si la significación de ambas migraciones, la temporal y la lingüística, estuviesen conectadas.

Conclusiones

Esta sugestiva novela, en la que el pueblo de Ixtepec nos narra su historia deteniéndose en el momento en que Plutarco Elías Calles decreta el cierre de las iglesias y la suspensión del culto, y en el que se encuentra rodeado por fuerzas gubernamentales al mando del general carrancista Francisco Rosas, cuyo papel consiste en vigilar el cumplimiento de las leyes revolucionarias, pierde indudablemente significación en su traducción al lenguaje cinematográfico. La partida de naipes, que simbólicamente representa la partida que juegan los habitantes de Ixtepec contra los militares, se reduce a una simple atención hacia los amores entre Rosas y Julia en la primera parte de la novela, y Rosas e Isabel en la segunda[14].

[14] La traducción del medio literario al medio cinematográfico, además, presenta algunos cambios como el descenso de grado del general Francisco Rosas y del coronel Justo Corona, que pasan a ser coronel y mayor, respectivamente; o la edad de Joaquín Meléndez, que resulta ser más joven.

Hasta la fuerza singular de la piedra en la que se transforma Isabel Moncada al final de la novela, tras la muerte de sus hermanos y la desdicha de sus padres, esa 'piedra aparente' sobre la que aparece una inscripción en palabras y sobre la que Ixtepec, sentado, comienza a narrar su historia, aparece limitada, en su imagen cinematográfica, a un contenido latente, en lugar de manifestar su contenido aparente.

Al ver la película por primera vez, temí que mi juicio estuviese determinado en buena medida por la gran admiración que siento hacia la novela de la autora mexicana, pero he de decir que el reciente descubrimiento de una entrevista que le hicieron a Elena al regresar, tras el exilio, a México, me fue de gran alivio en esta migración por su obra:

> EG: No, yo sí creo que cualquier novela se puede adaptar al cine, siempre que se adapte la novela, no que se escriba otra novela. *Los recuerdos del porvenir* la vi en la televisión y dije: "¿Qué será esto, yo no le entiendo nada". Estaba horrible, horrible. […] La volvieron a escribir. Era el tiempo de los cristeros y era el pueblo que se rebelaba contra los revolucionarios, y aquí lo ponen al revés. […] Digo: "Para qué me pagaron tanto dinero – se lo dije a Ripstein –, para hacer esta porquería, hombre, la hubieran escrito ustedes y les sale gratis". ¡Una porquería! En cambio, le aseguro que yo agarro *Los recuerdos del provenir* y hago un *script* y sale una película tan buena como la novela. Por lo menos que no la traicione así (48).

¡Parece como si el temor que infundía la palabra 'traición' en su obra se hubiese concretizado en su adaptación cinematográfica!

Bibliografía citada

Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET. 2011.

Bachtin, Michail. "Il problema del testo". A. Ponzio (ed.). *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Bari: Dedalo. 1976: 190-217.

Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiros. 2011.

Bergson, Henri. *Saggio sui dati immediati della coscienza*. Torino: Boringhieri. 1964.

Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus. 1990.

Cortellazzo, Sara y Tomasi, Dario. *Letteratura e cinema*. Bari: Laterza. 2006.

Covarrubias, Miguel, Margarita Villarreal, Minerva y Saúl Reyes, Genaro. "Diálogo con Elena Garro en la Capilla Alfonsina". Patricia Rosas Lopátegui (ed.). *Junto a una taza de café. Conversaciones*. Monterrey: Ediciones Castillo. 1994: 43-67.

De Saussure, Ferdinand. *Corso di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza. 1967.

Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: 451 Editores. 2011.

Hjelmslev, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid: Gredos. 1971.

Genette, Gérard. *La parola letteraria*. Torino: Einaudi. 1972.

Lozano, Jorge, Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra. 2009.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa. 2002.
Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci. 2003.
Metz, Christian. *Langage et cinema*. Paris: Larousse. 1971.
Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinema*. París: Éditions Universitaires: 1963.
Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra. 2007.
Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una comparación aproximativa*. Madrid: Cátedra. 2009.
Platón. *Cratilo*. Milano: BUR. 2000.
The Internet Movie Database, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/ripstein.html>.

Filmografía

Ripstein, Artur (dir.). "Los recuerdos del porvenir". México: Alameda Films, Imperial Films Internacional. 1969.

LAS MIGRACIONES DE CABRERA INFANTE: DE CUBA A INGLATERRA, DEL CINE A LA LITERATURA

Roberta Previtera*

Abstract

La literatura de Cabrera Infante es por definición migrante puesto que su trayectoria artística se desarrolla entre Cuba y Europa. A lo largo de toda su vida el autor cultiva una constante y entusiasmada pasión por el cine que se encuentra reflejada en las distintas etapas de su producción. En su caso la migración no es solo una condición existencial sino también una necesidad estética, ya que sus deseos de experimentar con la lengua y la literatura lo llevan a una continua migración de formas y contenidos narrativos de un sistema artístico a otro.

Cabrera Infante's Migrations: from Cuba to England, from Cinema to Literature
Migration is a central element in Cabrera Infante's literature. Actually his artistic production is realized between Cuba and Europe. During his life the author cultivates an incessant and enthusiastic passion for cinema which appears in different moments of his production. In his case migration it's not only an existential condition but also an esthetic necessity. His experiments with language and literature let him to operate a migration of forms and contents from an artistic system to the other one

Le migrazioni di Cabrera Infante: da Cuba all'Inghilterra, dal cinema alla letteratura
La scrittura di Cabrera Infante è migrante per definizione. La sua traiettoria artistica si articola tra Cuba e l'Europa. Durante tutta la vita, l'autore coltiva una costante ed entusiasmata passione per il cinema che si riflette nelle distinte tappe della sua produzione. Nel suo caso la migrazione non è solo una condizione esistenziale, ma anche e soprattutto una necessità estetica che nasce dal desiderio di sperimentare con la lingua e la letteratura, e che lo porta a operare una continua migrazione di forme e contenuti da un sistema artistico all'altro.

Las migraciones de Cabrera Infante

La literatura de Cabrera Infante puede definirse migrante por al menos dos razones distintas. Lo es porque la trayectoria artística de este autor se desarrolla entre Cuba y Europa, pero también porque en sus libros se registra con frecuencia una

* Université Paris-Sorbonne.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

migración entre géneros artísticos diferentes. Para justificar estas afirmaciones es preciso recordar algunas de las etapas fundamentales de la vida de este escritor.

Cabrera Infante nace en 1929 en Gibara, en la provincia de Oriente. A la edad de doce años se traslada con su familia a La Habana, donde, unos años después, en 1954, empieza a trabajar como crítico de cine en la revista *Carteles*, de la que es nombrado posteriormente jefe de redacción. En los mismos años funda la Cinemateca de Cuba que preside de 1951 a 1956. Con el triunfo de la Revolución es nombrado director de la revista literaria *Lunes de Revolución* que dirigirá desde 1959 hasta 1961, año en que esta última es clausurada por el régimen castrista. En 1962 Cabrera Infante viaja a Bélgica como agregado cultural del gobierno revolucionario. Solo regresará una vez a Cuba desde ese entonces, en 1965, en ocasión de la muerte de su madre, para volver a salir definitivamente del país pocos meses después. En Europa, vive un tiempo en Madrid, para luego establecerse en Londres, donde reside hasta su muerte, en 2005. Es conocido que la salida de Cabrera Infante de Cuba no fue voluntaria, sino un exilio forzado debido a sus conflictos con el régimen castrista. De hecho, el autor subraya en varias ocasiones que su viaje a Bélgica fue una especie de exilio oficial que le fue impuesto por haber apoyado "PM", un cortometraje realizado por su hermano Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal sobre la vida nocturna habanera de principio de los cincuenta, que fue juzgado moralmente decadente por el gobierno revolucionario[1]. Es importante anotar que Cabrera Infante vive la ex-

[1] Como afirma Cabrera Infante en una entrevista «el documental enfocó su ojo único, monótono y obsesivo a un animal que moría, que no era la democracia […] sino el folklore de la ciudad, la vida y [sic] verdadero milagro de mostrarnos cómo se divertían libres negros y mulatos musicales en los bares, personajes populares en el puerto de La Habana […]. No había allí ni consignas ni pancartas políticas y el único ruido habanero que se oía era la música de los sones» (Guillermo Cabrera Infante, Isabel Alvarez-Borland 62). En realidad el incidente de "PM" debe ser leído dentro de la evolución de la política cultural del gobierno castrista, que tras una primera etapa de abertura, intenta redefinir el rol de los intelectuales dentro de la revolución. La experiencia de "PM" es sumamente importante en la biografía de Cabrera Infante desde distintos puntos de vista. A nivel personal, la película juega un papel importante en la ruptura del autor con el castrismo. De hecho, la proyección del cortometraje sublevó una polémica violenta que se concluyó con el cierre de *Lunes de Revolución* y la inclusión de Cabrera Infante en la lista negra del régimen. Desde un punto de vista artístico, la película constituye un primer núcleo a cuyo alrededor Cabrera Infante construirá *Tres Tristes Tigres*. Estas afirmaciones son confirmadas por el autor en su entrevista con Isabel Alvarez-Borland: «cuando […] oí que había muerto Fredy, una gran cantante de boleros que era del pueblo pero no popular. Entonces supe que podía realizar algo que me preocupaba desde que prohibieron el documental, que ocupaba mis ocios y mis noches como una obsesión casi clínica: hacer *P.M.* por otros medios – y los únicos medios que me eran asequibles eran los medios literarios. Así surgió *TTT*, del cine y de la música popular […]» (62-63).

periencia de Bruselas como una estancia forzada que marca un antes y un después dentro de su experiencia tanto humana cómo artística. Este sentimiento de ruptura es expresado claramente en su entrevista con Tomás Eloy Martínez:

> el viaje no lo hice en avión, sino en el trompo del tiempo. Todavía en Bélgica yo añoraba a Cuba, su paisaje, su clima, su gente, sentía nostalgias de las que no me libro aún, y pensaba nada más que en regresar. Pero un país no es solo geografía. Es también historia. Cuando regresé, en esa primera semana que todavía no podía comprender que mi madre había desaparecido para siempre, supe, al mismo tiempo, que el sitio de donde había venido al mundo estaba tan muerto como el sitio a que vine. La Habana era una ciudad que yo no reconocía […] la geografía era la misma, estaba viva, pero la historia estaba muerta (49).

Los dos textos cuyo análisis abordaremos en este artículo, *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un Infante difunto* (1979), son ambos el resultado de una escritura a distancia, una distancia que es ante todo geográfica, puesto que los dos textos fueron escritos durante el exilio pero también temporal y ficcional. La Habana que aparece en los textos de Cabrera Infante es una Habana de los años Cincuenta, es la Habana de "PM", que ha desaparecido definitivamente tras la implantación del castrismo. En una entrevista con John Brookesmith, Cabrera Infante declara que «*Tres tristes tigres* […] es personal: es el testimonio de mis noches de amor con La Habana. Esa ciudad es mi *genius loci* – o mejor el recuerdo de esa ciudad que es mejor que esa ciudad…» (13).

Es una Habana vista con los ojos de la memoria, que ha pasado por el filtro del recuerdo, pero también, y es lo que intentaremos demostrar a lo largo de este artículo, una Habana que ha pasado por el prisma de la ficción cinematográfica.

El cine como universo referencial

A lo largo de toda su vida el autor cultiva una constante y entusiasmada pasión por el cine que se encuentra reflejada en las distintas etapas de su producción crítica[2] y ficcional. El séptimo arte ocupa un lugar esencial en el patrimonio

[2] Una parte de las críticas cinematográficas de Cabrera Infante se han publicado en 1962 en el volumen Un oficio del siglo XX cuando el autor todavía residía en Cuba. Otros escritos han sido integrados en las reediciones posteriores y en la recopilación *Arcadia todas las noches* en donde se recogen las conferencias dictadas por el autor en La Habana durante el verano de 1962. En este libro el autor se focaliza en la obra de cinco cineastas del cine hollywoodiense, en parte ya citados en *Un oficio*: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston y Vincente Minelli.

cultural de la mayoría de los personajes de Cabrera Infante, quienes piensan, se expresan y actúan en términos cinematográficos. Para ellos, las vivencias personales solo existen en la medida en que se pueden comparar con las que protagonizan sus héroes en la pantalla. El cine es una lente deformante a través de la cual los personajes miran e intentan decodificar la realidad. Es por eso que la comparación entre su mundo y el de las películas es recurrente.

En *La Habana para un infante difunto*, por ejemplo, todas las mujeres de quienes se enamora el narrador, son sistemáticamente comparadas con las heroínas de la pantalla: Rosita «Era una versión tamaño natural de Shirley Temple» (105), Dulce era un collage de diferentes actrices célebres, pues «Su boca recordaba a Joan Crawford, su nariz […] era casi exacta a la nariz de Marlene Dietrich […]» (307) mientras que Magaly era «una copia cubana de Hedy Lamarr» (350). Hollywood ofrece al joven protagonista un repertorio de diferentes tipologías de mujeres que lo guía en sus primeras conquistas amorosas. Cuando este intenta por primera vez abordar una chica en un cine, y ella le planta un alfiler en el brazo, su reacción instintiva es compararla con los modelos femeninos que le resultan familiares: «Con una gran sangre fría (como muchas de las mujeres asesinas, la bella Barbara Stanwyck en *Double Indemnity*, la luminosa Lana Turner de *El cartero llama dos veces*, de la pantalla, había ejecutado su acción con toda frialdad, deliberada y alevosa) me había metido un alfiler en el brazo» (152). Es gracias a la comparación que el chico logra superar el fracaso, pues se consuela pensando que «así como en el cine hay malvadas y hay ingenuas, dentro del cine había mujeres malas y bellas buenas» (153).

A veces los criterios de comprensión del mundo de los personajes están tan influenciados por el cine que, cuando la realidad difiere de lo que muestra la pantalla, es percibida como extraña. Es lo que acontece en *Tres Tristes Tigres* cuando Silvestre ve que su amigo Cué, con quien acababa de pelearse, sale del baño con los brazos levantados. El gesto es interpretado como una rendición y Silvestre nos informa: «Lo vi salir con las manos en alto y pensé que se rendía» (470). Sus códigos de interpretación del mundo son los de un *western*. Es por eso que cuando se da cuenta de que su amigo solo «fue al lavabo a lavarse y a mirarse en el espejo y a hacerse la raya de nuevo» (470) se decepciona irremediablemente. Los personajes interpretan la realidad como si se tratara de una película y eso los lleva a tomar prestados del cine los valores que guían el comportamiento de sus ídolos de celuloide. Los actores o los papeles que estos interpretan se vuelven los modelos que los personajes de Cabrera Infante intentan imitar en su vida cotidiana. En *Tres Tristes Tigres* Cué reconoce su emulación de los héroes de la pantalla cuando declara haber visto

> demasiadas películas de la Metro para no haber cometido el error de no querer ser un cubano típico en ese momento, sino Andy Hardy que encuentra a Esther Williams y me volví y salí al balcón con una sonrisa de hombre que se sabe un caballero [...] con la elegancia y casi el caminado de un David Niven del trópico (155).

Kenneth Hall, subraya la función mitificadora del cine afirmando que en la obra de Cabrera Infante el cine es un «mythmaker for the Cuban middle and upper classes» (2). Esta posición es defendida también por Phyllis Mitchell quien afirma:

> The cinema also provides a common mythology and heroes [...] This is probably one reason that the films are almost always thought of in terms of the stars, rather than the plot or even the characters appearing in them. [...] The stars are the heroes that the characters in the novels look up to and imitate (25-26).

Estas opiniones se acuerdan con las que expresa el mismo Cabrera Infante en *Arcadia todas las noches* cuando afirma que una de las funciones principales del cine ha sido crear la mayoría de los mitos del siglo XX y que, en este sentido, él piensa que el séptimo arte se ha substituido a las artes más antiguas: «No es extraño que el cine, arte del siglo, haya producido todos los mitos del siglo: en el pasado ese mismo papel lo llenaron la literatura, la poesía, la pintura» (22). Estos mitos alimentan el imaginario de los personajes que aparecen en sus novelas, permitiéndoles escapar momentáneamente de la banalidad cotidiana.

Tras pasar por el filtro de la pantalla las cosas aparecen transformadas, dilatadas, inclusive en su dimensión física. Es así como los personajes de *Tres Tristes Tigres* perciben a La Estrella, la cantante mulata, diosa de las noches habaneras, quien es conocida por su obesidad y por rechazar cualquier acompañamiento orquestal. Su imagen se construye en la novela a través de una serie de referencias cinematográficas, en las que se le compara con la ballena de la película *Moby Dick*. La cinta de John Huston es evocada en varios pasajes del texto, por ejemplo cuando Vitor Perla recomienda a Codac que sea prudente cuando se le acerca, pues La Estrella es «la prima de Moby Dick, La Ballena Negra» (61). La comparación se repite cuando Codac describe la mirada de la cantante, mientras él trata de convencerla para que vaya a su fiesta y cante delante de unos empresarios famosos: «levantó la cabeza o no levantó la cabeza, la ladeó solamente y levantó una de las rayas finas que tenía pintadas sobre los ojos y me miró y juro por John Huston que así miró Mobydita a Gregory Achab. ¿La habría arponeado?» (126). La escena a la que Codac hace referencia aparece en el final de *Moby Dick* y corresponde al momento en que el capitán Achab (Gregory Peck) emprende su combate decisivo con la terrible ballena blanca. Para acentuar la dimensión trágica de la secuencia, Huston

utiliza un montaje rápido en que alterna un primer plano del rostro de Achab con un primerísimo plano del ojo de la ballena. El parecido entre el ojo de La Estrella y el del cetáceo es amplificado por el hecho de que la mujer se depila completamente las cejas. El texto nos informa entonces que sus ojos se volvían «más pequeños, más malvados, más ocultos bajo las cejas que no existían más que como dos viseras de grasa donde se dibuja con un chocolate más oscuro las líneas de las cejas de maquillaje, toda su cara por delante del cuerpo infinito» (64-65).

A veces la identificación de los personajes con los héroes de la pantalla los lleva a borrar la frontera entre la realidad y la ficción. En *Tres Tristes Tigres*, por ejemplo, Silvestre está celoso de todos los actores que se acercan a Ingrid Berman. Algo parecido acontece al narrador de *La Habana* para quien las historias proyectadas en la pantalla son más reales que las que experimenta en su propia vida:

> (los fanáticos fundadores de la Cinemateca van a vivir a París […] yo no quería ver París antes de morir, ni siquiera visitar París realmente: el París con que yo soñaba era aquel en que Gene Kelly enamoraba bailando a la deliciosa Leslie Caron – era el París de *Un americano en París*; un París hecho en Hollywood, el París del cine, no del Sena) (Cabrera Infante. *La Habana*: 159).

El cine es el instrumento utilizado por los personajes para acceder a esa otra realidad, que es una versión cubanizada de Hollywood. Sin embargo, a veces la imaginación no alcanza y la realidad reaparece con toda su brutalidad. Es lo que acontece a Codac cuando vuelve a casa después de la fiesta y descubre que su departamento se encuentra en un estado post apocalíptico que poco tiene en común con las imágenes fílmicas que pueblan su imaginación.

> Voy al baño y me lavo la cara y la boca y veo la bañadera con un gran pozo de agua que es el recuerdo del hielo y meto los pies allí y no está más que fresca. […] Si esto fuera una película y no la vida […] iría al baño y no habría un dedo de agua dentro, sino un lugar cómodo y seguro y blanco: el enemigo mayor de la promiscuidad y echaría las frazadas que no tengo y dormiría allí el sueño de los justos castos, como un Rock Hudson subdesarrollado, falto de exposición y a la mañana siguiente La Estrella sería Doris Day que cantaría sin orquesta pero con música de Bakaleinkoff, que tiene la extraordinaria calidad de ser invisible. […] Pero cuando regreso a la realidad es de madrugada y este horror está en mi cama y tengo sueño y hago lo que usted y todo el mundo haría, Orval Faubus. Me acuesto en *mi* cama. En un borde (Cabrera Infante. *Tres Tristes Tigres*: 135-136).

La frustración de los personajes de *Tres Tristes Tigres* deriva del hecho que ellos viven a través de la comparación con las películas. Es por eso que su vida

real palidece sistemáticamente frente a la ilusión representada en la pantalla. Esta imposibilidad de encontrar en el mundo unas experiencias que estén a la altura de la vida real atormenta también al protagonista de *La Habana para un infante difunto*. Cuando su familia se muda a un departamento del Vedado, él pasa sus noches espiando lo que pasa en el departamento de enfrente. Esta actividad voyerista le sugiere una comparación entre su condición y la del protagonista de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock. Esta comparación, como acontecía con Silvestre en *Tres Tristes Tigres*, genera en él un sentimiento de frustración.

> Descubrí varias escenas caseras (ningunas tan interesantes como las que se revelaron a James Stewart, inválido con un ojo único de largo alcance, en la *Ventana Indiscreta*, pero tampoco tenía yo una *Queen* Kelly, *Grace under pressure*, que viniera a darme un blando beso lento para distraerme de los diversos espectáculos vistos por las ventanas, y así me pasaba las noches libres ejerciendo mi solitaria afición voyerista) que podían ser patéticas o dramáticas pero a esa distancia, sin el auxilio del sonido, resultaban terriblemente aburridas (Cabrera Infante. *La Habana*: 291-292).

Hay que subrayar que la ausencia de sonido contribuye al aburrimiento del personaje. Detrás de esta declaración del narrador podemos leer un juicio negativo sobre el cine mudo que, por otra parte, aparece perfectamente en línea con las declaraciones del Cabrera Infante, crítico de cine, quien, en varias ocasiones, declara no comprender por qué los críticos aprecian tanto las películas mudas, consideradas por él como «una muestra imperfecta del arte del cine» (Cabrera Infante. *Arcadia*: 63).

Memorias de celuloide

En la obra de Cabrera Infante las referencias cinematográficas son con frecuencia un instrumento de la memoria. El autor, en una entrevista con Jorge Nieto, explica que en *Tres Tristes Tigres*: «siempre se hace referencia a las películas como vistas, es decir, como recuerdos o como vivencias […]» (Cabrera Infante; Nieto 73-74). Los personajes evocan las películas que los han marcado a lo largo de sus vidas, pero las reminiscencias nunca son casuales, están constantemente en relación con el presente de la acción. A veces el argumento de la película mencionada muestra una situación que se parece a la que los personajes están viviendo. En estos casos la pantalla provee un contrapunto a la realidad. Este procedimiento aparece cuando el protagonista de *La Habana* cuenta su iniciación sexual al interior de una sala cinematográfica.

> Mi amor fugaz por las mujeres se alió a mi pasión eterna, el cine, y me hice un cateador, un rascabucheador, un tocador de damas en los cines. No fue mi idea buscar en el interior del cine el fruto prohibido sino de una Eva madura. Recuerdo que estaba con mi hermano […] viendo un cartón inusitado (un largometraje de los viajes de Gulliver, que se reducía a la estancia magnificada de Gulliver en Lilliput) […] La mujer era grande y gorda, mayor en más de un sentido. Volví a las aventuras de Gulliver, ahora aceptado por los liliputienses como un gigante amable, pero perdí la noción de lo que estaba pasando en la pantalla porque la mujer viva me había puesto una mano en mi muslo. Seguí sentado sin hacer nada, sin siquiera mirar la película, al cartón que me interesaba tanto porque era la contrapartida de una fábula favorita, Pulgarcito, diminuto vencedor de gigantes, y aquí era el gigante quien tenía que ser astuto para vencer a los enanitos belicosos, cuando la mujer se recostó hacia el brazo de mi luneta […] y pegó todas sus carnes a mi brazo […] Comencé a mover mi mano monte arriba, hacia la entrepierna, y mientras lo hacía sus muslos se hicieron enormes laderas […] antes de salir del cine pude ver, a la escasa luz intermitente que venía de Lilliput, la cara sur de mi Everest por conquistar: es decir vi su perfil, que fue siempre lo que me dio, y me pareció que sonreía, pero es difícil discernir una sonrisa perfilada (126-128).

Desde las primeras líneas aparece una analogía entre la mujer que está sentada al lado del narrador y el gigante bueno de la película. Sus dimensiones les confieren un aspecto monstruoso, inhumano que intimida, pero al mismo tiempo atraen a quienes se acercan. Emulando las hazañas de los liliputienses, el narrador de *La Habana* intenta escalar las montañas de carne de su Gulliver femenina. A su lado, él se siente pequeño, como Pulgarcito, o como los 'los enanitos' de la pantalla. Impotente frente a las «enormes laderas» de la dama, no le queda otra cosa que contemplar desde la penumbra de la sala cinematográfica la silueta de su Everest inexpugnable.

A veces los personajes se alejan momentáneamente de la realidad para abandonarse a una suerte de *stream of consciousness* hollywoodiense en que las imágenes cinematográficas se alternan con los recuerdos de infancia. Un caso ejemplar es la escena en que Silvestre contempla un acuario y los movimientos de la cola de los peces le recuerdan los de la capa de Bela Lugosi en *Drácula* y de ahí, a partir de una libre asociación de imágenes que se encadenan como a través de un fundido cinematográfico, visualiza otras escenas de célebres películas de horror:

> me olvidé de Arsenietsche Cué para recordar al Conde Drácula, al inolvidable Bela Lugosi, a quien reconocí en el batir del gran manto del obispo y en su cara extranjera y lívida y en la obsesión de viajar entre la luz espectacular y las sombras, y vi a la bella y fatídica Carol Borland en La Marca del Vampiro [sic], junto al viejo Bela (Bela con una vela, diría Bustrófedon) detrás de una telaraña romántica, bajando los barrocos escalones hasta llegar ante una plácida ventana gótica y observar por un instante a la víctima propiciamente dormida entre cortinas románticas en un

> sofá art nouveau y sin pensar en el delirio de estilos (Drácula no es decorador interior aunque lo parezca) lanzarse a toda bela [sic] sobre el cuello tentador: carne de promisión, banco de sangre que camina, objeto de amor y dolor que haría las delicias del Abuelo Divino sentado enorme y fofo y ávido, comiendo rositas de hígado y bebiendo sangría en su luneta con clavos del cine Charenton, y luego en otro paseo del obispo por su catedral submarina veo al doblemente inmortal Lugosi asustado en su infinita maldad por un crucifijito y en el mismo shot del recuerdo veo a mi tío que en un acceso de furia blasfema rompió su cadena detente y la pisoteó y la botó al patio durante una pelea familiar por la tarde y después, a medianoche, cuando vino del cine de ver El Vampiro [sic] andaba como el Mad Doctor por el patio con un farol en la mano, Diógenes cristiano y jorobado y nocturno, buscando el crucifijo por todo el orbe hortense y no se fue a dormir hasta que lo encontró […] (Cabrera Infante. *Tres Tristes Tigres*: 364).

Una serie de escenas célebres de películas de horror desfilan ante los ojos de Silvestre: el rostro lívido de Bela Lugosi en "Drácula" (1951) desaparece para dejar espacio a la belleza mortífera de Carole Borland, antes sola, y luego acompañada por su padre (otra vez Lugosi), mientras bajan las escaleras de su palacio en "The marks of the vampire", un remake de 1935 también dirigido por Tod Browning. Las escenas fílmicas se enlazan una tras otra hasta dejar espacio a un recuerdo de infancia: su tío que busca desesperadamente un crucifijo entre las plantas porque está aterrorizado por la película de vampiros que acaba de ver en el cine. Pero el recuerdo real dura poco, pues los personajes de Cabrera Infante son incapaces de visualizar la realidad sin la mediación de la ficción cinematográfica, es por ello, que la imagen familiar es inmediatamente remplazada por otra imagen fílmica del "Mad Doctor" (¿Mickey Mouse?) quien se pasea bajo la tormenta.

El cine como puente

Antes de concluir, nos parece importante preguntarnos qué efectos conlleva la proliferación de las referencias cinematográficas en los textos analizados.

Podríamos empezar señalando su función descriptiva. De hecho, el procedimiento más utilizado es la comparación entre un personaje o una situación del texto y un actor o una escena fílmica. El peso de estas comparaciones en la economía textual es fundamental puesto que ellas permiten orientar el lector en su decodificación del texto. Esta última, de acuerdo con Antonio Costa va siempre acompañada de un proceso de visualización.

> quando leggiamo tendiamo a sceneggiare, a visualizzare, a collocare in determinati scenari gli eventi narrati, secondo il repertorio di stereotipi che abbiamo a disposizione e con il quale colmiamo sottintesi, silenzi e lacune del testo narrativo. Le

> competenze intertestuali del lettore d'oggi sono in realtà intermediali: durante la lettura vengono cioè attivati modelli figurativi appresi e interiorizzati attraverso il cinema […] con effetti di risonanza che agiscono sul lettore, ma che prima ancora possono aver agito sullo scrittore (Costa 38).

Claramente, para que esta visualización guiada llegue a buen fin, el lector tiene que conocer el repertorio de imágenes evocadas en el texto. Si esta condición se realiza, la comparación permite garantizar un principio de 'economía semántica' pues, como lo señala el escritor argentino Marcelo Figueras:

> nuestra educación sentimental es hija directa del cine y de la televisión y todas nuestras actitudes, desde el juego en la infancia hasta la seducción o la manera en que reaccionamos a una determinada circunstancia, están marcadas por ellos. Por ello, uno sabe que la mención de determinadas cosas produce [en el lector] conexiones emotivas porque siempre cuando te mencionan un personaje de la película sabes de qué te están hablando y qué clase de sentimiento gira en torno a aquella situación (Figueras; Previtera en prensa).

La referencia cinematográfica transporta directamente al lector en el universo que el autor ha dibujado para él, creando, al mismo tiempo, un vínculo de complicidad entre el autor y el lector que nace del hecho de que ambos comparten un mismo universo referencial. Hay que subrayar que en el caso de Cabrera Infante este universo referencial, constituido esencialmente por el cine clásico hollywoodiense, se conjuga con otro, el de las noches habaneras de los años cincuenta. Tanto en *Tres Tristes Tigres* como en *La Habana para un Infante Difunto*, aunque no se pueda hablar directamente de textos autobiográficos, hay mucho de la experiencia cubana de Cabrera Infante anterior al exilio. Son retratos de juventud compuestos desde la edad adulta.

El encuentro entre el mundo cubano pre-castrista y el cine hollywoodiense genera con frecuencia un efecto lúdico, como lo atestiguan los incontables juegos de palabras creados a partir de las referencias cinematográficas de actores, directores o títulos de películas. Así mismo, el cine es también, a nuestro juicio, una manera para recuperar un pasado lejano geográfica y temporalmente. El cine es lo que media entre Inglaterra y Cuba, entre el presente y el pasado, entre el antes y el después del exilio, es una pasión que queda constante a lo largo de toda la vida del autor y que plasma sus recuerdos, permitiéndole transfigurar con humor la Habana de su juventud.

Podríamos concluir que en el caso de Cabrera Infante la migración no es solo una condición existencial sino una necesidad estética ya que sus deseos de experimentar con la lengua y la literatura lo llevan a una continua migración de formas y contenidos narrativos de un sistema artístico a otro. Tanto en *Tres*

Tristes Tigres como en *La Habana para un Infante difunto*, las dos principales facetas del autor, la del crítico cinematográfico y la del escritor de ficción, se conjugan y se complementan en una escritura literaria que rompe las fronteras geográficas, pero también y sobre todo las fronteras genéricas, para alcanzar la plenitud del juego.

Bibliografía citada

Cabrera Infante, Guillermo. *Un oficio del siglo XX*. Madrid: El País - Aguilar. 1993 (1963).
———. *Tres tristes tigres*. Nueva York: Rayo HarperCollins Publishers. 2008 (1967).
———. *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona: Seix Barral. 2000 (1979).
———. *Arcadia todas las noches*. Bogotá: La oveja negra. 1987.
———. *Cine o Sardina*. Madrid: Alfaguara. 1998.
Cabrera Infante, Guillermo y Alvarez-Borland, Isabel. "Viaje verbal a la Habana, ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo". *Hispámerica*, 31 (1982): 51-68.
Cabrera Infante, Guillermo y Brookesmith, John. "Entrevista. Cabrera Infante. Cantando las 40". *Imagen*, 42 (1969): 9-16.
Cabrera Infante y Martínez, Tomás Eloy. "América, los novelistas exiliados". *Primera Plana*, 292 (1968): 48-50.
Cabrera Infante, Guillermo y Nieto, Jorge. "Cabrera Infante habla de su obra". *Razón y fábula*, 33-34 (1973): 64-83.
Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Turín: Utet. 1993.
Figueras, Marcelo y Previtera, Roberta. "Entrevista". *Les Ateliers du SAL*, 4 (2014) (en prensa).
Hall, Kenneth. *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*. Newark, DE: Juan de la Cuesta. 1989.
Mitchell, Phyllis. "The Reel Against the Real. Cinema in the Novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig". *Latin American Literary Review*, 6 (1977): 22-29.

DE INMIGRANTES A BURGUESES. UNA DOBLE MIRADA SOBRE LA DECADENCIA

Adriana Mancini*

Abstract

A mediados del siglo XX, cuando el cultivo y la ganadería exige cuidado específico, la burguesía ociosa, descendiente de aquellos inmigrantes que, a mediados del siglo XIX se instalaron en zonas inhóspitas de Argentina multiplicando la propiedad de tierra y rentas, entra en una pendiente signada por gestos de decadencia. La literatura y el cine los han recogido. Como escritora, Beatriz Guido supo abordarlas desde una mirada descentrada y certera y, como guionista, las ha adaptado para las versiones cinematográficas que dirigiera Leopoldo Torre Nilsson. Tal es el caso de "La mano en la trampa", "Piel de verano", "La terraza", "La caída", "Piedra libre", entre otras. Este artículo propone considerar una selección de escenas pertinentes en ambas expresiones – literaria y cinematográfica – y analizar coincidencias y diferencias de los respectivos recursos formales.

From Immigrants to Bourgeois. A Dual View on Decadence

Some immigrants who arrived around the mid-19th century settled down in promising and inhospitable areas of Argentina. The descendants of these pioneers made up a bourgeoisie that shows signs of decadence. Literature and films have gathered them. Beatriz Guido clear-sightedly portrays them in her narrations and adaptations for Torre Nilsson's film versions. This work analyses "Piedra libre"'s respective formal resources under this dual view on argentine society.

Da immigranti a borghesi. Un doppio sguardo sulla decadenza

Beatriz Guido rappresenta nelle sue narrazioni ed adattamenti cinematografici di Torre Nilsson, la decandenza della borghesia, formata dai discendenti di immigranti che a metà del secolo XIX si stabilirono nelle zone inospitali dell'Argentina. Questo lavoro analizza le rispettive risorse formali di "Piedra libre" nel duplice sguardo letterario e cinematografico sulla società borghese.

De los inmigrantes que llegaron a la Argentina a mediados del siglo XIX, algunos se instalaron en zonas inhóspitas aunque promisorias. Formaron comunidades que se transformaron en poblaciones pujantes. Muchos convivieron pacíficamen-

* Unversidad de Buenos Aires.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

te con los indios con quienes comerciaban a través del trueque. Otros llegaron a ser terratenientes con grandes extensiones en la pampa húmeda, arrebatadas a los indios o escasamente habitadas por grupos originarios, donde el ganado se multiplicaba con libertad junto a las rentas que proporcionaba. Los descendientes de estos pioneros audaces formaron una sólida clase burguesa que, con escaso o nulo esfuerzo, usufructuaba la fortuna de sus antepasados, dilapidándola.

Beatriz Guido: rastros de la historia argentina en su ficción narrativa

La ficción narrativa de Beatriz Guido[1] se ha caracterizado por resaltar los avatares de esa clase social enriquecida y decadente llamada con cierto desdén la 'burguesía vacuna'. No excluye su obra las marcas de una de las luchas intestinas más sangrientas del siglo diecinueve entre grupos ideológica y políticamente antagónicos – los unitarios y los federales – cuando el país aún no se había unificado; ni soslaya los períodos de gobierno peronista. Estos hechos son narrados desde la perspectiva ideológica de Guido, quien pertenecía a un grupo de estudiantes universitarios, comprometidos políticamente, alineados contra el régimen peronista en el que militaban Torre Nilsson, David e Ismael Viñas, Ramón Alcalde, Adelaida Gigli, Noe Jitrik, entre otros, quienes nucleados en el grupo Contorno en los albores de los años cincuenta editaron la *Revista Contorno*.

Los personajes diseñados por Guido, entre los que abundan caracteres femeninos, tienen rasgos de cierto realismo psicologista y dada la configuración espacio-temporal de los escenarios los relatos reviven en su conjunto conflictos que marcaron puntos de inflexión en la historia político social argentina.

Un ejemplo de condensación de los materiales históricos y referenciales con los cuales Guido construye su ficción es un párrafo de *La representación*. Un relato muy breve en el que la escritora diseña las estrategias macabras de supervivencia de una familia de estancieros venidos a menos. La narradora, nieta del dueño de una estancia de la provincia de Buenos Aires que ya había sido reducida notablemente en su extensión, expresa sin eufemismos el origen espurio de las tierras:

[1] Nació en Rosario, Provincia de Santa Fe en 1924 y murió en Madrid en 1988. Estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires; en Roma se formó con Guido de Ruggiero y con Gabriel Marcel en París. En 1957 se casó con el conocido cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson, con quien vivió toda la vida. Juntos trabajaron en la adaptación de la mayoría de relatos y novelas de la escritora que el cineasta llevaría a la pantalla. Entre ellos *La casa del Ángel* (1954); *La caída* (1956); *Fin de fiesta* (1958); *La mano en la trampa* (relatos, 1961); *El incendio y las vísperas* (1964); *Piedra libre* (relatos, 1976).

> El general Roca le regaló la tierra a mi abuelo 'hasta que aguante el caballo' – le ordenó –, y el casco lo edificó Chaperouche. En ella Echeverría escribió o corrigió *La cautiva*. Le dejó su nombre y algunos originales. También decían que los pasillos y escondrijos de la torre – refugio de unitarios – encerraban endemoniados y las almas asesinadas de nuestra familia (57).

Con el objetivo de conquistar y recuperar tierras, extender la frontera 'del orden' y disponer de tierras para el cultivo y la ganadería, el gobierno argentino organizó campañas al desierto para reducir a los indios. Pretendían 'civilizar' hasta el Río Negro, límite de la pampa húmeda con la zona patagónica. Y si bien en los primeros intentos, alrededor de 1875, las tropas del gobierno fueron avanzando creando poblaciones en lugares estratégicos; en 1878, Juan Argentino Roca, comandante del ejército en una de las fronteras, ordenó una verdadera *razzia* militar que dio como resultado la detención de caciques y la eliminación y puesta en prisión de gran número de indígenas. El pago a los militares que participaron en la campaña fue con tierras. A mayor rango, mayor extensión. La amplitud de la pampa dio lugar a que las extensiones en algunos casos fueran desmesuradas y así se originaron las expresiones comunes de la lengua: la cantidad de leguas era 'hasta que aguante el caballo' o 'hasta que alcance el alambre'. Las tierras fueron pasando a otras familias procedentes de la inmigración ya acomodadas en la sociedad argentina que incrementaron su fortuna con desmesura. Por su parte, la mención a Carlos de Chaterouge, un ingeniero argentino hijo de inmigrantes suizos, afirma la riqueza de 'los dueños de las tierras'[2], pues las construcciones de los cascos de las estancias y el diseño de sus parques eran confiadas a profesionales de renombre que diseñaban palacetes y castillos y jardines con estilo europeo en el medio de la nada pampeana. El nombre de la estancia "La cautiva" – remite a una obra de Esteban Echeverría, integrante de la llamada Generación del '37, primera generación de intelectuales nacidos alrededor de 1810, año de la Revolución de Mayo, cuando los criollos desplazaron al Virrey español. Estos jóvenes cuestionaban con rigor la política de la época por la incapacidad de dar respuesta a los problemas existentes. Ideológicamente estaban más cerca de los unitarios y bregaban por una democracia no populista. Muchos de ellos fueron perseguidos por Juan Manuel de Rosas entonces gobernador de Buenos Aires y terminaron en el exilio o en la clandestinidad. La última oración de la cita de Guido da cuenta del feroz enfrentamiento entre ambas facciones.

[2] Tomo el título de la novela de David Viñas. *Los dueños de la tierra*. 1958.

Piedra libre: un relato con narrador impreciso

La mayoría de las piezas literarias de Guido fueron llevadas al cine por Leopoldo Torre Nilsson; incluso ella participó en la redacción de los guiones. Tal es el caso de *Piedra libre*, uno de los relatos del libro homónimo que incluye, a su vez, *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*. Una adaptación a cargo de la escritora en colaboración con el cineasta y con Rodolfo Mórtola, guionista y ayudante de dirección del film.

En la versión literaria de *Piedra libre*, dos mujeres son las dueñas de una gran estancia en Guerrero; una zona de la provincia de Buenos Aires privilegiada por el rendimiento económico de sus tierras. Famosa, a su vez, por un asesinato de cruento tinte pasional: un pretendiente despechado asesina a una joven bella y muy adinerada, Felicitas Guerrero, dueña en el Siglo XIX de esas infinitas leguas de campo que se extendían hasta la costa del Océano atlántico. El casco de la estancia de los Guerrero aún perdura a la vera de una de las rutas más transitadas de la Argentina; es un castillo construido en 1894, decorado con gusto exquisito y piezas únicas de valor y rodeado por un inmenso parque con especies selectas. Las dependencias del castillo, las casas para los huéspedes de antaño y las habitaciones para los empleados y peones que trabajaban en la estancia, se alquilan en la actualidad como hospedaje para turismo. Explícita marca de decadencia burguesa actual.

En *Piedra libre*, las mujeres que habitan la estancia, una madre y su hija, se llaman Amalia, nombre que se había repetido de generación en generación para las damas de la familia de antigua raigambre unitaria y, como era costumbre en la época, también la estancia se nominaba Las Amalias. Propietarias y propiedades, en Las Amalias, estas mujeres alternan su estadía ociosa con largos viajes a Europa o temporadas de verano en la costa.

Hay, además, en la estancia, casas alejadas del casco, donde habitaba el personal de campo con su familia, encargados de las tareas domésticas, las mujeres y los hombres de la agricultura y la ganadería. En el relato de Guido, es importante la presencia de un capataz responsable de todos los trabajos, un viudo que vive con su hija Eugenia. Ella es una adolescente arisca y audaz que se ha ganado el afecto de la hija Amalita y de su madre, Amalia, a quien deslumbra con sus historias. En el cuento, Eugenia es diestra en las tareas campestres; monta a caballo, sabe domarlos, usa el facón, participa de la yerra o la castración de animales; como un muchachito de campo. Es muy hermosa e inteligente pero su formación es restringida a voluntad de las patronas. Dice Amalia joven: «'Si pudiera llevármela a Buenos Aires y prepararla para ama de llaves; pero es demasiado inteligente. Le va a dar por el estudio'. 'Demasiado mal hablada', corregía Amalia madre» (12).

El poder sobre el destino del personal de servicio es aún habitual, particularmente, en zonas rurales donde la desigualdad y la desprotección de los humildes es abrumadora.

La elección de los nombres de las estancieras no es inocente. Remite a la literatura, a la historia y al argumento del cuento. Amalia es el título de la novela homónima de José Mármol, editada en el 1851 como folletín en el semanario *La semana* de Montevideo y en edición completa en Buenos Aires en 1855. En la novela de Mármol, el personaje de Amalia pertenece a una familia de unitarios, probablemente arraigados en las mismas tierras donde Guido ubica a los personajes de *Piedra libre*. La Amalia de Mármol se enamora de un joven con las mismas convicciones ideológicas que su familia, es decir, contrario al régimen federal de Juan Manuel de Rosas. Inmediatamente después de las nupcias realizadas en clandestinidad, el joven que tenía intenciones de exiliarse y esperar en Montevideo a su mujer, es muerto por una requisa que obedece al mando de los federales. Sobre este particular, en *Piedra libre*, se subraya cómo se encarnó el odio de las luchas decimonónicas en los descendientes de las familias burguesas, quienes arrastraron el rencor durante largas décadas. Desde un punto de vista de origen incierto, en la narración se aclara el sentido de las flores en relación a las guerras; y luego, el narrador en tercera persona se encarga de señalar la actitud de Amalia con respecto a los arreglos florales para el casamiento de su hija:

> Los perfumes transitan con los acontecimientos históricos; el heliotropo, el muguet, la magnolia foscata […] reinaron entre 1914 y 1918 y perecen con la última guerra. Sin embargo el heliotropo perfumaba la noche del 12 de diciembre en la capilla de Monasterio partido de Guerrero. Las camelias rojas que Amalia madre mandó a traer de Brasil no fueron utilizadas por temor a la semejanza con la divisa punzó (11).

Así entonces, los sucesivos hechos trágicos que el relato va rozando tangencialmente adelantan un destino de muerte y tragedia en la anécdota que sostiene la narración de *Piedra libre*. Sin embargo, el lector no tiene motivo suficiente para impacientarse. Con una estructura que avanza en la historia y luego recompone las lagunas del relato – *flashback* en cine – el texto anticipa el desenlace recién comenzado el cuento. El 12 de diciembre de 1954, Amalia hija se casa con un joven estanciero, Ezequiel, único heredero de una familia de tradición federal. Su estancia, cuyas tierras lindan con las de Las Amalias, se llama "La divisa punzó", color que distinguía a los federales.

Lejos de proponer una conciliación entre posturas opuestas, la unión de las dos familias engendra dudas entre sus miembros. Y así es como, aún con su traje de novia con tules y costosos encajes, mientras la fiesta continúa y la orquesta ensaya los sonidos de *La vida en rosa* – famosa en la versión de Edith

Piaf – y en medio de una tormenta que intensifica los malos augurios, la novia desaparece misteriosamente.

Eugenia, cuyo nombre también tiene su carga etimológica griega, es testigo presencial de la última imagen de Amalia en el jardín. Sin embargo, mantiene el secreto: no dice nada a Amalia madre desconcertada por la desaparición de su hija, ni colabora con la investigación policial. El narrador la disculpa: «nadie interrogó a Eugenia» (18); aunque en alguna instancia del relato se deja entrever que Eugenia tiene planes ambiciosos para su futuro en los cuales el novio de su amiga no es ajeno y que tal vez, como venganza de una clase sin más opciones que la estrategia y la astucia, transita el «único camino para el triunfo de sus deseos oscuros e imprecisables» (13). El lector, tanto como Eugenia, saben que la novia, en un sugestivo juego de escondite con su reciente esposo, se oculta en uno de los bancos de jardín que portan su prestigio. «Traídos de Catania […] huecos, de piedra volcánica con tapa de alabastro, semejantes a catafalcos romanos, labrados con figuras en relieve: serpientes con lenguas partidas en dos, sirenas mutiladas, y guerreros sin espadas» (16). El banco podría ser una prestigiosa tumba para la novia.

Amalia madre, atiborrada de psicofármacos, pronto da por terminada la búsqueda y la investigación del caso. Prefiere creer, y asentar como verdad, que su hija, de carácter díscolo, buscó una línea de fuga para su aparente 'vida en rosa': «siempre fue impenetrable, no sabemos nada de ella. […] Tal vez aparecerá en el sur casada con un cabecita negra. […] Mejor, así no tendría que reconocer a mis nietos» (17).

Quizás sea esta escena del relato la de mayor intensidad crítica a una clase. La madre comprende la sutil trampa que sus vidas de lujos y ocio les tiende. Su cada vez más ineludible adicción a los fármacos y su deriva futura, de viaje en viaje, lo confirman. No puede, sin embargo, aceptar la fisura por donde podría entrar una ráfaga de aire que dé sentido y valores a la existencia. Con desdén, piensa a su hija en el sur, zona geográfica siempre sometida a un norte, con un «cabecita negra»[3] (18): mote con fuerte carga ideológica, porque así se nominaba a los migrantes del interior del país por su tez oscura y cabello negro que en la década del cincuenta llegaban a la ciudad en busca de una vida mejor.

[3] Como antecedentes literarios en los que aparece tal sintagma, pueden considerarse el conocido cuento de Julio Cortázar, *Casa tomada* (1946; *Bestiario* 1951) en el cual una lectura ideológica daría la forma de los migrantes del interior del país a la ciudad a los ruidos que asechan y desplazan de su cómoda casa burguesa a los dos hermanos ociosos rentistas. Y el relato *Cabecita negra* (1962; *Cabecita negra* 1992) de Germán Rozenmacher donde los ruidos se corporizan.

Mientras tanto, el esposo abandonado superará su humillación con prolongados viajes al exterior. Y Eugenia estudiará en la ciudad, acumulará experiencia y mundo en sus viajes con Amalia, luciendo su belleza y ostentando dinero; ocupando, en definitiva, el lugar que el destino había asegurado a la joven Amalia. Y Amalia madre, así domesticada, la considerará su hija y se casará con el novio burlado de la que fuera su amiga.

El final del relato de Guido da cuenta del título: *Piedra libre*. Un sintagma que se usa en La escondida, juego grupal de los niños; 'piedra libre' grita quien logra descubrir a quienes se esconden y son aventajados en tocar un lugar determinado. Pero, a su vez, con el título, el texto incorpora un matiz entre perverso y macabro junto a la arista de un juego ingenuo.

Ya dueña de las tierras multiplicadas en leguas por su boda con el viudo de su amiga desaparecida, Eugenia quiere afirmar el recuerdo de aquella noche de diciembre cuando los tules blancos en medio de la tormenta se sumergieron en el banco de alabastro. Sin dar detalles, pide llorando a su esposo que levante la tapa del banco: «En un penoso esfuerzo (Ezequiel) consiguió separar la tapa de su base sin ver en el interior. Un esqueleto vestido de tules blancos apareció ante los ojos de Eugenia […] lanzó un alarido y se desmayó» (20). El narrador afirma que Ezequiel no vio nada en el fondo del banco pero desdibuja la confianza del lector cuando afirma que al recomponerse Eugenia «sólo vio en el fondo del catafalco entre musgos y gusanos un ramo de azahares todavía vivos, que dejó olvidados Ezequiel» (20). Así termina el relato sin que el narrador especifique en qué momento de la historia pudo Ezequiel haberse olvidado un ramo de azahares, típica flor para la solapa del novio en su día de bodas. O si Eugenia, culposa por no haber salvado a su amiga tiene una visión fantasmal. O si el novio sacó en algún momento el cadáver de Amalia. O si la inescrupulosa novia salió del banco y escapó al Sur en busca de una vida sin rosas, tal como supone su madre Amalia.

Piedra libre: el arte en el arte

En *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*, la adaptación que realiza la escritora, el cineasta y el ayudante de dirección, la configuración del personaje de Eugenia cambia, aunque mantiene su nombre. No será la hija de un viudo capataz, sino la nieta de una modista que trabaja en la estancia como costurera «para la ropa de entrecasa» (153). Y es la hija de una pareja de artistas itinerantes que se trasladan en un camión desvencijado de pueblo en pueblo, donde representan funciones de comedia musical que se graban para la emisión radiofónica. Los tres personajes llegan al pueblo cerca-

no de la estancia y Eugenia, que en su infancia había compartido la educación primaria en un colegio religioso con Amalita, quiere recuperar sus recuerdos de niña con las Amalias.

Los tres, padre madre e hija, con algarabía remedan las hipocresía y las veleidades de la dueña de la estancia.

El encuentro con Amalita será en el auditorio de la emisora del pueblo donde se realiza la función con espectadores para ser grabada como radioteatro. Esa noche, después de la función, los padres de Eugenia tendrán un accidente fatal y la muchacha, huérfana, quedará en la estancia conviviendo con las Amalias. Eugenia travestida actuaba distintos personajes en las representaciones con sus padres y lo seguirá haciendo en las funciones en Las Amalias para diversión de las estancieras y sus amistades. El guión recupera así la estructura ya probada del arte en el arte; una puesta en abismo que permitirá multiplicar y resaltar los avatares de la trama.

Las Amalias, mujeres y estancia, conservan el nombre pero el lazo familiar entre ellas cambia. Son una abuela, Amalia, y su nieta, Amalia, las que viven en la estancia alternando, como en el relato, sus vidas vacuas con viajes por el mundo. El cambio de roles en las relaciones familiares – abuela y nieta – aporta una mayor verosimilitud al comportamiento de Amalita: consentida, libre, desprejuiciada, caprichosa, provocadora. Y la abuela morirá dejando como sucesora a Eugenia tal como el relato lo señala. El capataz será un hombre rudo, pasional, casado con una mujer inválida, ambicioso y posesivo amante de la joven Amalia. El novio dueño de la estancia lindera, Ezequiel, vivirá despreocupado a expensas de sus tíos solteros a quienes heredará. Viaja por el mundo, juega al polo, luce sacos de *tweed* inglés, pilotea una avioneta. Será burlado su primera noche de bodas y con el tiempo se enamorará de su vecina estanciera con quien se casará.

El guión no resalta en demasía la hostilidad ideológica entre las familias; en cambio, subraya la desidia de los dueños de la estancia vecina e incluye una propiedad en la que curten los cueros en la que explotan a los jóvenes de un reformatorio del pueblo cercano haciéndolos trabajar sin piedad. Si en el relato, la muestra de poder de los 'dueños de la tierra' sobre el destino de la servidumbre se desliza en el comentario sobre el plan de Amalia para Eugenia – hacerla su ama de llaves – en el guión y en la película aparece la imagen intensa de jóvenes adolescentes despojados de ropa trabajando en la curtiembre. La marca crítica se intensifica con la aparente condescendencia hacia los adolescentes de Ezequiel heredero, quien enfrenta a sus viejos tíos en favor de los muchachos a la vez que les propone administrar la estancia antes de heredarla. Pero, lejos de disponer que los jóvenes abandonen completamente ese trabajo esclavo, y estudien, por ejemplo, resuelve reducir a la mitad las horas en la

curtiembre y el resto del tiempo los entrena para formar un equipo de polo; un deporte típico de clase alta con disponibilidad de caballos de raza, campo para el forraje, dinero para entrenamiento y peones a su servicio. Podría pensarse, asimismo, cierta analogía entre la actitud de Amalia grande y Ezequiel con relación a los criados cercanos que los acompañan. Ezequiel induce a los hábitos de su clase a los pobres del pueblo que a través del juego elitista de polo, con el devenir, ascenderán en su condición social desplazando a los patrones. Lo mismo ocurrirá con Eugenia, nieta de la costurera, hija de actores ambulantes, quien será finalmente dueña de Las Amalias y de La divisa punzó. Se confunden los límites de las tierras pampeanas en el destino de una dueña que supo zanjar la fisura aparentemente irreconciliable entre dos posturas ideológicas y entre dos clases sociales.

Piedra libre: un carrusel para el espacio y el tiempo

Leopoldo Torre Nilsson[4] fue un pionero de la generación de jóvenes directores que apostaron al cine como «un medio de *expresión*»; que veían «en la imagen una instancia de legibilidad». Y la expresión como «la subjetividad que se da a leer en una imagen» (Bernini 8). Así para Nilsson y para los guionistas de su época que provienen de la literatura, la imagen excede lo visible. En este sentido, se pueden pensar las imágenes con las que se presentan los créditos de *Piedra libre*, y las que la película inserta completando las líneas propuestas por el guión.

Una mujer de mediana edad excesivamente maquillada se quita lentamente las pestañas postizas, el rouge intenso de sus labios, la sombra negra de sus ojos pintados manchando de negro la mitad de su rostro. Inmediatamente después, un hombre de similar edad con su cara entintada de blanco, como la de un payaso, va retirando lentamente la pintura. Sabremos que son los padres de Euge-

[4] Leopoldo Torre Nilsson (Bs.As. 1924-1978) uno de los realizadores más importantes y representativo del cine argentino. Sus principales películas fueron "El crimen de Oribe" (1949, basada en *El perjurio de la nieve* de A. Bioy Casares); "Días de odio" (1954, basada en la novela *El incendio y las vísperas* de B. Guido); "La casa del Ángel" (1957, basada en la novela homónima de B. Guido); "El secuestrador" (1958); "La caída" (1959, basada en la novela homónima de B. Guido); "Un guapo del 900" (1960); "Martín Fierro" (1968, basada en el poema homónimo de J. Hernández); "Los siete locos" (1973, basada en la novela homónima de R. Arlt); "Boquitas pintadas" (1974, basada en la novela homónima de M. Puig); "La guerra del cerdo" (1976, basada en la novela *Diario de la guerra del cerdo* de A. Bioy Casares); "Piedra libre" (1976), entre otras. Recibió numerosos premios en festivales nacionales e internacionales.

nia, artistas ambulantes, que en la primera escena de la película aparecen montados en el destartalado camioncito y que, rumbo a la emisora del pueblo donde grabarán la siguiente función con espectadores, pasarán por un atajo llamado "Alma muerta" desde donde se puede divisar la estancia Las Amalias. El nombre del atajo hace rotar los sentidos de la anécdota, aunque sin fijar ninguno. Quizás podría sostenerse que marca la depreciación de los personajes por la vida; que en el registro de la lengua de campo, se llama metafóricamente 'alma'.

La madre del trío artístico, sentada en un sillón en la caja del camión que oficia de camarín, se muestra con un maquillaje demasiado subrayado, típico de una función teatral; y el padre y la hija Eugenia, ambos sin maquillaje, en la cabina del camión, conducen alternándose. Las imágenes que presentan los créditos no son correlativas a esta primera escena. Entonces, el quitarse el maquillaje de los actores ambulantes como si se quitaran una máscara excede el significado de las imágenes que dan el fondo a la presentación de la película de Torre Nilsson. Así, el título, "Piedra libre", iría más allá de confirmar si el cuerpo de la novia escondida el día de su boda aún está en alguno de los célebres bancos de alabastro traídos de Catania. El film promete de manera lateral, usando los personajes de los artistas ambulantes, con el recurso de la puesta en abismo, una operación que realizará con todos los personajes del film. Desenmascararlos.

Otra imagen que dilucida el enigma sobre la huida o desaparición de Amalia joven en su noche de bodas con Ezequiel es un gesto que ella realiza con sus manos acariciando su vientre recostada en un sillón, en una suerte de glorieta cercana a los bancos que bordean una laguna próxima al casco. Ese lugar, le había confesado a su amiga cuando le mostraba las dependencias de la estancia, era el lugar donde: «está todo permitido». En el mismo lugar, antes de la boda, el capataz enfrentará al novio y vociferará su condición de amante de Amalita. Allí, el capataz intimaba a la joven a tener relaciones. Si el gesto de Amalita que sugiere embarazo se toma como certero, suma en la historia otro eslabón en la intención de los sirvientes a acceder a las fortunas de los terratenientes; aunque en este caso el niño sería considerado 'bastardo' y la dueña de la estancia no lo reconocería. Por otra parte, Ezequiel tampoco renuncia al casamiento con Amalia; la multiplicación de las tierras es una oportunidad que no puede reparar en celos o engaños.

En general, en la película, la anécdota sigue la línea argumental pergeñada. Amalita desaparece; Eugenia se casará con el marido abandonado de su amiga, cuya relación en el film se carga de cierta ambigüedad sexual, y el final de la película esboza una escena que acentúa el cambio en el devenir histórico de la alta burguesía argentina. La vieja Amalia en su lecho de muerte suplicará a Eugenia que se bata a duelo con el capataz y lo mate. La muerte irrumpe. Ama-

lia muere justo en el instante anterior a que se cumpla su deseo. Si, según Pasolini, la muerte da sentido a la vida, realiza, como en un film, el montaje de toda la existencia, el sentido lo lograrán las dueñas de la estancia, no su capataz. El film, por su parte, da sentido con su montaje al devenir de la clase terrateniente y su fortuna (Gutiérrez 37-43).

Finalmente, cuando Eugenia abra junto al marido el catafalco de alabastro, la cámara se detendrá en una subjetiva y mostrará desde la perspectiva de la joven estanciera un esqueleto en el interior del banco. Horrorizada, Eugenia huye y al volver sobre sus pasos verá el banco vacío y cómo el tul del vestido de novia de Amalia se aleja con la corriente de la laguna. El recurso fílmico vuelve a cargar la imagen con una expresión subjetiva que excede lo visible. El correr del agua, siempre otra y la misma, hará desaparecer el velo anunciando a nuevos 'dueños de la tierra'. En este sentido, toma dimensión la escena en la que los cuatro personajes – las Amalias, Ezequiel y Eugenia, observan un carrusel que gira mostrando una y otra vez los objetos del pasado que marcaron sus existencias. Tiempo y espacio – «espacialización del tiempo» (Panofsky 118) – se conjugan en una cita que anuncia su repetición.

«Esa es la magia del cine – afirma Rosset –, dotar imperiosamente al espectáculo de una realidad a la vez diferente y parecida, de lo 'otro' que no difiere de lo 'mismo' a lo cual uno está habituado» (55).

Bibliografía citada

Bernini, Emilio. "Ciertas tendencias. Notas sobre el nuevo cine argentino" (1956-1966). Hipótesis y Discusiones/22. Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras-UBA. 2002.

Guido, Beatriz. *La representación*, *Piedra libre.* Buenos Aires: Galerna. 1976: 55-61.

———. *Piedra libre*. Buenos Aires: Galerna. 1976: 9-20.

———. *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*. Buenos Aires: Galerna. 1976: 151-203.

Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 1995.

Guerin, Anne Marie. *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós. 2004.

Gutiérrez, Edgardo. *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las cuarenta. 2010.

Halperín Dongui, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: CEAL. 1982.

Jitrik, Noe. *El mundo del ochenta*. Buenos Aires: CEAL. 1982.

Lobato, Mirta Z. y Suriano, Juan. *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. 2000.

Panofsky, Erwin "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica". Id. *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós. s/f.: 113-151.

Pasolini, Pier Paolo. "El guión como 'estructura que quiere ser otra estructura'". Id. *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas. 2005: 261-272.

———. "Observaciones sobre el plano secuencia". Id. *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas. 2005: 321-326.

———. *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas. 2005.

Pinel, Vicent. *El espacio y el tiempo en el film.* Barcelona: Paidós. 2004.

Pirsch, Miriam. *Beatriz Guido. La narrativa del desplazamiento*. Buenos Aires: Biblos. 2013.
Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós. 2005.
Rosset, Clément. *Reflexiones sobre el cine.* Buenos Aires: El cuenco de plata. 2010.
Viñas, David. *Los dueños de la tierra.* Barcelona: Plaza&Janés. 1985.

Filmografía

Torre Nilsson, Leopoldo. Dirección "Piedra libre". 1976. Basada en el cuento de Beatriz Guido. Guión Beatriz Guido, Rodolfo Mórtola, Leopoldo Torre Nilsson. Intérpretes principales: Marilina Ross, Juan José Camero, Luisina Brando.

LOS GAUCHOS JUDÍOS EN LA LITERATURA Y EL CINE ARGENTINOS

Federica Rocco*

Abstract

Dedicado a la vida de los pioneros en las colonias agrícolas argentinas *Los gauchos judíos* (1910) de Gerchunoff es el texto fundador de ese específico grupo étnico. La figura del gaucho judío vuelve a aparecer en textos y en películas confirmando la vigencia actual de una asimilación que no implica aculturación completa. Metáfora emblemática de la conjugación de lo múltiple, el gaucho judío se ha transformado en el ícono del hibridismo identitario al cual estaríamos destinados los ciudadanos globalizados contemporáneos.

Jewish Gauchos in Argentinian Literature and Cinema

The figure of the Jewish gaucho in Argentine contemporary literatura and films confirms the current validity of an assimilation that does not imply a complete acculturation. An emblematic metaphor of the conjugation of the multiplicity, the Jewish gaucho has become the icon for the cultural hybridity to which the contemporary globalized citizens are destined to.

I gauchos ebrei nella letteratura e nel cinema argentini

La figura del gaucho ebreo che ricompare nei romanzi e film argentini conferma l'attualità di un'assimilazione incompleta. Metafora emblematica della coniugazione della molteplicità, il gaucho ebreo si è trasformato nell'icona dell'ibridismo identitario al quale sarebbero destinati i cittadini globalizzati.

Los gauchos judíos (1910) de Alberto Gerchunoff (1883-1950) es una de las primeras obras en español que cuenta la inmigración judía en el continente hispano-americano[1]. Publicado en homenaje al primer centenario de la Inde-

* Università di Udine.

[1] Las sucesivas obras de Gerchunoff son: *Nuestro Señor Don Quijote* (1913), *El convivio* (1916), *El nuevo régimen* (1918), *Cuentos de ayer* (1919), *El viejo amigo Don Miguel de Cervantes Saavedra* (1921), *La jofaina maravillosa, agenda cervantina* (1922), *El cristianismo precristiano* (1924), *La asamblea de la buhardilla* y *Nuestros escritores: Roberto J. Payró* (1925), *Historias y proezas de amor*, *El hombre que habló en la Sorbona* y *Pequeñas prosas* (1926), *Enrique Heine, el poeta de nuestra intimidad* (1927), *Las imágenes del país* (1931),

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

pendencia[2], es un texto híbrido compuesto por viñetas en las que se inmortaliza la vida rural de los judíos en la pampa argentina. Los judíos de Europa Central y Oriental comienzan a llegar a la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX huyendo de los *pogroms*, es decir que, a diferencia del resto de la inmigración europea, no querían 'hacer la América', sino que se refugiaban en el país sudamericano para evitar el genocidio. Procedente de la provincia de Kamenetz Podolsk (ahora Ucrania) como la mayor parte de los pioneros, Alberto Gerchunoff llegó a la Argentina siendo un niño[3]. Su experiencia personal – la huida de Rusia y la infancia en las colonias – inspira las viñetas sobre la vida de los judíos entrerrianos que Gerchunoff escribe para el suplemento dominical de la *La Nación* en 1908 y que publica en forma de libro en 1910 con un prólogo de Leguizamón.

Los amores de Baruj Spinoza (1932), *El hombre importante* (1934), *Los gauchos judíos* (1936), *La clínica del Dr. Mefistófeles* (1937), *La tumba de Heine* (1941), *El problema judío* (1945). Posteriormente a la muerte del escritor se publicaron: *Entre Ríos, mi país* (1950), *Retorno a Don Quijote* (1951), *Argentina país de advenimiento* y *El pino y la palmera* (1952), *Buenos Aires, la metrópoli del mañana* (1960) y *Figuras de nuestro tiempo* (1979).

[2] *Los gauchos judíos* se publica en abril de 1910, fecha que remite a la celebración de la Pascua judía que Gerchunoff vincula a las celebraciones patrias, como señalado en el prólogo: «He ahí, hermanos de las colinas y de las ciudades, que la República celebra sus grandes fiestas, las fiestas pascuales de su liberación. Claros son los días y dulces las noches en que se elevan las laúdes en memoria de los héroes; hacia el cielo – blanco y azul como la bandera – suben voces de júbilo. Anímanse de flores las praderas y de verdes siembras la campiña. ¿Recordáis cuando tendíais, allá en Rusia, las mesas rituales para glorificar la Pascua? Pascua magna es ésta. Abandonad vuestros arados y tended vuestras mesas. Cubridlas de blancos manteles, sacrificad los corderos más albos y poned el vino y la sal en augurio propicio. Es generoso el pabellón que ampara los antiguos dolores de la raza y cura las heridas como venda dispuesta por manos maternales. Judíos errantes, desgarrados por viejas torturas, cautivos redimidos, arrodillémonos, y bajo sus pliegues enormes, junto con los coros enjoyados de luz, digamos el cántico de los cánticos, que comienza así: Oíd, mortales… *Buenos Aires, año del primer Centenario Argentino*» (Gerchunoff: 9). Para subrayar la identificación judía con los principios argentines, la estructura de la obra remite al texto que los judíos leen durante la Pascua – el Haggadah –, que celebra la liberación de la esclavitud en Egipto y el regreso a la Tierra Prometida y del cual Gerchunoff (7) saca el epígrafe: «*Con su fuerte brazo, el Señor nos libró del Faraón en Egipto*» (Rocco. "Reivindicación…"). De este modo el escritor convierte la Argentina moderna en la tierra de la libertad, donde los judíos han sido redimidos de la opresión rusa, aunque el precio a pagar haya sido perder su identidad en el crisol asimilacionista (Aizemberg 20).

[3] Una vez en Buenos Aires la familia Gerchunoff se traslada a Moisés Ville (Santa Fe), la primera colonia judía en la Argentina y, después de la muerte del padre, a Colonia Rajil (Entre Ríos) y finalmente a Buenos Aires, donde Alberto emprende una exitosa carrera de periodista y escritor.

La exitosa primera edición contiene 24 viñetas[4] y está marcada étnicamente: hay muchas referencias a textos religiosos, muchas formas judías de nombres bíblicos y muchos giros talmúdicos (Sneh 19). Sin embargo, para continuar la tradición de los poetas judeo-españoles interrumpida en 1492, Gerchunoff utiliza su amor por las fuentes clásicas, su devoción a Cervantes y su fe modernista, y logra juntar el cromatismo con los modismos orales de los gauchos, el barroquismo con el castellano arcaico y los giros lingüísticos judeo-españoles, y de este modo demonstrar que aunque el precio a pagar fuese desprenderse de su idioma nativo, a través de su manejo del español los judíos podían ser verdaderos argentinos (Aizemberg 18-19).

El escritor ofrece una visión romántica del inmigrante que por razones prácticas tenía que imitar a los autóctonos en el dominio del terreno rural, y elige juntar gaucho y judío para modelar un símbolo del ser nacional que permita traducir el dilema central de una minoría que busca armonizarse social y culturalmente con su nuevo medio (Sneh 14). Creando un espacio simbólico para un grupo inmigratorio que acaba de establecerse, *Los gauchos judíos* transforma a Gerchunoff en el padre fundador de ese grupo y su obra en el modelo a seguir y/o a rechazar y transformar. Además, gracias al éxito del texto, los pioneros se convierten en una especie de aristocracia espiritual a la cual sigue haciendo referencia todo judío argentino (Feierstein. *Historia de los judíos…*: 80). Imprescindible en la autodefinición de la colectividad y de sus descendientes, el modelo narrativo de *Los gauchos judíos* está repleto de escenas familiares y comunitarias relativas tanto al trabajo en el campo como a la religión, mientras que son escasas las referencias a los aspectos más difíciles de la colonización, asimilación y/o transculturación de los judíos a la nueva sociedad.

Al mismo tiempo que los gauchos se convertían en el idílico prototipo del verdadero crisol argentino, se culpó a los extranjeros por los desórdenes que convulsionaron Buenos Aires en 1919 durante la Semana Trágica y se justificaron por ello los ataques xenófobos a vecindarios judíos y la aplicación de leyes restrictivas de la inmigración[5]. Durante los años Veinte el antijudaísmo se ma-

[4] Los títulos de las viñetas remiten a su contenido y excepto la inicial – *Génesis* – que tiene lugar en Europa, las demás describen la vida en Colonia Rajil.

[5] Clasificada por el gobierno como 'subversión proletaria revolucionaria maximalista', la huelga general fue aplastada por el ejército con la ayuda de los nacionalistas de las Guardias Blancas y de los Vigilantes o Defensores del Orden, que irrumpieron en los barrios judíos golpeando a todo judío o supuesto tal. Para las autoridades el peligro de la sublevación, cuyo objetivo es establecer en la Argentina un regimen como el soviético, justifica la actitud acusatoria hacia cada 'ruso' o hijo de 'rusos'. La Semana Trágica evidenció el papel central que tuvieron las clases altas en la promoción antijudía. Las principales fuentes de las agrupaciones de derecha fueron al principio las capas media y alta de la sociedad, y sólo más tarde las clases bajas (Lerner 197).

nifiesta en las publicaciones de los nacionalistas y, en los Treinta, se alimenta de las ideologías nazista y fascista europeas, lo que en la Argentina se traduce en una restricción de los ingresos de refugiados y en la clausura de muchas escuelas judías[6]. Para oponerse a la difusión del nacionalismo argentino antisemita, y para promover el ideal del 'crisol de razas' fuera de los confines nacionales, Gerchunoff decide reeditar *Los gauchos judíos* en 1936. En esta segunda versión adaptada el escritor añade dos viñetas – *El médico milagroso* y *El candelabro de plata* –, cambia algunas de las transliteraciones del hebreo y el ídish al español, modifica algunos términos e inserta una tercera persona del singular que se alterna con la narración en primera persona del singular y del plural[7].

El resurgimiento de la xenofobia, junto con la crisis de las colonias agrícolas y la progresiva desaparición de los pioneros, impulsan el rescate de la figura del gaucho judío[8]. A partir de los años 50, el proceso de industrialización promovido desde el Estado atrajo a muchos argentinos, entre los cuales los judíos, hacia los centros urbanos. Además, después del derrocamiento del gobierno de Perón (1955), se refuerza la acción de las organizaciones nacionalistas que termina a menudo en violencia antisemita, y el antijudaísmo se expande durante las crisis socio-económicas de finales de los años 50 y mitad de los 60 hasta convertirse en antisemitismo oficial durante la década de los 70[9].

[6] En este contexto aparecen también las primeras obras que retoman la figura del gaucho judío: *El judío Aarón* (1926, drama rural) y *Tormenta de Dios* (1929, cuentos) de Samuel Eichelbaum, y *Los judíos de Las Acacias* (1936, cuentos) de Rebeca Mactas.

[7] *Los gauchos judíos* afirma la identidad judía y determina su entrada en el imaginario argentino. Para Aizemberg no hay que ignorar las revisiones, porque arrojan luz sobre la profundidad de la conciencia ideológica del escritor y su intenso trabajo en el lenguaje del texto, que no hay que leer como algo estático sino como un proceso en devenir. Gerchunoff no silencia las dísputas territoriales de su tiempo: dejando que los colonos riñan entre sí y con los autóctonos, dando su opinión con la gravedad de talmudistas, señala a sus lectores que una sola territorialidad estaba lejos de ser fácil para sus perseguidos correligionarios. Eso no quiere decir que podamos plantearnos una primera versión optimista, hebraica, y una segunda, pesimista y 'deshebreizada', sino que la conflictividad y los cuestionamientos están ahí desde el principio (23-29).

[8] La historia de la colonización judía se desarrolla en tres etapas: a) crecimiento y desarrollo, desde finales de los años 80 del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial; b) consolidación, desde la Primera Guerra Mundial hasta la Segunda Guerra Mundial; y c) ocaso, desde el final de la Segunda Guerra Mundial en adelante (Avni. *Argentina y las migraciones…*: 176 y ss.).

[9] El gobierno de Isabel Perón, controlado por López Rega, tenía simpatías con los países árabes y promovía el antisemitismo gubernativo mediante las acciones de la Triple A. Convertido en política oficial el antijudaísmo es más peligroso porque «sus perpetradores tienen a su disposición el completo aparato de las instituciones […], mientras que sus víctimas habitualmente pierden acceso a las salvaguardias judiciales que protegen los derechos y las libertades individuales» (Avni. "Antisemitismo…": 210).

"Los gauchos judíos" de Juan José Jusid

En el peligroso contexto de la mitad de los años 70, Juan José Jusid recupera la retórica oficial de Gerchunoff y adapta el texto para la primera versión cinematógrafica de "Los gauchos judíos" (1974)[10]. El guión de este 'drama épico-histórico' coral se basa en cuatro viñetas emblemáticas – *Llegada de inmigrantes*, *El boyero*, *Las bodas de Camacho* y *El médico milagroso* – fusionadas entre sí recuperando también detalles de otras (*La huerta perdida*, *La lechuza*, *Las brujas*, *La triste del lugar*)[11]. Versión libre del texto fundador en la que se insertan algunos números musicales[12], la película es un largo *flashback* que cuenta la historia de la fundación de Colonia Rajil. A diferencia del texto fundador, y como suele hacerse en las transposiciones y adaptaciones de textos literarios al discurso cinematográfico (Tinazzi 120), la narración está a cargo de un narrador en primera persona, una voz en *off* que a menudo interrumpe el *flashback* para comentar sus recuerdos. Además, la traducción intersemiotica modifica también el lenguaje, abandonando el español clásico por el *voseo* y el *žeísmo* típicos del habla Argentina.

La película se abre con una acotación que resume el *Génesis* europeo:

> En la Rusia de los zares el pueblo judío vivía marginado. Esta situación era a menudo agravada por estallidos de violencia llamados 'pogroms', que asolaban a las comunidades indefensas. Significaban el terror, el destrozo de las sinagogas y los hogares, el pillaje, la violación y el asesinato. A finales del siglo XIX este estado de cosas se hizo insostenible. Fue entonces cuando se les brindó la posibilidad de emigrar a la Argentina.

y después enfoca la llegada de un tren cargado de inmigrantes 'rusos' a Villa Domínguez, última estación de la línea Basavilbaso-Concordia. En el andén les están esperando los representantes de la colonia: Israel Kaufman administrador de la JCA (Jewish Colonization Association), el comisario Benito Palacios con

[10] Antes que Jusid otros directores habían pensado en adaptar *Los gauchos judíos* para el cine, pero debido a que el texto de Gerchunoff no tiene una estructura central los anteriores intentos fracasaron (Jusid).

[11] En el guión trabajan, además del mismo Jusid, Ana María Gerchunoff (una de las hijas del escritor), Jorge Goldemberg y Oscar Viale.

[12] Si bien la elección del género *musical* fue en ese entonces muy criticada, hay que tener en cuenta que ya se habían difundido algunos de los musicales estadounidenses que tratan temas sociales, históricos, políticos y religiosos como "West Side Story" (1957 la versión teatral, 1961 la película), "Hair" (1967 la versión teatral, 1979 la película) y "Jesus Christ Superstar" (1971 la versión teatral, 1973 la película), "The Rocky Horror Show" (versión teatral, 1973) y "The Rocky Horror Picture Show" (película, 1975).

el sargento Sosa, la banda musical y los pioneros. Mientras que el rabino de los recién llegados recibe a nombre de su grupo la bienvenida de Israel Kaufman[13], la voz en *off* del narrador – el hijo de ése rabino –, interrumpe el *flashback* para contar: «la transformación de un grupo de gringos que habían vivido claveteando zapatos o comerciando baratijas en lugares sórdidos y tristes, en gauchos avesados, labradores de su propria tierra», lo que da lugar a la primera escena musical con el baile de los inmigrantes sistemando sus pertenencias en un galpón dónde vivirán juntos hasta construirse sus propias casas.

Desde el anuncio de su filmación, la película de Jusid provocó irritación en los sectores oficiales e incurrió en una serie infinita de obstáculos y censuras. Al principio, tanto el gobierno, como López Rega, estaban de acuerdo en que se hiciera, pero antes aún del comienzo del rodaje, el censor Paulino Tato presionó para que cambiaran el título considerado ofensivo (Goity 87 y Jusid). La película no contaba con ninguna simpatía de tipo oficial y a pesar de que el comandante del ejército hubiera dado su autorización para la filmación, casi al final del rodaje, algunos militares que no veían bien que en Campo de Mayo se rodara ése filme, prendieron fuego a las escenografías[14]. Terminada la película, el director fue con la primera copia al ente de censura, que era el primer paso antes de programar las salas de su exibición, pero después de verla, el censor decidió prohibirla. El rígido sistema de control vigente en la Argentina hasta 1984, consistía en una censura previa y una posterior a la realización de un filme. Antes de filmar había que hacer autorizar el texto del guión por el ente de calificación, sin embargo, a veces, no era suficiente que el proyecto inicial tuviera el certificado de aprobación porque cuando el comité de censura veía la primera copia,

[13] En la sexta viñeta de *Los gauchos judíos*, titulada "Llegada de Inmigrantes", de la cual está sacada la escena del encuentro en la estación, el rabino de los recién llegados «Henchido de entusiasmo, imponente y profético, al viento la barba como una bandera, saltó del tronco y abrazó al sargento besándole en la boca» (Gerchunoff 26-27). Tal vez para no incurrir en problemas con la censura, en la película se prefirió mostrar al rabino besando las mejillas del comisario, imagen comentada por la voz *en off* del narrador que dice: «Mi padre estaba tan feliz que quiso homenajear a nuestros anfitriones con todo entusiasmo, como lo hacía en Rusia».

[14] Como no se encontró en los lugares reales la posibilidad de filmar, la *troupe* construyó el pueblo donde ocurre la historia – las casas, la sinagoga, la estación de trenes, étc. – en una parte de Campo de Mayo, dotación militar protegida también por el estado de sitio que había entonces en la Agentina. A pesar del riguroso control para entrar y salir del predio, los intrusos entraron al lugar en donde estaban las escenografías, en ese momento abandonado, y que tenía un soldado en custodia que controlaba que no se llevaran nada, y les prendieron fuego, lo que demoró tres semanas la continuidad del rodaje. Esto significó modificar las escenas que todavía había que rodar para poderlas reducir a ámbitos más pequeños y reconstruir lo que faltaba para seguir con la filmación (Jusid).

el mismo censor que había aprobado el libro podía tener objeciones con algunas escenas, como ocurre con "Los gauchos judíos" de Jusid. Los argumentos por los que no se aceptaba autorizar su exibición, tenían que ver con dos escenas culminantes de la película, que según la censura incurrían en serias traiciones al libro original. Aunque presentes en el texto fundador, el filicidio del gaucho Calamaco y la paliza que un colono judío le da al criollo que lo provocó, fueron censurados (por definición, ningún criollo era filicida y ningun judio le podía ganar peleando a un criollo)[15]. Aceptado el corte impuesto por la censura – desde el minuto 74 al 85 –, finalmente la película se estrenó en Buenos Aires. Sin embargo, durante el estreno estalló una bomba incendiaria que provocó un gran pánico y al día siguiente la mitad de las salas querían sacarla de su cartelera: para garantizar custodia y protección a los exibidores, en todos los cines se tuvo que poner policía pública y privada (Jusid).

Si por un lado, los sectores oficiales repudiaron la película, por el otro, algunos sectores muy estrictos de la colectividad judía le dieron la espalda, porque, como el texto fundador, suponía el desconocimiento de lo que era el sionismo y la propuesta del Estado de Israel. Sin embargo, la película de Jusid tuvo una afluencia masiva de público y para la mayoría de los espectadores representó la primera experiencia de contacto con la comunidad judía argentina. Además, sobre todo para los que pertenecían a diferentes grupos inmigratorios, la película significó sentirse identificados e incluídos en una temática que les hacía explícita su historia personal (Jusid), a pesar de que esta, como el texto de Gerchunoff, suavizara las dificultades de la trabajosa asimilación[16].

Con la vuelta a la democracia y al acercarse el primer centenario de la llegada de los 'rusos' a la Argentina, reflorecen las obras dedicadas a los colonos judíos[17] y otros textos de temática similar se publican después de los ataques

[15] Durante la escena de la pelea entre Juan, el hijo de Remigio Calamaco, y el peón Castro en la viñeta titulada "El boyero" Gerchunoff subraya la especificidad del habla de los autóctonos haciéndole decir al boyero «Portáte bien, m'hijo» y «!No reculés, maula!» (45) que se repiten en la película con la variante «Pórtese bien, m'hijo». Los diálogos del filme incorporan a menudo fragmentos reconocibles de diálogos presentes en el texto fundador, como pasa también con los de "El médico milagroso", una de las viñetas añadidas en la versión del 1936 y utilizada para el guión de la película.

[16] La adaptación cinematográfica de Jusid y el *musical* teatral *Aquellos gauchos judíos: recuerdos de la colonia* (1995) escrito por Roberto Cossa y Ricardo Halac y dirigido por Jaime Kogan (1995), remiten al Gerchunoff 'Bueno', según las diferentes recepciones de *Los gauchos judíos* señaladas por Aizemberg (17).

[17] Se trata de *Sinfonía inocente* (1979-1984 trilogía) y *Mestizo* (1988/1994) de Ricardo Feierstein, *Un gaucho judío/ payadas sabáticas: Relato entrerriano en verso* (1980, poema

terroristas que atañen a la comunidad judía: el de 1992 a la Embajada de Israel y el de 1994 a las sedes de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) y de la DAIA (Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas)[18]. Los autores vuelven a las colonias agrícolas judías con la memoria recreando un mundo ya desaparecido en el cual vivieron durante la infancia o que heredaron de sus ascendentes que habían vivido en «el paraíso perdido de la colectividad judeoargentina» (Sadow: 138)[19]. Con el nuevo siglo se realizan películas y documentales que cuentan la historia de los pioneros o aluden a la colonización mediante los lugares simbólicos del judaísmo argentino[20]. Sin embargo y a pesar de las reminiscencias rurales mitológicas, la cultura judeo-argentina es urbana y si bien las películas continúan buscando respuestas a las viejas preguntas

narrativo) de José Pavlotzky y *Criador de palomas*, *La luna que cae* y *El soñador Smith* (1989-1992, novelas breves) de Mario Gerardo Goloboff. Sin embargo, algunos intelectuales judíos víctimas de la represión y el exilio, entre los cuales, además de Goloboff, Viñas, Sosnowski, Senkman y Szichman, desafiaron las consignas de la paz y la integración a cualquier precio. Según los 'parricidas de la pampa' Gerchunoff fue 'Malo' porque en su territorialismo sin complicaciones tergiversó el arraigo de los judío, los cuales en la imposibilidad de superar el legado latifundista de la pampa, las malas cosechas, la mala gestión de la JCA, las limitadas oportunidades educativas, y la violencia rural, dejaron las colonias por las ciudades. En las obras de los parricidas se subrayan las contradicciones del desarraigo y las complejidades de la politerritorialidad – Argentina, Europa, Israel – que caracterizan los judíos argentinos y se recrean intencionadamente las dificultades de cambiar del ídish al español para señalar tanto el multilingüismo de los inmigrantes, como su dificultad con la nueva lengua, silenciada por el hábil manejo del español de Gerchunoff (Aizemberg 20-21).

[18] Después de los atentados terroristas se publican las novelas: *Poncho y Talmud* (1998) de Armando Bublik; *Ydel, El judío pampa* (1999) de Gregorio Tavosnanska; los cuentos de Isaías Leo Kremer *Milonga de la independencia* y *Gauchadas y mitzves* (2000); *Las doce casas* (2000) de Dina Dolinsky; *La logia del umbral* (2001) de Ricardo Feierstein; *Losers and Keepers in Argentina* (2001) de Nina Barragán; *Los otros gauchos judíos* (2005) de Myriam Escliar y *La trilogía de Entre Ríos* (2006) de Perla Suez. Esta última abarca toda la trayectoria – asentamiento, desarrollo, despoblamiento y decadencia – de las colonias agrícolas judías (Rocco. *Marginalia…*).

[19] En el cine argentino se produjo un desplazamiento de las representaciones de la etnicidad judía, antes marginal o reprimida, hacia el foco de la reconstrucción de la identidad argentina. Representando características y actitudes consideradas necesarias bajo las vicisitudes del neoliberalismo, el 'Otro' judío se ha convertido en una alegoría cinematográfica de la identidad argentina acongojada por la globalización (Tal).

[20] Más que en películas cuales "Un amor en Moísesville" (2001) de Antonio Ottone; "La cámara oscura" (2008) de María Victoria Menis y "Carta a un padre" (2013) de Edgardo Cozarinsky, es en los documentales que la memoria de la gesta migratoria cobra nuevas dimensiones profundizando en el pasado histórico de la inmigración, integración y persecución, como en "Legado" (2002) de Vivian Imar y Marcelo Trotta, "Haciendo patria" (2007) de David Blaustein y "Un pogrom en Buenos Aires" (2007) de Herman Szwarcbart.

identitarias que aquejan a toda minoría étnica, hoy en día se refieren a un imaginario urbano y familiar en descomposición, enfocado desde el punto de vista de la tercera generación de descendientes de inmigrantes[21].

El renovado interés por la vida de las colonias agrícolas judías ilumina aspectos en los que subyacen preocupaciones contemporáneas sobre lo que significan el multiculturalismo y la reivindicación étnica de las minorías[22]. En tanto estrategia de supervivencia, la incorporación de los judíos a la argentinidad desmiente el proyecto de finales del siglo XIX, cuando se consideraba posible anular la diversidad cultural y étnica mediante la asimilación a una Argentina homogénea. Como los otros inmigrados, los judíos terminan incorporándose a un estado multiétnico más amplio cuya ideología asimilatoria es hoy el pluralismo cultural y multilingüe que defiende la posibilidad de ser al mismo tiempo argentino y étnico. Los judíos están abiertos a transformarse en el Otro porque su tradición es desde siempre híbrida y multicultural; por eso, el *gaucho judío*, metáfora emblemática de una asimilación que no implica aculturación completa, se ha transformado en el ícono del hibridismo identitario al cual estaríamos destinados los ciudadanos globalizados contemporáneos.

Bibliografía citada

Aizemberg, Edna. "Introduction". *Parricide on the Pampa? A New Study and Translation of Alberto Gerchunoff's* Los gauchos judíos, Madrid/ Frankfurt: Vervuert /Iberoamericana. 2000: 11-29.

Avni Haim. *Argentina y las migraciones judías. De la Inquisición al Holocausto y después*. Buenos Aires/ Jerusalem: Amia/ Universidad Hebrea de Jerusalem. 2005.

———. "Antisemitismo in Argentina: las dimensiones del peligro". Leonardo Senkman y Mario Sznajder (eds.). *El legado del autoritarismo. Derechos humanos en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Nuevohacer. 1995: 197-216.

[21] Tal es el caso de "Picado fino" (1996) de Esteban Sapir, "Sol de otoño" (1996) de Eduardo Mignogna, "Valentín" (2002) de Alejandro Agresti, "Judíos en el espacio" (2005) de Gabriel Lichtman, "Cara de queso – Mi primer guetto" (2006) de Ariel Winograd, y de las películas de Daniel Burman "Un crisantemo estalla en cinco esquinas" (1995), "Esperando al Mesías" (2000), "El abrazo partido" (2003), "Derecho de familia" (2006), "La suerte en tus manos" (2012) y de su documental "Siete días en el Once" (2001) que cuentan la vida de los judíos del barrio de *Once* de Buenos Aires.

[22] La mezcla cultural fue legitimada por el Estado argentino sólo en el 2000, cuando se lanzaron programas de turismo patrimonial basados en la diversidad cultural, uno de los cuales – el Mosaíco de Identidades – promovió la preservarción del patrimonio étnico, cultural y religioso. El primer proyecto de este programa fue *Shalom Argentina: Huellas de la colonización judía*, gracias al cual existe hoy un itinerario que se desarrolla entre Basavilbaso, Villaguay, Clara-Bélez y Villa Domínguez (Freidenberg 180).

Feierstein, Ricardo. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Galerna. 2006.
Freidenberg, Judith. *La invención del gaucho judío. Villa Clara y la contstrucción de la identidad argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2013.
Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos*. San Salvador de Jujuy: Arenal. 2003.
Goity, Elena. "Juan José Jusid". Claudio España (ed.). *Cine argentino en democracia: 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 1994: 87-88.
Jusid, Juan José. "Entrevista acerca de los gauchos judíos". <www. youtube. com/ watch? v=65S--MoK6EY> (consultado el 3 de septiembre de 2014).
Lerner, Natán. "Las raíces ideológicas del antisemitismo en la Argentina y el nacionalismo". Leonardo Senkman y Mario Sznajder (eds.). *El legado del autoritarismo. Derechos humanos en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Nuevohacer. 1995: 195-207.
Rocco, Federica. "Reivindicación étnica y centenarios: los *gauchos judíos*". Camilla Cattarulla e Ilaria Magnani (eds.). *Escrituras y reescrituras de la Independencia*. Buenos Aires: Corregidor. 2012: 53-68.
———. *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina*. Venezia: LT2 editori. 2012.
Sadow Stephen A. "La colonia judía a través del prisma de la ficción argentina actual". Ricardo Feierstein y Stephen A. Sadow (eds.). *Recreando la cultura judeoargentina. 1894-2001: en el umbral del segundo siglo*. Buenos Aires: Milá. 2002.
Sneh, Perla. "Alberto Gerchunoff, entre el nombre y el pronombre". Alberto Gerchunoff. *Los gauchos judíos/ El hombre que habló en la Sorbona*. Buenos Aires: Colihue. 2007: 9-37.
Tal, Tzvi. "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo". *Nuevo Mundo*. <nuevomundo.revues.org/58355?Lang=en#tocto1n5.2010> (consultado el 20 de agosto de 2014).
Tinazzi, Giorgio. *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*. Venezia: Marsilio. 2007.

Filmografía

Agresti, Alejandro. "Valentín". 2002.
Blaustein, David. "Haciendo patria" (documental). 2007.
Burman, Daniel. "Un crisantemo estalla en cinco esquinas". 1995.
———. "Esperando al Mesías". 2000.
———. "Siete días en el Once" (documental). 2001.
———. "El abrazo partido". 2003.
———. "Derecho de familia". 2006.
———. "La suerte en tus manos". 2012.
Cozarinsky, Edgardo. "Carta a un padre". 2013.
Forman, Miloš. "Hair". 1979.
Imar, Vivian y Trotta, Marcelo. "Legado" (documental). 2002.
Jewinson, Norman. "Jesus Christ Superstar". 1973.
Jusid, Juan José, "Los gauchos judíos". 1975.
Lichtman, Gabriel. "Judíos en el espacio". 2005.
Menis, María Victoria. "La cámara oscura". 2008.
Mignogna, Eduardo. "Sol de otoño". 1996.
Ottone, Antonio. "Un amor en Moísesville". 2001.
Robbins, Jerome y Wise, Robert. "West Side Story". 1961.
Sapir, Esteban. "Picado fino". 1996.
Sharman, Jim. "The Rocky Horror Picture Show". 1975.
Szwarcbart, Herman. "Un pogrom en Buenos Aires" (documental). 2007.
Winograd, Ariel. "Cara de queso – Mi primer guetto". 2006.

GENTE CONMIGO DE SYRIA POLETTI: LA TRANSFIGURACIÓN DE UNA NOVELA DE EMIGRACIÓN EN ARTE VISUAL

Eleonora Sensidoni*

Abstract

En 1965 la novela más célebre de Syria Poletti toma vida en la película de Jorge Darnell; el escritor argentino Jorge Masciángoli adapta el guión. Los aspectos de la fidelidad al espíritu de la obra literaria enfrentan la forma de ver el mundo desde la perspectiva de los personajes. Con este artículo se propone analizar obstáculos y ventajas de la transposición en arte visual de una novela que marcó la historia de la literatura de emigración.

Gente Conmigo *by Syria Poletti: a Novel's Transfiguration in Visual Art*
In 1965 Syria Poletti's *Gente conmigo* comes to life in the Jorge Darnell's movie. This contribution offers an analysis of various aspects of fidelity to the spirit of the literary work and connotative elements of the visual art's transposition in a novel that marked the history of the migration literature.

Gente conmigo *di Syria Poletti: la trasfigurazione di un romanzo in arte visiva*
Nel 1965, *Gente conmigo*, il romanzo che ha marcato la storia della letteratura d'emigrazione italiana in Argentina, prende vita nel film di Jorge Darnell. Il presente contributo, oltre ad evidenziare gli elementi connotativi della trasposizione filmica, penetra i vari aspetti della fedeltà allo spirito del testo letterario.

Realizar el sueño literario en una realidad cinematográfica

La transfiguración de una novela en película y la relación entre la literatura y el cine es un tema delicado ya desde los primeros intentos por parte de escritores y directores en la mitad del siglo XX. En general, hasta 1957, las opiniones sobre la adaptación fueron claramente desfavorables. Pasar del libro a la película constituye un camino dificultoso y complicado y el guionista se enfrenta irremediablemente a la cuestión de dónde acaba la fidelidad y dónde empieza la interpretación y se pregunta si es el autor quien tiene la última palabra. A

* Università di Udine.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

este propósito Linda Seger, en *El arte de la adaptación*, afirma que una regla fundamental es la de no hablar con el escritor para reservarse el derecho y la libertad de la interpretación visual[1]. La autora argentina habla en su doble calidad de dramaturga y de autora cuyas obras han sido llevadas al cine[2].

En general, para los directores, igual que para Valeria Selinger, es más difícil adaptar una novela que escribir un guión original. Quien ha escrito la novela y adquiere un compromiso con el productor tiene que dejar a un lado sus celos y confiar en el trabajo del cineasta. Y además hay que reconocer que se puede aprender mucho de una adaptación y la obra siempre va a estar por encima. El éxito de un libro puede convertirse en notoriedad de manera más rápida si se acompaña por la realización de una película para el cine. Lo importante es que no se altere la naturaleza de los personajes y se garantice el respeto de la adaptación cinematográfica al espíritu de la obra.

Hoy en día el escritor defiende la adaptación de la novela entera sobre todo cuando la voz narrativa es tan importante como la historia, como el argumento. Sin embargo, uno de los principales problemas de la adaptación de novelas es que se pierde material; por eso existe el riesgo de provocar un empobrecimiento de la obra misma, aunque, a veces, pueda salir una película exitosa. Hay que guardar fidelidad al espíritu de la obra literaria, pese a que resulte algo evanescente y propio de los autores. Al cabo del tiempo se olvidan los argumentos, pero lo que quizás permanece es una especie de clima, de atmósfera, que Según Seymour Chatman[3], en las películas españolas y latinoamericanas, coincide con el aspecto intelectual.

El cine latinoamericano tiene, además, otro problema: la obsesión de los directores por ser autores. Lo que pasa es que hay pocas personas que tienen la capacidad de conyugar dirección y escritura de alto nivel artístico, aunque, en algunos casos, siguiendo el camino al revés, autores reconocidos que se han dedicado también a la dirección artística y fílmica, no necesitaron ganarse la confianza de los lectores/espectadores. Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Laura Esquivel, sólo para nombrar los más conocidos, entran en esta categoría.

El cine es un espectáculo de gran éxito que, nacido en los primeros años de 1900, encuentra su auge sobre todo en los años Cincuenta remarcando el curso de todo el siglo XX y está hecho para el hombre, a su medida: tiene las características para que englobe todas las esferas de la personalidad, estimulándolas y ejerciendo una atracción, que a menudo resulta ser irresistible. El cine, entendido como lugar, ofrece reposo, silencio, música, proyección instantánea en un nuevo mundo, olvi-

[1] Para ahondar en el tema, véase Seger.
[2] Sobre el concepto de literatura y realización cinematográfica, véase Selinger.
[3] Véase, en Chatman, la estructura narrativa en el texto cinematográfico.

do del tiempo, huida y aplazamiento. Es también educación y cultura en cuanto ofrece la posibilidad de aprender. Desde luego hace soñar y, en la oscuridad de una sala – circunstancia que tiene algo ritual –, el espectador, se reconoce en el protagonista y por un estado especial de conciencia, vive con él o contra él, pero, lanzado ya en este proceso de imaginación e ilusionismo, no sólo es protagonista, sino autor y creador, confiriendo un sentido especial a lo que ocurre en la pantalla[4].

En la obra el autor 'cuenta' una historia; tiempo y espacio son sus dominios[5]: para lo que él resuelve en un párrafo, en la película se necesitan diez escenas o ninguna puesto que el desarrollo – que se va descubriendo progresivamente, permitiéndole su intento de rescate personal – es muy rápido. La consideración del guión, en calidad de texto literario, se presenta como un dato concreto y el texto se ofrece a la lectura y al análisis crítico como cualquier otro texto entendido tradicionalmente en su literariedad (poesía, novela, cuento, ensayo, teatro). Éste mantiene, por supuesto, su especificidad y sus características peculiares en cuanto a forma, composición, recursos y procedimientos.

No hay tanta libertad para ir hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, aunque a través del uso del *flash back*, técnica propia de la novela y asimilada por el cine, el espectador viaja en el espacio de la historia narrada pero, como afirma Perugini, la misma existencia no es lineal:

> l'esistenza solitamente non segue un tracciato riconoscibile, ma si snoda, a volte anticipandosi a volte rimandando il cammino, per curve e anse e scorciatoie, chissà che non sia più agevole e veritiera una memoria autobiografica a salti e digressioni, seguendo quelle intermittenze del cuore forse inevitabili per uno scrittore del Novecento, ancor più se di una scrittrice si tratta (89).

Además están los diálogos, que en novelas muy narrativas, como en *Gente conmigo* de Syria Poletti[6], deben ser inventados para el cine, y no solamente porque los personajes se pueden ver y escuchar, crece el valor literario del guión cinematográfico[7].

[4] Orell García profundiza el tema en su publicación titulada: *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*.

[5] Sobre el concepto de invención de una historia cinematográfica, véase Metz.

[6] Syria Poletti (Pieve di Cadore, 1917 - Buenos Aires, 1991) emigra a Argentina en 1938 y después de una temporada en Rosario, donde enseña italiano en la Società Dante Alighieri, se licencia como profesora de italiano y castellano en la universidad de Córdoba, y más tarde se traslada a la capital. A partir de 1950, se radica en Buenos Aires donde empieza su actividad como periodista y escritora de relatos.

[7] En Alessandro Rocco se analiza la evolución histórica de obras que el define 'películas escritas'.

Muchas veces la finalidad política de una novela, por ejemplo de denuncia, encuentra mayor vigor en su transposición fílmica; eso ocurrió sobre todo en las películas argentinas. Durante los años Ochenta la producción cinematográfica, sostenida por el trabajo de una larga lista de directores y artistas, se convirtió en el medio más eficaz para recuperar un pasado – que hasta el momento se había callado – de violencia y de atrocidades sufridas durante la dictadura de Videla.

Lo mismo ocurre con el fenómeno migratorio que ha forjado el rostro de la nueva Argentina a partir de finales del siglo XIX con una literatura que habla de aventura, de errancia, de viajes, de exilio y de soledad.

Lenguaje y ficción en la literatura migrante y el cine: el caso de Syria Poletti

Elemento de unión entre la literatura migrante y el cine se presenta bajo el concepto de dinamismo y de ficcionalización. Hay un mundo real que entra en el texto literario y, por ende, se ficcionaliza; hay un mundo real proyectado que transforma la literatura en movimiento vital.

En la novela de Poletti los planos de la realidad textualizados son la realidad social argentina. Esta elección temática responde a la necesidad de sublimar el desarraigo y el desamparo, la solidaridad y la soledad, la desilusión y la esperanza. En la base de todo existe la convicción de que la creación literaria está allí como absoluta necesitad del ser humano de 'tocar' la belleza y de acceder a un 'mundo posible'. Con respecto a la resolución formal, la novela responde tanto a los códigos 'realistas' – narrador omnisciente, linealidad temporal, unidad espacial –, como a los fantásticos.

La hibridez tipológica de tal elección se adecua a una concepción de la literatura donde historia y mito, realidad e ilusión, se funden en un cierto hiperrealismo. Uno de los objetivos del guionista es llegar a evidenciar, a través de la hermenéutica del texto, la poética implícita en la narrativa de la autora, pues todo el análisis formal y de contenido de una obra de arte – en este caso literaria – debe llevar al entendimiento de la cosmovisión que subyace a la elección de temas y recursos estilísticos.

Los modos de invención ficcional adoptados para la configuración del mundo verbal imaginario que constituye la obra literaria, así como la elección de los diversos planos de la realidad textualizados a través de ellos, pueden ser comprendidos a través de la poética del autor. El rasgo distintivo de la narrativa de Poletti es precisamente su poética, basada en una concepción existencial del emigrante, del desplazado, por medio de la cual se diferencia de otras poéticas sesentistas, de un realismo social más fenomenológico.

Por consiguiente, la creación literaria, en tanto «accidente del ente poético de materia verbal» (Sarmiento 65), inhiere la configuración fílmica. El tema de la relación, imbricación u oposición, de la ficción cinematográfica/realidad en la obra literaria, constituye una problemática medular de los estudios teórico-críticos sobre el hecho literario. En efecto, el planteo acerca de la oposición entre literatura y realidad es el punto de partida de toda consideración teórica sobre la literatura[8].

El mundo ficcional – de la literatura y del cine – es un mundo ónticamente diferente del mundo real y se desarrolla en un espacio imaginario. La obra literaria erige su propia realidad, crea un mundo a partir de la libre combinación de datos que están, o podrían estar, en el universo cotidiano del autor o del lector. Por su parte, la obra cinematográfica también es un ente concreto, sensible, individual, artificial – un 'constructo' de la conciencia –, artistístico y poético – producto de una *póiesis* –, mimético y verbal, que posee una causa final común a toda obra de arte: la de producir placer estético. Por eso, según las palabras de Sarmiento: «el arte se diferencia básicamente de toda otra actividad humana por su finalidad» (15) y no es suficiente la ficcionalidad para constituirla en obra literaria o fílmica. Para Poletti, además, si se añaden experiencias vividas en primera persona un autor puede anhelar a la creación de símbolos válidos para todos: «Autobiografía en función de arte. Y el arte para mí es la única posibilidad de rescate con que cuenta el hombre» ("Reportajes a los cuatro vientos": 68).

Al texto, novela/guión, debemos exigirle una buena hechura para calificarlo como 'arte' – en tanto actividad y en tanto producto –, pues la creación poética es un acto teleológico – el fin del arte es la creación de la forma ideal – finalizado al goce estético. No es por casualidad si Wellek afirma: «Este punto de vista no debe ser considerado esteticismo, arte por el arte o una negación de la referencia del arte a la vida. La referencia, sin embargo, es oblicua y surge de la contemplación del mundo imaginado en relación con la realidad ordinaria, por analogía» (26).

En la obra literaria, entonces, contemplamos un mundo imaginado que se refiere oblicuamente a la realidad empírica, y esta referencialidad del texto literario se da por analogía. Por otro lado, si bien la ficción es algo distinto de la realidad – pues es de otra naturaleza –, la realidad es la materia de la ficción y, sin embargo Poletti no trasciende su entorno y propone un retrato fiel de la sociedad de su tiempo y de ese momento histórico particular, cuyo protagonista es el inmigrante[9].

[8] Käte Hamburger dedica un estudio científico a los diferentes géneros literarios en un 'manual' titulado *Logique des genres littéraires*.

[9] Patrizia Spinato Bruschi describe la peculiaridad de la relación entre literatura y contexto histórico en la obra de Poletti en *La línea de fuego de Syria Poletti*.

La creación cinematográfica implica un mundo creado por la actividad mental y llevada a cabo con el material del lenguaje. Éste origina imaginariamente un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, efectiva, pero tampoco es su negación. Según Aguiar e Silva, en el lenguaje artístico hay 'otra' realidad que no acepta los criterios de verificación de lo real efectivo. Escribe el crítico:

> A mi entender, la función poética y artística del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación esterna (16).

Se trata, entonces, de una realidad compuesta por objetos reales e imaginarios, 'externos' e 'interiores', por un conjunto de elementos que no están situados en la realidad pero que sin embargo podrían pertenecer a ella. La *póiesis* literaria, por lo tanto, consiste en la configuración de un signo imaginario, de mundos posibles diferentes de lo real 'efectivo'.

Ahora bien, si los elementos que configuran esos mundos imaginarios, fruto del hacer literario, podrían pertenecer a la realidad efectiva, en tanto mundos posibles, en *Gente conmigo* (1962) y *Extraño oficio* (1971), Poletti desarrolla las mismas temáticas, como explica Serafin:

> In sostanza i due testi sono complementari proprio per fornire del medesimo tema una visione d'insieme, costantemente rafforzata dall'evolversi della storia, all'interno di una fitta rete di relazioni che spostano l'attenzione dai fatti al contesto in cui sono inserite ("'Extraño oficio': il potere salvifico dell'arte": 30).

Afirmando, entonces, que la literatura es ficción y la invención cinematográfica es literatura, a pesar de las vinculaciones estrechas que mantiene con la realidad, una interpretación de ficcionalidad como rasgo definitorio de la obra literaria no puede separarse de una reflexión sobre la *mímesis*. En efecto, la representación es justamente el lugar por el que la vida real se introduce en la ficción, en la obra literaria, en la pantalla de cine.

Gente conmigo y su transposición fílmica

La primera novela de Syria Poletti, *Gente conmigo* (1962), símbolo de la emigración italiana – sobre todo friulana – ha sido llevada al cine por el director Jorge Darnell en 1967, con guión de Jorge Masciangioli bajo el cuidado de la misma autora.

Jorge Darnell, maestro en la adaptación de novelas, tiene claro que existe una línea divisoria entre el autor y el cineasta que debe tener la libertad de hacer su interpretación. La completa adhesión a la obra original no existe porque hay que traicionar para ser fiel ya que la obra está escrita con unas coordenadas distintas a las del cine. En efecto cuando se lleva una novela al cine no son tan importantes los acontecimientos, sino que son imprescindibles las posiciones morales y la forma de ver el mundo de los personajes, sobre todo si el contexto histórico propone una multiplicidad de fenómenos sociales como la emigración masiva de los friulanos hacia América.

La producción de Poletti, desde la cuestión de género, está en estrecha relación con la in-dependencia. La ruptura de la familia – una de las constantes, tal vez el conflicto fundante en la narrativa de Poletti – se propone como generador de una configuración identitaria y espacial, ya que se plantea la no-pertenencia a ningún espacio. Mejor dicho, una pertenencia desgarrada en múltiples espacios entre los que, además el de la memoria, se impone con fuerza el de la utopía y de un nomadismo característico de la condición de 'migrante' que hace oscilar a los sujetos entre el pueblo perdido de Friuli y la realidad argentina, en particular la de Buenos Aires[10].

El deseo de Poletti siempre fue el de ser reconocida como escritora en su país de origen. Todavía la elección de escribir en español, renunciando al italiano, sigue comprometiendo la realización de su sueño.

Mientras en la Argentina de los años Sesenta y Ochenta crecía su éxito, en Italia prevaleció – especialmente durante su vida –, la indiferencia por parte de la crítica literaria, lo que le causó gran sufrimiento. Lamentablemente, en la película de Darnell, no se revela el misterio de su desesperación, ni su connotación artística. Además se omite su capacidad de capturar la atención del interlocutor/lector con la magia de las palabras que revelan su habilidad de 'conversadora' inagotable. «Una fabulatrice – como la define Silvana Serafin – che s'inserisce a pieno titolo nella linea di Sherazade ispano-americana, proprio per l'innata abilità di narrare storie in una corsa contro il tempo che conduce inesorabilmente alla morte, sia come perdita d'identità, sia come condanna alla solitudine» ("Syria Poletti: biografia di una passione": 12).

Y así, solamente en los años Noventa en Italia se alcanza el relieve por la obra de Poletti y al mismo tiempo en Argentina se va menguando progresivamente la atención hacia esta escritora, en fuerte contraste con el boom que estalla décadas atrás. Darnell trata de rescatar la producción y la figura de Poletti y la cuestión migratoria en Argentina desde una perspectiva de género y

[10] Regazzoni subraya la importancia de este aspecto de la novela de Poletti en "'Escribir y vivir es lo mismo': esperienza esistenziale /motivo letterario in Syria Poletti".

en vinculación con la literatura en esa precisa época, sin imaginar que para la traducción al italiano habría que esperar treinta y ocho años[11].

Poletti escribe a lo largo de toda su vida: se ha destacado como cuentista, ensayista y periodista y dividió su creación en obras para todas las edades, niños y adultos. Algunas de éstas fueron adaptadas para la televisión y el teatro, como los cuentos *Amor de alas* y *Las siete hermanas*[12].

Darnell y Masciangioli aspiran a la valorización de su maduro talento narrativo. Apoyada en la realidad desde un ángulo intensamente vivencial, la película, esencialmente de amor, muestra el aspecto inédito en el drama de la inmigración. No ya la gesta épica del colono de fin de siglo, sino esa especie de éxodo desesperado, más reciente y más complejo, producido a raíz de la segunda guerra mundial, con su secuela de frustraciones, de hondos problemas de inadaptación, de desarraigo vital, agravados por las deformaciones burocráticas y legales.

La transfiguración visual sondea el contexto social a través de una lúcida y apasionada inmersión en las capas más secretas de la conciencia y de la existencia individual. Las imágenes se convierten en un testimonio audaz y apasionante de un contorno insólito, con sus conflictos y vicisitudes, pero también en la crónica de una subjetividad rica en sentimientos y experiencias.

El mundo de la protagonista encerrada en la cárcel, estremecida por la soledad y la frustración, y que sin embargo tiende hacia los demás seres como para rescatar o expiar su pasión inútil, se modula así sobre dos planos que juegan un dramático contrapunto, logrando su transposición a un simbolismo profundamente humano.

El blanco de ese negro y blanco parece señalar, en efecto, que a pesar de las decepciones y las derrotas, el impulso inicial hacia la autenticidad no se pierde, sino que se rescata íntegro en la medida que la desventura macera a la protagonista en la sabiduría de la pasión. De ahí que el verdadero protagonista de la película sea el 'oficio de vivir', sublimado por el oficio de pensar y de amar y por el oficio de plasmar, estéticamente, estas vivencias por otra parte intrasferibles.

Una notable destreza técnica – guionista y director aceptan el desafío de la extraordinaria capacidad narrativa de Poletti – contribuye a evidenciar este último aspecto. Lenguaje, estructura y estilo se pliegan admirablemente, de manera nerviosa, ágil, viva, despojada, a la expresión del mundo novelesco, cuyo tema es completamente original en la literatura argentina del siglo XX. Penetrada y lacerada por este sentido agonístico de la existencia, madura en su

[11] La novela se traduce sólo después de su muerte: Razza (ed.). Venezia: Marsilio. 1998.

[12] Serafin propone un *excursus* de todas las obras de la autora en *Syria Poletti: biografia di una passione*.

forma y contenido, *Gente conmigo* trasciende el mero documental y se convierte en un desgarrador análisis de la condición humana en su dimensión permanente y universal y al mismo tiempo en una empresa cultural que favorece el ingreso masivo de la literatura extranjera al país, sin negar el valor de la producción cultural nacional.

Las imágenes en movimiento, el constante bordón musical capaz de amplificar las emociones del observador, las voces de los personajes, que restituyen la voz a Poletti, la novela, proyectada en el éter, ofrece al lector – y a quien no conoce Poletti – un retrato fiel de los sentimientos más profundos de los emigrantes de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Bibliografía citada

Chatman, Seymour. *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus. 1991.

Chion, Michel. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra. 1992.

Selinger, Valeria. *Los secretos del guión cinematográfico: método para elaborar un guión desde la idea inicial hasta el punto final*. Madrid: Grafein. 1999.

De Santos, José Luis Alonso. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia. 1998.

Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris: Éditions de Seuil. 1986.

Metz, Christian. *Semiologia del cinema*. Milano: Garzanti. 1972.

Orell García, Marcia Olga. *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias. 2006.

Perugini, Carla. "Traigo conmigo todo el mapa de España. Le peregrinazioni di Teresa (León)". *Oltreoceano*, 6 (2012): 89-96.

Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Losada: Buenos Aires. 1972.

———. *Gente con me*. Trad. de Claudia Razza. Venezia: Marsilio. 1998.

———. "Reportajes a los cuatro vientos" *…y llegarán buenos aires*. Buenos Aires: Vinciguerra. 1989: 67-74.

Regazzoni, Susanna. "'Escribir y vivir es lo mismo': esperienza esistenziale /motivo letterario in Syria Poletti". Silvana Serafin (ed.). *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…* Collana "Studi di letteratura ispano-americana", 14. Roma: Bulzoni. 2004: 63-74.

Rocco, Alessandro. *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*. Roma: Aracne. 2009.

Sarmiento, Alicia. "Problemática de la Ficción". Alicia Sarmiento et al. (eds.). *Ficción y símbolo en la Literatura hispanoamericana*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. 1999: 11-65.

Seger, Linda. *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp. 1993.

Serafin, Silvana. "Syria Poletti: biografia di una passione". Silvana Serafin (ed.). *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…* Collana "Studi di letteratura ispano-americana", 14. Roma: Bulzoni. 2004: 11-24.

———. "'Extraño oficio': il potere salvifico dell'arte". Silvana Serafin (ed.). *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*. Collana "Studi di letteratura ispano-americana", 15. Roma: Bulzoni. 2004: 29-46.

Spinato Bruschi, Patrizia. "La línea de fuego de Syria Poletti". Emilia Perassi y Susanna Ragazzoni (coord.), *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Renacimiento. 2006: 82-91.
Vilches, Lorenzo. *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Gedisa. 1998.
Villena, Isabel. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos. 1997.
Wellek, René. "Literature, Fiction, and Literariness". *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina. 1982: 19-32.

Filmografia

Darnell, Jorge (director). "Gente conmigo". Con guión de Jorge Masciangioli.

EL VIAJE DEL FRACASO: *TRISTE SOLITARIO Y FINAL*

Susanna Regazzoni*

Abstract

El estudio presenta la primera novela del escritor argentino Osvaldo Soriano (1943-1997), publicada en 1973 y su relación con el cine que se dá tanto a nivel de los personajes de Hollywood – como Stan Laurel y Charlie Chaplin que protagonizan la narración –, como a nivel de ambiente – puesto que se trata de Hollywood – y a nivel del discurso narrativo. Ese refuerza el valor testimonial de una etapa histórica de un país, como Argentina, en el momento en que ya no hay fe en el progreso y en la narrativa que lo relata.

The Failure Travel: Triste Solitario y Final
The study presents the first novel by Argentine writer Osvaldo Soriano (1943-1997), *Triste, solitario y final*, published in 1973 and his relationship with the cinema. This element is due thanks to Hollywood characters Stan Laurel and Charlie Chaplin who starring the narration. The importance of film as narrative element is outlined in a moment of epistemological crisis.

Il viaggio del fallimento: Triste solitario y final
L'articolo offre uno studio dei legami con il cinema del primo romanzo dello scrittore argentino Osvaldo Soriano (1943-1997), *Triste, solitario y final*, pubblicato nel 1973. I protagonisti del testo, fra altri, sono Stan Laurel e Chalie Chaplin e la loro presenza rafforza questo legame. La crisi socio politica dell'epoca, vissuta dall'Argentina a fine XX secolo è tra le spiegazioni del fenomeno.

> Chaplin había abierto la boca como si esos desastres le fueran ajenos y absurdos. Charles Bronson saltó al escenario y tiró su izquierda que se perdió en el aire. El hombre alto de traje raído le pegó un derechazo en el hígado y Bronson cayó sobre la primera fila de plateas. En un instante, Dean Martin y James Steward estuvieron frente al pegador. Martin lanzó un gancho y Steward un uppercut. El hombre trastabilló y el público bramó desde las plateas. Todas las cámaras enderezaron sus lentes hacia el centro del escenario. Martin tomó una silla y la lanzó contra el hombre. Éste alcanzó a extender un brazo, pero el proyectil lo arrastró en su caída. Wayne se puso de pie. Tomó un micrófono y lo esgrimió. Los tres hombres avanzaron sobre el caído.

* Università Ca' Foscari Venezia.

Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe, a cura di Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, 9 (2015).

> La multitud ovacionaba. Soriano apretó el bastón de Charlie, subió al amplificador y desde allí se lanzó en el aire como una bala humana. – ¡Huija, mierda! – y se estrelló la cabeza contra Wayne. En la caída arrastraron a los demás (153-154).

Finales del siglo XX en Argentina

Entre los distintos conceptos de subjetividad, alteridad, diferencia, otredad hibridez, heterogeneidad, el tema de la representación identitaria continúa siendo candente en Latinoamérica. Desde siempre este ocupa la intelectualidad argentina, especialmente a finales del siglo XX y principios del XXI a raíz de los acontecimientos históricos y económicos que sufre el país.

Desde 1973, con la segunda presidencia de Juan Domigo Perón, y sobre todo a partir de 1976 hasta 1983, Argentina vive el periodo tal vez más traumático de su historia, sufriendo una dictadura militar durante la cual entre 15.000 y 30.000 ciudadanos fueron secuestrados, torturados y finalmente convertidos en *desaparecidos* y cuyos cuerpos, en la mayoría de los casos, jamás fueron recuperados. Este período dio nacimiento a un vocabulario re-conocido en todo el mundo sobre fenómenos que hoy identificamos como particularmente argentinos y cuyos efectos perduran en el presente como los desaparecidos, los vuelos de la muerte, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Algunos años después, en 2001, el país sufre una importante crisis económica que cambia la percepción de Argentina en el mundo, arrojando a la indigencia a 2 millones de ciudadanos, destruyendo a la clase media, quebrando la industria y pulverizando el trabajo de una nación entera.

La crisis de diciembre de 2001, denominada Corralito, es una crisis financiera y política que, entre muchas causas y efectos, tiene la restricción a la extracción de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorro. Esto causa la renuncia de Fernando de la Rúa como presidente. El desastre provoca en pocos meses el cambio de unos cuantos mandatarios: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saa, Eduardo Camaño, Eduardo Duhalde, hasta la llegada de Néstor Kirchner (2003-2007, y luego, Cristina Kirchner 2007-2011, 2011-2015). Dichos acontecimientos marcan un conflicto identitario y una nueva imagen del argentino que pierde la certidumbre de su hegemonía latinoamericana.

El estudio de la literatura como forma privilegiada de institucionalización cultural y representación simbólica resulta productivo para una comprensión más amplia de la trama social y de sus procesos evolutivos. En esta ocasión, se trata de una literatura marcada traumáticamente, muy híbrida en lo discursivo, enfrentada a fuertes cambios de la vida política, económica y socio cultural que se acompaña a una multiplicidad de movimientos literarios convergentes y divergentes. En este

panorama, *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano (1943-1997), la novela objeto de este estudio, marca un cambio de paradigma y es muy representativa del momento histórico y del movimiento cultural de la época atravesado por la incertidumbre que representa un relato que se expresa fuera de cualquier totalización. Sin embargo, como señala Jaime Alazraqui: «La narrativa argentina de las décadas del Setenta y Ochenta constituye uno de los períodos más fecundos de su literatura» (217), producida por una generación nacida en los años 40, generación castigada por exilios, migraciones, represiones y violencia.

El exilio caracteriza gran parte de los escritores de esta generación, exilio que se acompaña con un sentimiento de no pertenecia y de malestar que acomuna a los que se fueron con los que se quedaron. Los libros de Soriano están poblados por estos vagabundos del mundo, que arrastran su nostalgia hacia la tierra natal en una actitud de no acción, emarginados, caricaturas de caricaturas, obligados a volver a empezar continuamente.

Entre las muchas características narratológicas de *Triste, solitario y final*, me interesa señalar el recurso a técnicas cinematográficas – como las focalizaciones múltiples, las angulaciones, la entrada /salida de los personajes, las acciones frenéticas y los recortes de imágenes – que entran en la experimentación de la nueva novela hispanoamericana, a partir de los años Setenta del siglo XX y se encuentran precisamente en esta novela. Además, en la Argentina, a partir de los años Ochenta del siglo pasado y hasta la actualidad, el cine ocupa un importante papel en la narrativa que vuelve a su pasado reciente una y otra vez.

Un argentino en Los Ángeles

El escritor y periodista Osvaldo Soriano publica su primera novela *Triste solitario y final* en 1973. El texto resulta ser – junto con otros libros escritos en la misma época como, por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig –, especialmente significativo con respecto al cuadro socio-político de la época. Se traduce en una serie de estrategias narrativas significativas, donde destacan, para citar algunos ejemplos, las mencionadas técnicas cinematográficas del montaje ideológico y metáforico, los movimientos de cámaras, la parodia del *road movie*, del cine western, los gags cómicos, la perfecta combinación de épica y sentido del humor, resultando de esta manera una obra antiautoritaria y subversiva.

El texto es, en realidad, un intertexto, ya que el escritor relata el personaje del investigador Philippe Marlowe desde donde lo había dejado su autor Raymond Chandler, en *Playback*, publicado en 1958. En ese relato Marlowe se casa con Linda Loring, heredera conocida en la novela anterior, *The Long Good-Bye* (*El largo adiós*): la palabras finales sugieren a Soriano el título de

este primer libro, como se lee en el épigrafe que abre la narración: «Hasta la vista amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando era triste, solitario y final» (Soriano *Triste, solitario y final*: 9).

La novela se compone de distintos niveles de ficción que se presentan gracias a una voz narrante, omnisciente y extradiegética, que desarrolla el relato a través de dos modos: pasado y presente se alternan, cambiándose; el tiempo de la historia se realiza en presente y el del relato en pasado, superando de esta forma la narración clásica.

El *plot* se construye a través de un homenaje al género policial negro – según la célebre *Poétique* de Todorov del policial con enigma – cuya pesquisa en un primer momento la lleva adelante solo Marlowe, mientras que en la segunda parte actúa con la colaboración de Soriano. De tal forma la dos partes se caracterizan por el cambio del protagonista: primero aparece el detective Philip Marlowe que es contratado por Stan Laurel (el mítico 'Flaco' de la pareja 'Laurel y Hardy' como todo el mundo sabe) para averiguar la causa del 'olvido' al que lo condena Hollywood durante los últimos años de su vida y que le obliga a una existencia miserable; esta parte se relata en pasado. Además, se recuerda la historia – narrada al presente – del mismo personaje, llegado a New York, el 2 de octubre de 1912, como joven actor inglés perteneciente al grupo teatral de Fred Karno en donde actuaba como suplente de la estrella que era Charles Chaplin. En la segunda parte – que se desarrolla al pasado –, Osvaldo Soriano, convertido en personaje de ficción, deambula por Los Ángeles en busca de información sobre el cómico muerto años atrás. Se encuentra con Marlowe frente a la tumba de Stan Laurel en Forest Lawn, el cementerio de las estrellas del cine de Los Ángeles. Aquí Marlowe:

> Vio a un hombre que estaba parado frente a ella, quieto como una estatua. […] Seguía inmutable y en su rostro había un dolor sereno […] Parecía tener alrededor de treinta años, no era ni alto ni bajo, y sus piernas, bastante chuecas, estaban entreabiertas. […] La cara del hombre era redonda y le quedaba poco pelo para protegerse de la ligera lluvia […] Sin ser muy gordo, su barriga desentonaba con el resto del cuerpo (Soriano. *Triste, solitario y final*: 49-50)[1].

Es Soriano que está allí para recoger informaciones, en la tentativa de establecer la verdad de los últimos años de la pareja de cómicos más famosa del cine y comenta:

> Soy periodista, pero no busco informaciones. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy […] Vivo en Buenos Aires. Trabajo en un diario. Desde hace algunos años investigo la vida de Laurel y Hardy. Quería escribir algo sobre ellos, una

[1] Todas las citas siguientes se refieren a esta edición.

> biografía o una obra de teatro. Me costó decidirme. Por fin empecé una novela. Quería conocer Los Ángeles para ubicar la acción con detalles. Estuve juntando plata para venir. Tuve que empeñarme un poco. La devaluación de la plata argentina ponía los dólares cada vez más lejos (52, 55).

Entre los distintos géneros que divergen y convergen sobre una red intertextual y contribuyen a la escritura de la novela, se puede considerar también la novela de acción, con una fuerte carga irónica, caracterizada por la dislocación, considerados los viajes de los cómicos (Stan Laurel y Charlie Chaplin) de Inglaterra a los Estados Unidos y del periodista de Buenos Aires a Los Ángeles.

A partir del encuentro de los dos, se forma, en inesperada combinación, la nueva pareja que protagoniza la novela. Un contradictorio sentido de la amistad une a ratos a estos dos marginados que recorren los caminos de Hollywood a través de una serie de aventuras caracterizadas por golpes, enfrentamientos y entrevistas con personalidades como John Wayne y el mismo Charlie Chaplin, protagonista de una sección de la narración.

Marlowe decide ayudar al periodista y por esto choca con todo el *establishment* de la sociedad de Hollywood, a partir de John Wayne, Dick van Dyke, Charlie Chaplin, Jane Fonda, etc. Hay, además, un episodio que queda fuera de este esquema y que relata de Richard Frers, hermano de la millonaria Diana Walcott, que contrata a Marlowe para que investigue sobre la infidelidad de la hermana y controle a los investigadores pagados por el cuñado John Peter Walcott. En realidad, es el mismo Richard que está chantajeando a su hermana y se sirve del detective para asegurarse que el intento de matarla tenga éxito. En este trabajo, Soriano ayuda al norteamericano. El episodio se transforma, por un lado, en una serie de divertidas *gags* cómicas y por el otro, en la triste toma de conciencia de un pasado irrecuperable.

Los dos protagonistas son caricaturas de un modelo – el del investigador y el periodista – que fracasan en su investigación, puesto que la historia acaba como empieza, con la búsqueda del porqué del destino de olvido que acompaña a Stal Laurel al final de su existencia, son antihéroes obligados a la circularidad de una acción que no avanza. Al final de la historia Marlowe pregunta: «Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, que busca aquí. – ¿Lo averiguó? – No, pero me gustaría averiguarlo» (198).

El cine

La relación de la novela con el cine es evidente desde, por ejemplo, el episodio citado arriba relativo al encuentro de los dos protagonistas, episodio que se construye a través de escenas totalmente fílmicas y sirve para reforzar el víncu-

lo entre Marlowe y Soriano y también para recrear la nueva pareja del gordo y el flaco. Esta nueva pareja Marlowe/Soriano se connota por una serie de adjetivos que remiten al campo semántico de lo redondo por lo que se refiere al argentino, y de lo flaco en relación con el norteamericano. Es el mismo Soriano que en *Ribelli, sognatori e fuggitivi*, escribe: «Con Oliver Hardy ho in comune il soprannome di Gordo e il segno del capricorno, ma non credo all'importanza di queste affinità» (121). Después de muchas aventuras, o más bien desaventuras, la historia termina con la decisión de Soriano de raptar, con la ayuda del investigador, a Charlie Chaplin, durante la noche de los Oscar. La acción se justifica con la necesidad de hablar con el viejo actor, porque es el único testigo viviente de los últimos años de Stan Laurel. El proyecto, sin embargo, se malogra, puesto que tiene que enfrentarse con otra y más peligrosa tentativa de raptar al cómico inglés por parte de un grupo de verdaderos criminales. Soriano y Marlowe son los que lo liberan después de otra larga serie de desaventuras, palizas, caídas que caracterizan la acción de estos modernos antihéroes. Uno de los últimos diálogos ilustra la condición de fracaso que los envuelve:

> – ¿Qué hacemos entonces? – A Soriano le temblaba la voz. – Correr – Marlowe inclinó la cabeza hacia abajo, pero siguió mirando a su amigo. – ¿Hasta dónde? – preguntó Soriano. – No sé – El detective habló con voz baja, cansada. – Hay que correr. Soriano puso su cabeza entre las manos. – ¿Qué hicimos? Limpié a un tipo que quiso secuestrar a Chaplin, no pueden matarme por eso. – El tren empezó a detener su marcha. […] – La carrera empieza. ¡Suerte, Soriano! – Saltó a las vías. Muy cerca se veían las luces de un pueblo dormido. El argentino cayó de pie junto al detective. Estaban frente a frente. Soriano se acercó y estrechó a su compañero en un abrazo que duró dos segundos. – Gracias por todo – dijo. Marlowe le dio con un puño en el antebrazo. Su sonrisa era amarga. – La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica –. Un tren pasó a toda marcha y apagó la voz. – Sí – dijo Soriano –. Es un guión de mierda. – A correr (188-189).

Como ya se ha anticipado, y es muy evidente también en esta cita y en las primeras páginas de la novela donde se relata de Marlowe que pasa su tarde en el cine para ver las películas de los cómicos, el cine juega un rol importante en la construcción del texto. En primer lugar, a nivel de personajes en cuanto pertenecen todos al mundo del espectáculo: John Wayne, Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlie Chaplin, Jane Fonda, Mia Farrow, Dick van Dyke…; a nivel de ambiente, puesto que se trata de Hollywood y también, sin duda, por lo que se refiere al discurso narrativo.

Hay algunos críticos que ya han destacado este aspecto; además de Cristián Montes Capó, Marcela Croce, José Delgado Costa, Adriana Sphar, quiero recordar a Roberta Previtera de la Universidad París-Sorbonne, que ha dedicado

varios artículos al tema; el más específico es "*Triste, solitario y final*. La encrucrijada entre cine y novela negra".

Ahora bien, partiendo del principio que se trata de una rescritura paródica (Regazzoni), *Triste, solitario y final* se alimenta de modelos literarios y cinematográficos y, sobre todo, con palabras de Roberta Previtera, «se pueden encontrar también muchas referencias encubiertas a otras películas del género negro» (2). La joven investigadora presenta un muy detallado estudio relativo a todas las posibles relaciones entre la novela y el cine, subrayando que Marlowe, uno de los dos protagonistas de la novela citada, además de héroe del género policial es también personaje cinematográfico (5).

El relato es 'visualizado', es decir, se contruye a través de imágenes y sigue de cerca el ritmo exitado de las *gags* cómicas del cine. Ejemplar es la escena donde el director Stan Laurel dirige al actor Ollie Hardy: «La cara del gordo se ha transformado en una máscara payasesca por el maquillaje. Está ante la enorme cocina de un restaurante, frente a decenas de cacharros y el vapor que sale de ellos lo envuelve y lo hace sudar…» (23). Se trata de la descripción de una escena fílmica que rápidamente se transforma en un espisodio donde se mezclan los papeles de actor y director:

> El resbalón y la caída parecen un cataclismo. Stan sonríe satisfecho. El gordo lo ha logrado. Ollie grita. La escena se rompe en mil pedazos. […] Stan se toma la cabeza. Quiere llorar y no lo consigue. Todo su plan se desmorona […]. Furioso patea los cacharros y lanza golpes al aire, resbala sobre una planta de lechuga, trastabilla, tropieza contra las piernas del gordo (25).

A este propósito, otro ejemplo interesante es el relato del perseguimiento por parte de Soriano, en un coche Ford, conducido por un autista semiciego que no habla castellano, del Jaguar de Diana Walcott, acosada por tres sicarios en un Buick:

> – ¡Sígalo, rápido! – gritó Soriano. El negro tenía el ojo abierto y vigilante [antes se había escrito que: «el tuerto ve poco (…) perdió el ojo bueno en una gresca con la policía. Tiene una catarata en el otro (95)].
> Vio una ráfaga roja que cruzó por la carretera y salió con el Ford a velocidad normal, como si volviera a su casa. Sintió el zumbido de un Buick negro que pasó junto a ellos […] – ¡Apúrese! – chilló Soriano. […] ¡Apártense que aquí viene Sam […]. Tronó – ! Lo alcanza o le rompo la cabeza! – Le dije que no entiendo su idioma – respondió Sam, siempre sonriente, pero apretó el acelerador. […] Vio bultos multicolores que quedaban en el camino: No tenía la menor idea de dónde estaba el Jaguar (102).

La velocidad de la serie de acciones citadas y la repetida entrada y salida de los personajes, introducen en el relato típicas notas del lenguaje cinematográfi-

co que evoca directamente las imágenes, arrojando el lector en el delirio frenético de los acontecimientos, como es evidente también en la siguiente escena o episodio:

> – ¿Qué hacemos acá? – dijo Soriano en voz baja. – No sé. Nunca vengo al cine tan temprano. Se levantaron en la oscuridad del microcine. De un golpe el negro abrió la puerta. Soriano pasó entre dos filas de butacas tratando de agacharse. Sintió que alguien lo tomaba del saco. Forcejeó, pero fue inútil. Tiró con toda su fuerza y giró bruscamente, golpeando con el puño derecho. El bulto dio un grito, tropezó y cayó sobre dos hombres que estaban sentados. La fila de butacas se tambaleó. En el pasillo se encendió una linterna (68).

El episodio continúa con golpes a ciegas y la simultánea proyección en la pantalla de una película de John Wayne, donde se lee: «John Wayne en» y unos renglones después «Los héroes no mueren nunca. ¡Una película excepcional donde John Wayne lucha contra indios y bandidos», unas líneas para describir lo que pasa mientras tanto a Marlowe y Soriano y la continción en la pantalla: «¡No deje de ver esta colosal película», interrupción y: «¡Acompañe a John Wayne en sus aventuras! ¡Véalo hacer justicia!». Para concluir:

> ¡Nadie detiene el implacable John Wayne! En la pantalla, Wayne golpeaba con puños y pies a Philippe Marlowe, mientras dos hombres lo sujetaban. De pronto la película se apagó y sólo quedó un rectángulo de luz. La pelea había parado también en la sala. Marlowe y Soriano se abrieron paso hacia la salida (70-71).

El lector asiste a la con/fusión del plano narrativo con el plano cinematográfico al mezclarse los personajes de la pantalla con los de la narración. El cine dirige la ruptura del eje realidad/ficción estimulada por la mezcla de personajes que pertenecen a universos distintos: el ficcional y el real, donde lo real reside en el mundo del celuloide puesto que su lenguaje es más inmediato y, en este sentido, más 'realístico' que otros lenguajes artísticos. Éste anula la necesaria diferencia entre lo vivido y lo representado, hasta el punto que la gente confunde Charlot con Charlie Chaplin.

Demistificación y denuncia

Para entender las problemáticas presentes en la novela de Osaldo Soriano, resulta útil indicar algunos elementos. El escritor pertenece a una generación que se ocupa de la realidad nacional y, al mismo tiempo, de los aspectos formales de la escritura. Otra constante que se encuentra también en otros autores es la

búsqueda de la identidad junto con la metáfora del fracaso. En efecto, los protagonistas de la novela – Marlowe que sale del personaje de Chandler para transformarse en el compañero del periodista y Soriano, el escritor que ficcionaliza al autor empírico – pertenecen al reparto de los fracasados y participan de un plan paródico. Una mujer que les ofrece un pasaje declara: «– Si no se ofenden les diré que ustedes parecen una caricatura. Nadie anda por las carreteras de California con la cara y las ropas destrozadas…» (135).

El lenguaje no remite a una experiencia concreta puesto que se narra de personajes cuya existencia se filtra a través de la ficción cinematográfica, subrayando una situación donde ya no es posible medir la distancia entre la realidad y sus representaciones. Se realiza un adiós a la escritura realista que se transforma gracias a modalidades aún vitales, cinematográficas o de escrituras consideradas tradicionalmente paraliterarias, como la del género policial. Esto se debe a la aceleración de los tiempos cada vez más rápida (Benjamin) que provoca la superación de la experiencia como posible momento vivencial. La consecuencia es la falta de temas para el relato tradicional y la necesidad de remplazar la escritura de la aventura con la aventura de la escritura. Por un lado, la novela contemporánea no tiene acontecimientos, acciones con las cuales construirse y por el otro, cómo relatar una historia si ya no se tiene confianza en la Historia. La solución es volver a historias ya relatadas por el cine, el tango, la radio, policíacas. Se trata de una narrativa construida por textos heterogéneos, empleados, según la definición de Marina Mizzau, como modalidades de representación de discursos distintos, escritos anteriormente.

El contexto histórico es un elemento importante que Soriano elije con cuidado, en toda su narrativa; en este caso fija la ambientación a finales de los años Sesenta, en una sociedad afectada por conflictos sociales como la guerra en Vietnam, la cultura hippie, el racismo, el desempleo, la hostilidad hacia los hispanos, especialmente chicanos, un policía los increpa: «Ustedes son basura, peor que los negros. ¡Vagos, buscavidas! Ahora se mezclan con los chicanos. Basura con mierda, todo en la misma cloaca» (122). Resulta evidente el elemento político del libro que se desarrolla a través del desplazamiento espacial de la acción. En este sentido, hay que destacar el episodio relativo a la paliza que sufren Marlowe y Soriano por parte de la policía:

> – Se les fue la mano – dijo el policia joven –, estos dos están para el hospital. […] – Llévalos a dar un paseo. No podemos dar esto al fiscal. El joven salió y regresó con dos hombres en ropa de calle. – Apúrense que no los agarre el amanecer. Cargaron los dos cuerpos y por una puerta estrecha salieron al patio. Los echaron en el asiento trasero de un coche sin patente. […] Veinte minutos más tarde tres hombres descargaban los cuerpos sobre una playa de Bay City (126).

Aunque se trate de una playa californiana es evidente la alusión a la represión argentina de los años Setenta realizada por la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), los coches Ford que llegaban de noche para hacer desaparecer a personas que después reaparecerían abandonadas en algún basurero. Impresión reforzada cuando el periodista argentino, al referirse a su país, declara: «No es tan simple. Allí muere mucha gente de hambre o a balazos todos los días. Los que tiran no son yanquis. Ellos no dan la cara» (139).

La obra de Osvaldo Soriano se presenta como uno de los mejores ejemplos de la narrativa postmoderna. Su novela, construida a través de fragmentos de la existencia, es el testimonio de una realidad periférica, que presenta en el centro a un yo autobiográfico, un 'pícaro' que recorre desde su posición de marginalidad, la sociedad contemporánea. Un migrar desarticulado en espacios y en realidades distintas que se sirven de la literatura y el cine, para dar testimonio de una etapa histórica de un país, como Argentina, en el momento en que ya no hay fe en el progreso y en la narrativa que lo relata. Pese a la carga humorística y espontánea que acompañan a un desilusionado periodista y a los héroes del cine en su viaje de Buenos Aires a Los Ángeles, la novela constituye un melancólico homenaje a un universo que fue heroico, poblado en el presente de la narración por personajes gastados y perdedores.

Bibliografía citada

Alazraqui, Jaime. "Cortázar y la narrativa argentina actual". Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert Verlag. 1993.

Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi. 1995.

Chandler, Raymond. *The Long Good-Bye*. London: Houghton Mifflin & Hamish Hamilton. 1953.

———. *Playback*. London: Houghton Mifflin & Hamish Hamilton. 1958.

Croce, Marcela. *Osvaldo Soriano. El mercado complaciente*. Buenos Aires: Emilia Segotta. 1998.

Delgado Costa, José. *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Osvaldo Soriano.* Lewiston: E. Mellen Press. 2003.

Mizzau, Marina. *L'ironia*. Milano: Feltrinelli. 1984.

Montes Capó, Cristián. *Osvaldo Soriano. Una contrautopía posmoderna*. Santiago de Chile: RIL. 2004.

Previtera, Roberta. "*Triste, solitario y final*. La encrucijada entre cine y novela negra". Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (eds.). *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira. 2014: 467-475.

Regazzoni, Susanna. *Osvaldo Soriano. La nostalgia de la aventura*. Roma: Bulzoni. 1996.

Soriano, Osvaldo. *Ribelli, sognatori e fuggitivi*. Roma: Manifestolibri. 1991.

———. *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Sudamericana. 1996.

Sphar, Adriana. *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*. Buenos Aires: Corregidor. 2006.

Todorov, Tzvetan. *Poétique*. Paris: Seuil. 1973.

DIBUJO *IN ABSENTIA*: "GRAFFITI" DE JULIO CORTÁZAR Y "FURIA" DE ALEXANDRE AJA

Margherita Cannavacciuolo*

Abstract

El presente estudio considera el cuento "Graffiti" de Julio Cortázar, perteneciente al volumen *Queremos tanto a Glenda* (1980). Como es conocido, el texto fue escrito por el autor mientras residía en Francia y presenta como tema de fondo la denuncia contra el Proceso de Reorganización Nacional que en aquellos años agitaba la escena socio-política argentina. A partir del cuento cortazariano, el regista francés Alexandre Aja realizará la película "Furia" en 1999. El análisis que aquí se propone, por lo tanto, estará basada en la articulación de la comparación entre relato fílmico y texto literario, con la finalidad de explorar las elecciones que los dos lenguajes artísticos adoptan para describir una realidad despótica y distópica.

The Missing Drawing: "Graffiti" de Julio Cortazar y "Furia" de Alexandre Aja

This essay aims at offering an intersemiotic reading of the short story "Graffiti" by Julio Cortázar, included in the collection *Queremos tanto a Glenda* (1980), and the movie "Furia" (1999) adapted from the story by director Alexandre Aja. The analysis focuses on the fictional treatment of drawing in both works, highlighting that in Cortázar's text the 'missing' drawing acquires a symbolical and semiotic value which is not present in Aja's film.

Disegni in absentia: "Graffiti" de Julio Cortazar y "Furia" de Alexandre Aja

Il presente articolo intende offrire una lettura intersemiotica del racconto "Graffiti" di Julio Cortázar, appartenente al volume *Queremos tanto a Glenda* (1980), e del film "Furia" (1999) che il regista francese Alexandre Aja ha realizzato a partire dal racconto stesso. L'analisi intersemiotica che qui si propone si concentra sull'uso del disegno in entrambe le opere, per evidenziare come nel testo di Cortázar, il disegno *in absentia* acquisti un valore simbolico e semantico che nel film di Aja non raggiunge.

En 1980 Julio Cortázar escribe y publica el volumen de cuentos *Queremos tanto a Glenda* mientras residía en Francia; ese volumen, como se sabe, presenta como tema de fondo la denuncia contra el Proceso de Reorganización Nacional que en aquellos años agitaba la escena socio-política argentina. En 1999

* Universita Ca' Foscari Venezia.

el director francés Alexandre Aja realiza la película "Furia" a partir del cuento "Graffiti", contenido en la citada colección[1]. En principio, la finalidad del presente trabajo era la de comparar las dos obras y explorar los lenguajes que en ambas se adoptan para describir una realidad despótica y distópica[2]. Sin embargo, el riesgo de una comparación intersemiótica es la caída en una descripción de semejanzas y diferencias, así que se ha decidido dar otro corte al análisis y centrarse en el distinto papel que el dibujo tiene en el texto literario y en el relato fílmico. En un análisis superficial se puede observar el rol secundario atribuido al dibujo en ambas obras. En el relato se nota la ausencia de imágenes que integren el lenguaje verbal, y también la falta de ékfrasis y la escasez de detalles en la descripción de los dibujos; mientras que en la película se le dedican solamente cinco escenas al dibujo. Sin embargo, un examen más detenido desmentirá dicha semejanza aparente y revelará el carácter narratológico y simbólico del dibujo *in absentia* en el texto de Cortázar frente a la película de Aja.

Límites y posibilidades

En el cuento, la voz narrante se dirige a un 'tú' que es el del protagonista, rememorando su actividad de grafitero por las calles de una ciudad sin nombre donde reina «la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir los muros» (Cortázar 7)[3]. Un día el joven encuentra un grafiti junto al suyo y reconoce la mano de una mujer detrás de aquellos trazos. A partir de ese momento, nace una complicidad entre los dos a través de los dibujos. En un clímax ascendente, el hombre se dedicará a realizar y vigilar sus grafitis con la esperanza de ver a la joven; sólo logrará divisarla, mientras la policía se la lleva arrastrándola por estar dibujando en una pared. Después de un mes, el grafitero ve la representación de una «cara tumefacta» (10), en la cual reconoce un último mensaje de ella: signo de su condición, a la vez que despedida definitiva. Esa imagen mar-

[1] Teniendo en cuenta el debate que se ha dado en ámbito crítico acerca de la pertinencia de los términos de "adaptación" o "transposición" en la relación literatura-cine, la película constituye una transposición del cuento literario según la distinción de Wolf: «[…] la definición más pertinente es la de transposición porque designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos pero pensando en otro registro o sistema» (16). La transposición de una obra literaria implicaría una multiplicidad de procedimientos de integración o desintegración, de subordinación o insubordinación al hipotexto.

[2] Existe también un cortometraje realizado por Paco González en 2004.

[3] De ahora en adelante se hará referencias al texto "Graffiti" de Julio Cortázar contenido en el cuarto volumen de *Los relatos. Ahí y ahora*.

ca el final de la relación entre los dos personajes y el cambio de la segunda a la primera persona, cambio que determina el desenlace inesperado del relato.

En la película, como en el cuento, la historia está ubicada en un futuro distópico donde un régimen totalitario impide cualquier actividad artística, de la pintura a la fotografía. Los dos protagonistas, Théo y Elia, son grafiteros y revolucionarios que pintan en las paredes. A diferencia del cuento, en la película el poder está encarnado en el personaje de Laurence, hermano de Théo, policía y torturador, que logrará cautivar y detener a Elia. Al final, Théo mata a su hermano y ve en una pared un grafiti que representa la cara desfigurada de la mujer. Tras esta visión, el joven decide irse.

La película podría dividirse en dos partes, correspondientes a los dos temas principales: la relación de amor entre Théo y Elia, central en la película ya desde el comienzo, y las torturas y violaciones que Elia sufre en su cautiverio por parte de Laurence. En este sentido, en completo acuerdo con una de las leyes básicas del cine, la película 'muestra' lo que en el cuento de Cortázar permanece oculto; en el relato los dos personajes no logran verse nunca y, además, se da una elipsis temporal con respecto al mes que transcurre desde que la mujer es presa hasta que el protagonista descubre el grafiti. Resulta interesante destacar que la relación de amor entre los protagonistas tiene en la historia un papel de primer orden en comparación con los dibujos, ya que, como antes mencionado, a los grafitis se les dedican solamente cinco escenas. La importancia y el poder de la mirada parecen simbolizados más bien en los ojos de Elia, que son de dos colores distintos, a los cuales el director dedica dos largos *close up*.

Tanto en el cuento como en la película, los dibujos parecen relegados a un lugar marginal; sin embargo, en el relato de Cortázar se rechazan los dibujos tanto en el nivel intra-diegético como en el extra-diegético, puesto que la prohibición del régimen se extiende también a la mirada de los lectores, cosa que no es posible o no se realiza en la película, puesto que los espectadores ven lo que pintan los personajes. Y es precisamente teniendo en cuenta la compleja articulación de las miradas como se determina la superioridad del texto literario con respecto al fílmico.

En el relato se lee que los dibujos, sean de la naturaleza que sean – «poco les importaba que no fueran dibujos políticos» (Cortázar 8) –, están prohibidos por el régimen político al que se hace referencia. El «estado de cosas en la ciudad» (7) se concretiza en el hecho de que el hombre tiene que tomar «las precauciones de siempre» para dibujar sin ser visto por el «carro celular en la esquina próxima» (7) y que «en la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba el miedo» (8). Más adelante, se dice que «ya era noche cerrada cuando oíste la sirena y los proyectores te barrieron los ojos» (9). Este pasaje resulta de

particular importancia porque remite a la neutralización de una de las facultades individuales más importantes: la capacidad de ver, que corresponde a la debilitación del entendimiento; el poder del dispositivo político totalitario reside en el hecho de controlar – de poder ver – sin ser visto. Además, este pasaje del cuento se transpone en la película en dos escenas en las que Théo tiene que interrumpir su grafiti por la llegada de un carro celular.

El veto impuesto por el sistema, sin embargo, desencadena en el texto escrito la articulación de una red de miradas oblicuas y cruzadas que no se reproduce en la película. El hombre mira su dibujo desde lejos y ve a «la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar al dibujo» (8). Al mismo tiempo, al encontrar el primer dibujo de la mujer, también el joven se acerca «con indiferencia» y no lo mira de frente, sino «desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida» (7). El protagonista observa a la gente que mira su dibujo, que no quiere ser vista y que no se sabe observada, a la vez que él mismo mira de reojo el dibujo inesperado.

El conjunto de miradas que el cuento pone en escena se complica si se tiene en cuenta un elemento importante. Dentro de la prohibición impuesta, la aparición de otro grafiti junto al del protagonista, y que éste atribuye a una mano femenina, deja entender que la mirada de la mujer preexiste a la del él; ella lo mira desde antes de que el joven se dé cuenta del dibujo, sin que él fuera consciente de ello. Al mismo tiempo, hallar un grafiti al lado del suyo coincide para el protagonista con el descubrimiento de lo «imprevisto dentro de parámetros pre-vistos» (Frölicher 34), imprevisto que determina la ruptura del «juego» solitario que él había empezado «por aburrimiento» (Cortázar 7) y el comienzo de una comunicación entre los dos. Dicha dinámica, además, se concretiza en el hecho de que el hombre sólo puede ver los dibujos de la chica y nunca logra verla a ella, con lo cual el juego al que se alude al principio del cuento – «Tantas cosas empiezan y acaso acaban como un juego» (7) – consiste más bien en un juego de miradas entre ellos a través del dibujo, que actúa como un espejo.

En el cuento, como en otros de Cortázar – "Queremos tanto a Glenda" y "Botella al mar", por ejemplo –, se da una comunicación basada en la producción de textos artísticos entre el protagonista y el personaje femenino. La realización de los grafitis se convierte en una conversación visual mediatizada, puesto que el objetivo de la creación estética para el protagonista se convierte en querer ver a la mujer, por quien él se percibe visto y se sabe visto. En el texto se habla de «los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo» (10). Comparado con un espejo, el grafiti reflejaría la imagen de ella, convirtiéndose en el único medio gracias al cual el personaje

logra contemplarla. Ahora bien, en la película, en cambio, el hecho de que los protagonistas se conozcan desde el comienzo de la historia anula cualquier juego de miradas entre ellos a través del dibujo, y solamente el grafiti final sirve de elemento de comunicación entre los dos.

Entre visión transitiva y visión intersubjetiva

Es posible, sin embargo, dar un paso más. En "Graffiti", los dibujos en las paredes llegan a conformar un código que los dos personajes comparten y que resulta inaccesible a los policías y a los demás; los primeros se limitan a borrarlos y los segundos a ojearlos de manera rápida. Al referirse a un dibujo del protagonista se dice que: «de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo» (Cortázar 9) y, más adelante, «[…] en tu departamento le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco» (9). El grafiti se convierte, siguiendo a Jean-Luc Nancy en *Image et violence* (1999), en la fuerza-signo de una presencia improbable nacida dentro de una agitación indestructible (23). Dicha fuerza-signo se expresa como la unidad que surge dentro de la multiplicidad, a la vez que se preserva de su dispersión y la rechaza. El grafiti, como cada imagen, se opone a la exterioridad desordenada de la ciudad y, al mismo tiempo, se relaciona consigo mismo dentro de sí mismo y, de este modo, excluye y relega fuera de sí lo que no es y no debe ser.

En esta misma línea, las miradas oblicuas impuestas dentro del relato se extienden también al ámbito extra-textual, por las ya citadas falta de imágenes que completen el texto escrito, y las escuetas descripciones de los dibujos. Se habla de «un rápido paisaje con velas y tajamares», de «un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble» (9) como respuesta del protagonista a un dibujo de la mujer, hecho a su vez con «tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando de la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos» (9).

Las imágenes resultan accesibles solamente a los ojos de los protagonistas; en el texto se dice que el joven elige varios puntos de vista desde donde mirar su dibujo: «desde el mismo café de la esquina podías ver el paredón» y «al anochecer te alejaste un poco pero eligiendo diferentes puntos de mira, desplazándote de un sitio a otro» (9). Como la gente no se detiene para mirar los dibujos, de la misma manera la fruición de los grafitis mismos y su interpretación se le niegan a los lectores. De este modo, se articula un mecanismo de espejos que rompe los límites de la diégesis, ya que la 'visión entrecortada' que la gen-

te tiene de los dibujos del protagonista, y que éste tiene de la mujer, caracteriza también la que los lectores tienen de los dibujos.

El cuento pone de relieve la estética cortazariana, que está basada esencialmente en una relación dialógica, que en ese caso se desarrolla a través de las imágenes, de la cual el lector queda excluido. La comunicación tiene un carácter íntimo y el lector es un intruso en un circuito comunicativo aparentemente cerrado.

Una noche el personaje está a punto de ver a la joven, pero «un confuso amontonamiento junto al paredón» (Cortázar 9) se lo impide, y solamente puede ver «la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos […] unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran» (9). La comunicación visual queda indirecta e interrumpida. Lo interesante es que el intento de llevarla a cabo destruirá el equilibrio precario de los 'grafitis-espejos' e imposibilitará cualquier forma de contacto entre los dos personajes. La mujer, de hecho, por seguir comunicándose con el hombre, es atrapada por la policía y su dibujo queda «truncado» (10).

Las simetrías típicas de la poética del autor argentino vuelven a proponerse en el cuento, dado que los dos protagonistas parecen acercarse a ese punto de encuentro, como si fuera una especie de revelación final acerca de su destino, a partir de dos experiencias distintas pero complementarias. El intento de comunicación simétrica corresponde al momento culminante de la relación entre los dos.

Después de un mes de la captura de la mujer, el protagonista encuentra un dibujo de ella: «una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos» (11). Una vez más el diálogo se hace mediatizado en y por el grafiti. La imagen del rostro desfigurado de la mujer adquiere el papel de mediadora, espejo del sujeto, capaz de representar lo que no sería posible de otras maneras, para atenuar lo que produciría terror, incomprensión y hasta muerte.

Inmediatamente después de la descripción del dibujo, la narración cambia a la primera persona: «Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras» (11). Se descubre, así, que la instancia narrativa, que podría haberse atribuido a la conciencia del hombre mismo, encarna la voz de la mujer, quien, a lo largo del texto, se había dirigido al hombre. Estas líneas, además, junto con el «horror» (11) que el protagonista siente ante el dibujo, remiten al concepto derridiano de que ante la imagen la mirada no puede continuar siendo la misma; resulta cruzada y modificada, logrando alcanzar la profundidad, o bien acaba destrozada porque tiene que hacerse cargo de la ausencia implicada en cada presencia. En palabras de Derrida, la mirada resulta 'fisurada', expuesta a la *différance* que subyace en lo íntimo de cada acontecimiento de lo real.

El cierre del relato, sin embargo, desvela el estado de la mujer, que rememora desde su soledad de víctima de la represión y la naturaleza del protagonista como personaje ficticio producto de la imaginación de ella: «Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no hay ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos» (11).

En estas líneas se puede notar el pasaje de una visión transitiva – el protagonista que mira los grafitis de la mujer y la mujer que mira al protagonista – a una visión intersubjetiva, puesto que se descubre que el protagonista es un producto de la imaginación de la mujer y que el diálogo entre los dos es un diálogo de ella consigo misma. La huida aparente de la joven de la mirada del protagonista se convierte en la mirada recíproca que ella tiene consigo misma, mediatizada por el espejo del texto-imagen. El protagonista es producto y reflejo de la mujer; es ella la que 'juega' a dibujar grafitis en las calles y que imagina ya no jugar sola, sino hacerlo con alguien y que ese alguien fuera un hombre, y que éste efectivamente la quiere; hasta que se ve obligada a terminar con el juego compartido que ella había imaginado.

Imposibilidad de la revelación

La telaraña de miradas que conforma la estructura de la narración trastoca por completo una de las prerrogativas del cine, que lo pone en un plano distinto por ejemplo con respecto al teatro, es decir, el voyerismo absoluto que el medio cinematográfico confiere al espectador. Éste mira sin ser visto, triunfa como sujeto en la visión de un objeto disponible por completo, lo cual anula cada residuo de alteridad (Pezzella 59). En "Furia", personajes y espectadores comparten la visión de los pocos dibujos en las paredes, es más, los personajes sufren el poder de la mirada del espectador; en "Graffiti", en cambio, se rompe la *omnipotencia* del espectador-lector.

A partir de Wilhelm Dilthey, cuyas tesis se descubren en Paul Ricoeur y antes en Martin Heidegger, la capacidad de la obra de arte para 'hacer mundo' se piensa siempre en plural, y por lo tanto no en sentido utópico, sino heterotópico. Precisamente en el ensayo "El origen de la obra de arte", de 1936, Martin Heidegger no habla ya 'del' mundo, como en *Ser y tiempo*, sino de 'un' mundo. La protagonista del relato cortazariano crea y vive ese tipo de experiencia estética en su capacidad de hacer vivir, en dimensión imaginaria, otras posibilidades de existencia, que dilatan de este modo los confines de la posibilidad específica que

cada uno realiza en su cotidianidad[4]. El cuento pone en escena, de ese modo, la que Gianni Vattimo en *La ciudad transparente* (1989) define «heterotopía de la experiencia estética», en el sentido de que su significado existencial, el interés al que responde, es la dilatación del mundo de la vida en un proceso de reenvío a otros posibles mundos de vida, que no son sólo imaginarios, marginales, o complementarios del mundo 'real', sino los que conforman lo que llamamos el mundo real en su juego recíproco y en su residuo (168-169).

Es posible, sin embargo, dar un paso más. En *L'image-Le distinct* (1999), Jean-Luc Nancy define la imagen como una protección contra el abismo y una apertura sobre él; es más, en la imagen, el fondo se distingue desdoblándose (48), lo que coincide con lo que escribe Borges en *Otras inquisiciones* (1952) a propósito del hecho estético como 'la inmanencia de una revelación'. Es decir, la revelación que no tiene lugar y se queda inmanente, que muestra que no hay nada que revelar. El cuento, en ese sentido, ficcionaliza esa imposibilidad de revelación a través de una escritura que se desdibuja a sí misma a medida de que se traza; no desvela nunca la imagen de la que habla y haciendo esto pone en escena precisamente la conciencia de que tal vez no hay nada que revelar, y que el fondo es una inmanencia infinita, la del grafiti, suspendida sobre sí misma.

En esta línea, los grafitis dentro del cuento son imágenes sagradas, en el sentido verdadero del término, es decir, separados e inaccesibles debido a que son distintos. Si la imagen es algo que no es la cosa (Nancy. *L'image-Le distinct*: 32), el dibujo se mantiene a distancia del mundo de las cosas, que es también el mundo de la disponibilidad, puesto que las cosas están disponibles para el uso, mientras que las imágenes se apartan por ser algo que no se puede usar (*Ibíd.*: 33). El cuento pone en escena precisamente ese rasgo de la imagen-grafiti: su distanciamiento, la tensión por mantener una alejamiento al mismo tiempo que se va más allá. Los graffitis de los personajes están en la ciudad y en la diégesis, pero se mantienen separados de ellas, porque son constantemente borrados por las paredes de las calles en la historia y no resultan visibles en el discurso.

Esto implica que no hay continuidad entre texto e imagen, sino contigüidad: se mantiene la distinción a pesar del contacto. Dicho sea de paso, la ciudad no se nombra ni se describe, con lo cual se configura como algo indistinto dentro de lo que el grafiti se inserta, como algo distinto, pero con lo que no se vincula. La continuidad puede tener lugar solamente dentro del espacio homogéneo indistinto de las cosas y de las relaciones que las vinculan; lo distinto, en cambio, siempre es lo heterogéneo, lo que queda desligado, lo que no se puede

[4] Según Gianni Vattimo, con Heidegger se verá el sentido de la experiencia estética en la aparición de un mundo o mundos que, lejos de ser sólo imaginarios, constituyen el ser mismo: que son acontecimientos del ser (168).

conectar. Por ser distinta de la cosa, la imagen ofrece su misma separación, que la contigüidad no puede sanar.

Hacia la representación como límite

Los grafitis de Cortázar remiten evidentemente a un origen visual, pero se quedan como acontecer de la escritura. Al ser la imagen la evidencia de lo invisible (*Ibíd.*: 47), a través de los grafitis se vislumbra un mundo que se queda en el umbral; no pueden representar su trazo, porque son su trazo. Al mismo tiempo, si, como propone Jean-Luc Nancy, la imagen es la rasgadura del ser que se arranca de sí mismo para mostrarse (*Image et violence*: 24), el cuento se configuraría como el revés ciego de la imagen, puesto que se asoma a lo que ella representa[5] y lo 'muestra', lo exhibe, sin lograr decirlo. Es imagen de la imagen, en la cual se pone en escena un rostro sin mirada de quien ya no ve, y esta es la imagen perfecta: el rostro del que no puede ver (*Ibíd.*: 24).

El cuento se configura como la puesta en escena de una representación oblicua dado que resulta imposible, donde representación remite a la cuestión de la relación con una ausencia, y la imposibilidad depende del reconocimiento de que está en juego una verdad que hay que dejar abierta, incumplida para que sea tal (Nancy. *L'image-Le distinct*: 89). Así que el criterio de la representación en la escritura y de la escritura como representación no puede ser otro sino él de una apertura – como intervalo, hueco o herida – no mostrada como objeto, sino inscrita directamente en la representación misma.

"Graffiti" de Julio Cortázar logra sondear posibilidades expresivas que "Furia" no alcanza, puesto que se queda en una simple denuncia explícita de ciertas formas de regímenes totalitarios. Mientras que en la película el espectador mantiene la superioridad de su mirada con respecto a los personajes, el cuento trastoca por completo dicha prerrogativa; debilita el poder de la mirada del lector y, al hacer esto, sugiere los límites de la representación. El relato 'muestra' algo que la película contradice; es decir, el límite de la representación, la imposibilidad de que la ausencia se llene de una presencia, con lo cual, si la película representa lo exterior visible, el cuento logra dar voz a lo interior invisible.

[5] Se utiliza el término "representación" en el sentido indicado por Jean-Luc Nancy en *La représentation interdite*, según el cual el prefijo "re" no es repetitivo sino más bien intensivo, con lo cual la representación es algo que subraya (67). De eso procede que la representación no es la copia de la cosa sino más bien su presentación. La representación es una presencia presentada, expuesta, exhibida porque ausente (68).

Bibliografía citada

Cortázar, Julio. "Graffiti". *Los relatos. Ahí y ahora*. IV. Madrid: Alianza. 1998.
Deleuze, Gilles. *La imagen-movimieto. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. 1984.
———. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1987.
Dilthey, Wilhelm. *Crítica de la razón histórica*. Antología compilada e introducida por Hans-Ulrich Lessing. Traducción e introducción de la edición española de Carlos Moya-Espí. Barcelona: Península. 1986.
Figueroa Saavedra, Fernando. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Madrid: Minotauro Digital. 2006.
Frölicher, Peter. *La mirada recíproca: estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang. 1995.
Nancy, Jean-Luc. *L'image-Le distinct*. Paris: Galilée. 1999. Trad. it. Antonella Moscati. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio. 2002.
———. *Image et violence*. Galilée: Paris. 1999. Trad. it. Antonella Moscati. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio. 2002.
———. *La représentation interdite*. Galilée: Paris. 1999. Trad. it. Antonella Moscati. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio. 2002.
Pezzella, Mario. *Estetica del cinema*. Bologna: Il Mulino. 1996.
Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós. 1990.
Wolf, Sergio. *Cine/literatura. Ritos de pasajes.* Buenos Aires: Paidós. 2001.

Filmografía

Aja, Alezandre. "Furia". Francia. 1999.
González Paco. "Graffitti". Cortometraje producido por NA.PA.TO. 2004. youtube <http://www.youtube.com/watch?v=ANQx1qS0vF0>.

GLI AUTORI

Anita Aloisio, regista *free-lance* e sceneggiatrice canadese di origine italiana, ha studiato Comunicazione, media e produzione televisiva all'Université Concordia di Montréal. È autrice di numerosi documentari tra cui "Straniera come donna" (2002), "Les enfants de la loi 101" (2007), "Basilicata Secrets" (2013) e "My Grandmother" (2013). È direttrice artistica di "Quintus", primo festival del film italiano a Montréal e titolare del corso di Cinema migrante quebecchese presso l'Université Concordia.
anita.aloisio@baltalya.ca

Antonella Cancellier è professoressa ordinaria di Lingua spagnola presso l'Università di Padova. La sua attività di ricerca è orientata principalmente verso le seguenti aree: linguistica e dialettologia ispanoamericana; traduttologia; letteratura ispanoamericana (periodo coloniale, dell'indipendenza e contemporaneo). È direttrice del Corso di aggiornamento professionale in Studi Latinoamericani e dei Caraibi (Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche e Studi internazionali). Fa parte del comitato scientifico di riviste e collane editoriali in Italia e all'estero e partecipa a progetti di ricerca internazionali. È socia onoraria del PEN International in Argentina.
antonellacancellier@yahoo.it

Margherita Cannavacciuolo è ricercatrice di lingua e letterature ispano-americane presso l'Università Ca' Foscari di Venezia dove ha conseguito il *Doctor Europaeus* (Dottorato Europeo) in Studi iberici, anglo-americani e dell'Europa Orientale. È abilitata al ruolo di P.A. Ha pubblicato vari articoli in riviste nazionali ed internazionali su Guillermo Cabrera Infante, Jorge Luis Borges, Lydia Cabrera, José Emilio Pacheco, Hebe Uhart, Griselda Gambaro, Ernesto Cardenal e José Emilio Pacheco. Tra le sue pubblicazioni più recenti, le monografie: *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010) e *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014).
margherita.c@unive.it

Antonio D'Alfonso, nato a Montréal da genitori di origine italiana, è titolare di un PhD in Italianistica (studi cinematografici) all'Università di Toronto. Nel 1978 ha fondato la casa editrice Guernica. Collaboratore della rivista transculturale *Vice Versa* negli anni Ottanta, è poeta, romanziere, saggista in francese, inglese e italiano. Ha

elaborato la teoria della cultura *italica* per definire la produzione di artisti e intellettuali di origine italiana all'infuori dei confini del Bel Paese (*In Italics. In Defense of Ethnicity*, 1996). Cineasta indipendente, ha girato due lungometraggi, *Bruco* (2005) e *Antigone* (2012), vincitori di prestigiosi premi internazionali. Ha tenuto corsi di cinema, letteratura e traduzione presso l'University of California, l'University of Toronto e la McGill University.
antoniodalfonso@sympatico.ca

Anna Pia De Luca, già professoressa aggregata di Lingua inglese all'Università di Udine, ove ha insegnato anche Letteratura canadese e Letteratura del Commonwealth ed ha ricoperto carichi istituzionali, è socia co-fondatrice di 'Oltreoceano-CILM' e presidente del Centro di Cultura Canadese dell'Università di Udine, condirettrice e membro del Comitato scientifico della rivista *Oltreoceano*; ha diretto e dirige programmi di ricerca regionali. Ha curato volumi e pubblicato numerosi saggi sulla letteratura contemporanea canadese nonché sulla letteratura italo-canadese di Genni Gunn, Dôre Michelut, Caterina Edwards, Marisa De Franceschi, Mary di Michele e Gianna Patriarca.
annapia.deluca@uniud.it

Alessandra Ferraro, abilitata al ruolo di P.O., insegna Letteratura francese e Letterature francofone all'Università di Udine. Specialista di letteratura francese contemporanea e di letteratura francofona del Canada, ha orientato le sue ricerche nell'ambito dell'autobiografia e delle scritture migranti, tematiche a cui ha dedicato i volumi *Raymond Queneau. L'autobiografia impossibile* (2001), *Una voce attraverso il velo. Il linguaggio mistico e missionario di Marie de l'Incarnation* (2014) e *Écriture migrante et translinguisme au Québec* (2014). Co-direttrice della rivista *Oltreoceano*, nell'Ateneo udinese ha co-fondato il Centro di Cultura Canadese e il Centro Internazionale di Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM'.
alessandra.ferraro@uniud.it

Simone Francescato è assegnista e docente a contratto di Letteratura e storia della cultura nordamericana all'Università Ca' Foscari di Venezia. È abilitato al ruolo di P.A. Si occupa soprattutto della letteratura statunitense tra Otto e Novecento (realismo, naturalismo, estetismo, decadentismo e i loro modelli europei). Tra le sue pubblicazioni la monografia *Collecting and Appreciating: Henry James and the Transformation of Aesthetics in the Age of Consumption* (2010), l'edizione critica del romanzo *Rosalba: The Story of Her Development* di Grant Allen (2012) e *Il profumo della letteratura* (a cura con D. Ciani Forza 2014).
simone.francescato@unive.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: l'edizione filologica e la 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 di creazione letteraria.
dante.liano@unicatt.it

Renata Londero è professoressa associata di Letteratura spagnola all'Università di Udine e abilitata al ruolo di P.O. Si occupa di letteratura spagnola del Novecento, di commedia barocca e di traduzione letteraria. Oltre a numerosi contributi in tomi miscellanei e riviste, ha pubblicato atti di convegni da lei organizzati, il saggio *Nell'officina dello scrittore: i romanzi di Azorín tra gli anni Venti e Quaranta* (1997), l'edizione critica di *No puede mentir el cielo* di Andrés Gil Enríquez (2000); l'edizione bilingue de *La isla sin aurora* (1944) di Azorín (2006; edizione spagnola: 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

Rocío Luque è assegnista di ricerca e docente a contratto all'Università di Udine e all'UNED di Madrid. I suoi studi riguardano gli ambiti della lingua spagnola, della linguistica contrastiva, della traduttologia e delle letterature comparate. Ha pubblicato *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario* (2011), le co-edizioni *La palabra entre el águila y el sol. El surrealismo en la obra de Octavio Paz* (2012), *Léxico Español Actual III* (2012) e vari articoli in riviste e volumi nazionali e internazionali. Inoltre ha tradotto romanzi, antologie poetiche e saggi da e verso lo spagnolo.
rocio_luque@yahoo.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, inoltre, 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

Andrea Mariani, professore ordinario di Letteratura angloamericana presso l'Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti e Pescara, è stato presidente dell'Associazione italiana di studi nord-americani dal 2010 al 2013. È autore dei volumi *Scrittura e figurazione nell'Ottocento americano* (1984), *Il sorriso del fauno: la scultura classica in Hawthorne, Melville e James* (1992), *L'arcobaleno infranto: la funzione del colore in Whitman, Dickinson, Frost e Merwin* (1997) e di numerosi saggi su poesia, prosa e saggistica del XIX secolo e sulla poesia del secondo Novecento. Ha curato la serie *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginazione artistica e letteraria* (8 volumi tra 2003 e 2014).
amariani@unich.it

Andrea Pezzè è dottore di ricerca in Culture dei Paesi di lingua iberica iberoamericana. Le sue ricerche vertono sul genere poliziesco su cui ha pubblicato i volumi *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana* (2009) e *Lo Barroco en lo policial* (2013). Attualmente si occupa di letteratura centroamericana con un progetto di post-dottorato presso il Centro de Estudos Sociais dell'Universidade de Coimbra. Lavora come professore a contratto di letteratura spagnola all'Università della Basilicata e di Letterature ispanoamericane presso l'Università di Napoli 'L'Orientale'.
pezze_andrea@yahoo.it

Roberta Previtera è titolare di un dottorato in Letteratura ispanoamericana ottenuto presso l'Université Paris IV-Sorbonne con una tesi di dottorato sulla presenza del cinema nella narrativa argentina contemporanea. Dopo avere insegnato lingua spagnola in varie università parigine (Paris IV-Sorbonne, Paris-Descartes, IUT de Vélizy), attualmente insegna Letteratura spagnola e ispano-americana all'Université de Lille 3. Ha partecipato a una decina di congressi e giornate di studio internazionali. Tra le sue pubblicazioni vi sono vari articoli sull'opera di Bioy Casares, Di Benedetto, Soriano, Pauls y Portela pubblicati su riviste internazionali e molteplici traduzioni in italiano di racconti ispano-americani contemporanei.
robiprevi@hotmail.it

Susanna Regazzoni è professoressa straordinaria di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, membro del Comitato scientifico di riviste e di numerose collane italiane e straniere. È autrice di numerose pubblicazioni (monografie, curatele, saggi, articoli e recensioni), apparse in campi nazionali e internazionali. Gli ambiti d'indagine riguardano: la letteratura ispano-americana dei secoli XIX-XX, le relazioni culturali fra Europa e America Latina con speciale attenzione all'area dei Caraibi e ai fenomeni di transculturazione. Attualmente collabora ad alcuni progetti di ricerca internazionali e nazionali.
regazzon@unive.it

Alessandro Rocco è ricercatore di Lingua spagnola, Letteratura ispano-americana e Culture ispaniche all'Université Paris IV-Sorbonne e abilitato al ruolo di P.A. La sua ricerca verte sull'analisi critica del copione cinematografico e dell'attività cinematografica di scrittori ispano-americani. Il rapporto tra cinema e letteratura, oltre ad essere oggetto di conferenze e seminari tenuti presso le Università di Barcellona, L'Avana, Madrid e alla Cineteca di Città del Messico, si è concretizzato nella pubblicazione dei volumi *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana* (2009) e *García Márquez and Cinema, Life and Works* (2014). È autore anche di alcuni saggi su José Revueltas.
rokkoale@yahoo.com

Federica Rocco è ricercatrice di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Udine e abilitata al ruolo di P.A. L'ambito privilegiato della sua esegesi riguarda la letteratura della migrazione, della diaspora e dell'esilio; il romanzo storico-fittizio; le forme della scrittura autobiografica. Si è occupata di autori quali: Benedetti, Saer, Le-

mebel, Gerchunoff, Shua, Steimberg, Dujovne Ortiz, Suez, Molloy, Negroni, Bellessi, Lardone, Gambaro, Andruetto. Nel 2006 ha pubblicato *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik* e nel 2012 *Marginalia Excentrica: viaggi/o nella letteratura argentina*.
federica.rocco@uniud.it

Filippo Salvatore è professore di studi italiani all'Université Concordia di Montréal. Ha svolto un'intensa attività scientifica nell'ambito della letteratura, della filosofia e della cinematografia. È autore di una quarantina di saggi tra cui si segnalano: *Ancient Memories Modern Identities. Italian Roots in Contemporary Canadian Authors* (1999), *Le Cinéma de Paul Tana* (con Anna Gural, 1997) e *Ideologie e Civiltà* (2002). Tra le sue raccolte poetiche: *Tufo e Gramigna* (1976, trad. ing. *Suns of Darkness*, 1980), *'Carmina Cordis' di Liborio Lattoni* (con un saggio introduttivo bilingue di Filippo Salvatore, 2005) e *Terre e Infiniti* (2011).
fsal@alcor.concordia.ca

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. È autore di *Le Dispositif photographique chez Maupassant, Zola et Céard. Chambres noires du naturalisme* (2014).
andrea.schincariol@uniud.it

Eleonora Sensidoni, dottoressa di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie, è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Udine. Il suo ambito di ricerca è relativo alla letteratura popolare ispano-americana con particolare attenzione all'area messicana e rioplatense e alla letteratura d'emigrazione. Ha pubblicato la monografia intitolata *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro* e studi su Fabio Morábito, Elena Poniatowska, la donna nella canzone popolare argentina, la fondazione di Colonia Caroya e sulle tradizioni culinarie creole come eredità dell'emigrazione e del potere di genere.
eleonora.sensidoni@yahoo.it

Silvana Serafin è professoressa ordinaria in quiescenza di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Udine dove ha ricoperto numerose cariche istituzionali. È socia fondatrice e presidente di 'Oltreoceano-CILM'. Ha diretto molteplici programmi di ricerca nazionali e regionali; fa parte di Consigli scientifici di riviste e di collane 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 numerosi volumi (monografie, curatele) e saggi, pubblicati su riviste nazionali e internazionali.
silvana.serafin@uniud.it

Laura Silvestri è professoressa ordinaria di Lingua e traduzione spagnola presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma 'Tor Vergata'. Con metodi

critici differenziati (semiotica, ermeneutica, filosofia del linguaggio, pragmatica della comunicazione) ha studiato numerosi autori spagnoli e ispanoamericani. Attualmente si interessa di scrittura femminile e di questioni legate al genere.
laura.silvestri@uniroma2.it

Paul Tana regista, sceneggiatore e attore quebecchese di origine italiana. Insegna presso l'École des Médias dell'Université du Québec a Montréal, dove è responsabile del corso di Cinema e strategie di produzione culturale intitolato a René Malo. La produzione filmica di Paul Tana è dedicata all'esplorazione del suo statuto di cittadino quebecchese di origine italiana. Tra le sue opere ricordiamo: "Caffè Italia Montréal" (1985), "La Déroute" (1998) e "Souviens-toi de nous" (ricordati di noi) (2008).
tana.paul@uqam.ca

Stefano Tedeschi è ricercatore di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Roma 'La Sapienza', abilitato al ruolo di P.A. Fa parte del gruppo di ricerca internazionale 'Preséncia de la Mitología Prehispánica en la Literatura Latinoamericana' dell'Università di Barcellona. Ha partecipato a molteplici convegni nazionali e internazionali e ha al suo attivo numerose pubblicazioni. Le sue attuali linee di ricerca riguardano i rapporti tra cinema e letteratura in America Latina; le antologie e la diffusione della letteratura ispanoamericana in paesi non ispanici; la didattica della letteratura ispano-americana e le nuove tecnologie.
stefanotedeschi1961@gmail.com

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*
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*

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*
9. Alessandra Ferraro, *Aspects théoriques de l'écriture translingue au Québec*
10. Silvana Serafin (ed.), *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*
11. Silvana Serafin (ed.), *Culture e transcultura nelle Americhe. Studi dedicati a Daniela Ciani Forza*

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 febbraio 2015
presso la Press Up srl
di Ladispoli (Rm)