

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Dottorato di ricerca in
Testi e Linguaggi nelle Letterature
dell'Europa e delle Americhe
IX Ciclo

Mito e storia nella letteratura
mesoamericana: Carlos Fuentes

Tesi di dottorato di Immacolata Forlano

Coordinatore del dottorato:

Ch.ma Prof.ssa

Annamaria Laserra

Tutor:

Ch.ma Prof.ssa

Rosa Maria Grillo

ANNO ACCADEMICO 2009-2010

Indice

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO I	8
MITO, STORIA E LETTERATURA NELLA MESOAMERICA	
1.1 Mesoamerica preispanica	8
1.1.1 Gli Olmeca	9
1.1.2 L'era del Serpente Piumato: dal Cipactli alla cultura teotihuacana	11
1.1.3 Le invasioni	12
1.1.3.1 I Tolteca	13
1.1.3.2 Gli Azteca	14
1.1.4 L'“area maya”	17
1.1.5 La creazione dell'universo maya: il mito	20
1.1.6 La letteratura indigena	21
1.1.6.1 La letteratura nahuatl	22
1.1.6.2 La letteratura maya	24
1.2 Mesoamerica ispanica	27
1.2.1 L'utopia nelle Americhe	32
1.2.2 Crisi del sistema coloniale	39
1.2.3 L'indipendenza del Messico	41
1.2.4 La Rivoluzione: “ <i>Tierra y libertad</i> ”	44
1.2.5 Il Messico attuale	45
CAPITOLO II	48
LA LETTERATURA “INDIPENDENTE”	
2.1 Letteratura indianista ed indigenista	48
2.1.1 José María Arguedas	50
2.2 Il <i>Realismo mágico</i> o <i>realmaravilloso</i>	54
2.2.1 Miguel Ángel Asturias	55

2.3 La <i>nueva novela hispanoamericana</i> e la ricerca dell'identità multiculturale del Messico contemporaneo	58
2.3.1 Il critico Carlos Fuentes e la <i>nueva novela</i>	59
CAPITOLO III	91
CARLOS FUENTES E I MITI PREISPANICI	
3.1 Il mito secondo Carlos Fuentes	91
3.1.1 I riferimenti mitologici	108
3.2 <i>Terra Nostra</i> tra mito e storia	109
3.2.1 <i>El mundo nuevo</i> : il viaggio nei miti preispanici	111
3.3 <i>La región más transparente</i> : l'eterno ritorno del passato preispanico	144
3.4 Il tempo del mito in <i>La muerte de Artemio Cruz</i>	157
3.5 Il Messico <i>cambia de piel</i>	162
3.6 Irruzione dell'arte precolombiana in <i>Los días enmascarados</i>	168
3.6.1 <i>Chac Mool</i>	172
3.6.2 <i>Por boca de los dioses</i>	177
Conclusioni	184
Bibliografia di Carlos Fuentes	189
Bibliografia generale	191

Introduzione

Una letteratura non è mai una “cattedrale nel deserto” ma presuppone un contesto socio-politico-culturale nel quale essa viene creata e che è necessario conoscere per un approccio cosciente e “avvertito”.

La letteratura ispano-americana, così designata per indicare il corpus letterario americano scritto in lingua spagnola – e quindi distinguerla da quella anglo-americana – nasce dall’incontro di due contesti totalmente differenti e fino al 1492 sconosciuti l’uno all’altro: l’europeo e l’indigeno¹.

Ma non fu un incontro alla pari.

Con la scoperta dell’America e la conquista che ne seguì la realtà umana e sociale del mondo indigeno venne sopraffatta, attraverso una serie di imposizioni che ne “sotterrarono” il mondo e la cultura.

La “civilizzata” Spagna ebbe nelle sue mani ogni potere decisionale sugli indigeni, considerati barbari sotto ogni punto di vista: prima di tutto impose loro “la” lingua, lo spagnolo come unico codice di comunicazione, lo stesso attraverso il quale la letteratura ha rappresentato, immaginato, ricreato, “dissotterrato” la cultura preispanica e quella autoctona “moderna”, ancora viva ma relegata all’oralità e alla subalternità, parte imprescindibile dell’identità *mestiza* dell’uomo sudamericano.

Senza far riferimento alla cultura di coloro che l’antropologo brasiliano Darcy Ribeiro ha denominato *Pueblos testimonio* («constituidos por los representantes modernos de viejas civilizaciones originales sobre las cuales se abatió la expansión europea»²), dunque, è impossibile comprendere la letteratura, soprattutto quando essa si allontana da una rappresentazione puramente realista e, grazie anche alle tecniche del Surrealismo, vuole

¹ Oltre alla componente africana, successiva alla conquista.

² Darcy Ribeiro, *Configuraciones Histórico-Culturales Americanas*, Arca, Montevideo, 1972, p. 23.

descrivere la “magica” realtà indigena e *mestiza*: ma, ricordava José Martí, l’America spagnola è *Nuestra América mestiza*.

Con questo lavoro cerco di mettere in luce la presenza di una cultura “sotterrata” dalla cultura europea dominante, attraverso la memoria e l’immaginazione di uno dei più grandi scrittori messicani contemporanei che, pur essendo di cultura europea, di formazione cosmopolita, si considera una voce «en el coro de un mundo nuevo en el que cada cultura haga escuchar su palabra»³: Carlos Fuentes.

Il titolo prefigura questo viaggio nei miti preispanici e nel mondo indigeno nel tentativo di dissotterrare *El espejo enterrado*, titolo di un’opera di Carlos Fuentes del 1992 ma che può essere ascritto a gran parte dei suoi libri, in cui manifesta il desiderio costante di far riemergere un mondo dimenticato eppure vivo:

«En las tumbas de [...] sitios religiosos se han encontrado espejos enterrados cuyo propósito [...] era guiar a los muertos en su viaje al inframundo. [...] Enterrados en escondrijos a lo largo de las Américas, los espejos cuelgan ahora de los cuerpos de los más humildes celebrantes en el altiplano peruano o en los carnavales indios de México. [...] El espejo salva una identidad más preciosa que el oro que los indígenas le dieron, en canje, a los europeos»⁴.

Proprio per il costante desiderio di Carlos Fuentes di recuperare la cultura preispanica degli attuali territori di Messico e Guatemala – maya ma soprattutto azteca – è possibile utilizzare per la sua opera il termine Mesoamerica, anche se si tratta di un termine che generalmente viene utilizzato per riferirsi alle culture precolombiane.

Pur essendo Carlos Fuentes uno dei massimi scrittori latinoamericani, è tale la sua complessità e ricchezza creativa che mancano lavori sulla sua

³ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1994, p. 40.

⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1992, pp. 12-13.

intera opera mentre viene sempre “sezionato” libro per libro o tema per tema. In particolare, uno studio sulla mitologia preispanica presente nelle sue opere è pressoché inesistente, fatta eccezione per un libro di Javier Ordiz dal titolo *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, nel quale però l’analisi resta sempre in superficie.

Aspirando ad andare oltre la descrizione per offrire chiavi di lettura inedite, il presente lavoro è il prodotto di uno “scavo” in tre direzioni: cosmologia mesoamericana, opera creativa e saggistica di Fuentes e comparazione e confronto.

Dopo una presentazione della storia, della cultura e della letteratura preispanica, in modo necessariamente sintetico, esaminerò, infatti, alcuni romanzi e racconti di Carlos Fuentes nei quali sono presenti elementi indigeni, che rimarrebbero nell’ambito dell’esotismo o del “magico” se non corredati dalla conoscenza dei miti e delle cosmogonie delle popolazioni autoctone mesoamericane: i romanzi *Terra Nostra* o, più precisamente *El mundo nuevo*, la seconda delle tre parti che compongono il romanzo e che consiste nel viaggio di un pellegrino spagnolo alla scoperta dei miti precolombiani nel periodo della conquista; *La región más transparente*, nel quale il protagonista Ixca Cienfuegos, rappresentante della cultura indigena, si muove tra le classi sociali della capitale messicana nel periodo post-rivoluzionario; *La muerte de Artemio Cruz*, nel quale la struttura cronologica è costituita dal calendario azteca, con i suoi cicli di 52 anni e in cui la cosmogonia indigena si inserisce ancora nelle storie e nei personaggi del mondo messicano anche in questo caso del periodo successivo alla Rivoluzione; *Cambio de piel*, ambientato in epoca contemporanea in cui svolge un ruolo centrale *Xipe Totec*, il dio scuoiato preispanico; i racconti *Chac Mool* e *Por boca de los dioses* che rivelano la presenza inquietante, nel Messico contemporaneo, di due divinità, una maya e l’altra azteca.

Lo spirito indigeno, dei vinti, dei “diversi”, dunque, aleggia per le strade del Messico moderno, affinché possa essere riconosciuto come parte integrante dell’identità messicana, e percorre le pagine della letteratura,

specchio critico e problematico della realtà: non è forse «¿[...] el espejo tanto un reflejo de la realidad como un proyecto de la imaginación?»⁵.

Partendo quindi dal popolamento delle Americhe, cercherò di sintetizzare la storia di qualche migliaia d'anni operando un restringimento di focalizzazione verso il contesto in cui si muove Carlos Fuentes, “descrivendo” la realtà precolombiana e coloniale della Mesoamerica e la storia messicana dall'Indipendenza ai giorni nostri.

⁵ Ivi, p. 13.

CAPITOLO I

MITO, STORIA E LETTERATURA NELLA MESOAMERICA

1.1 Mesoamerica preispanica

La maggioranza degli studiosi concorda sul fatto che l'uomo non sia nato in America ma che popolazioni di probabili origini asiatiche, nel periodo compreso tra 50 e 100.000 anni fa, vi siano arrivate attraverso lo stretto di Bering.

Il fenomeno che permise il passaggio di piccoli gruppi di nomadi nell'emisfero occidentale fu la Glaciazione che provocò l'emersione di un "ponte" di terra (chiamata dagli studiosi Beringia) tra Siberia ed Alaska.

Con il progressivo ritiro dei ghiacci la Beringia divenne l'attuale Stretto e l'umanità americana rimase per molti millenni isolata dal resto del pianeta.

Si trattava, inizialmente, di società in continuo spostamento, dedite alla caccia ed alla raccolta di vegetali e molluschi finché, tra 7000 e 5000 anni fa,

«vivendo in stretto contatto con il mondo vegetale e diventandone esperti [...] gli uomini si resero [...] conto del rapporto che intercorre fra il seme e la pianta e della possibilità di un intervento "regolamentatore" umano sulla vegetazione circostante: nacque così l'agricoltura»⁶.

⁶Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", *Uomini di mais. Storia e cultura delle genti della Mesoamerica*, Gramma, Perugia, 1999, p. 7.

Come in tutto il mondo, questa “scoperta” portò all’abbandono del nomadismo di caccia e raccolta, alla nascita dei primi villaggi espressione di comunità agricole ed al conseguente rapportarsi col mondo esterno non più come individuo ma come gruppo.

Nella parte intermedia del continente americano si sviluppò rapidamente un’area di culture omogenee, principalmente nella zona meridionale della Costa del Golfo, tra gli stati messicani di Veracruz e Tabasco: lo studioso Paul Kirchhoff nel 1943 chiamò Mesoamerica l’intera regione, in cui

«si possono individuare varie regioni raggruppabili in due grandi aree: l’Area Messicana, che non coincide che in parte con la moderna repubblica omonima, ma include solo la parte mesoamericana nord-occidentale sino al corso del grande Rio Grijalva, e l’Area Maya, che comprende la parte rimanente a Sud-Est dello stesso corso fluviale»⁷

fino a raggiungere gli attuali Honduras e El Salvador.

Proprio in questa zona si sviluppa, tra il 2000 ed il 1500 a.C., la cultura olmeca, così chiamata dagli archeologi per rispettare il nome che gli Azteca diedero alla regione: l’Olman, la «terra del caucciù».

1.1.1 Gli Olmeca

La cultura olmeca, considerata la madre di tutte le culture mesoamericane, nasce dall’incontro tra la cultura autoctona dell’“area messicana” e quella proveniente dalle coste sudamericane dell’Ecuador e del Perú, nota come “cultura Sureña-Costeña”, reso possibile dai rapporti di scambio e dai movimenti di interi gruppi umani, ancora alla ricerca di zone più ospitali per fissare una dimora stabile.

Al centro del culto della cultura olmeca c’è la Madre-Terra, la Grande Madre dal ventre fecondo e protettivo (il villaggio e le coltivazioni) che

⁷ Ivi, p. 9.

fornisce all'uomo tutto ciò di cui ha bisogno, ma ad essa è legata anche la figura del giaguaro, lo spirito della Madre-Terra, la forza uguale ed opposta ad essa, che rappresenta l'oscuro (la giungla):

«In questo regno dell'ignoto, dell'ingestibile, dell'indominabile, il Giaguaro vede, si muove nel silenzio assoluto, perché domina la sensualità della grande Madre e ne penetra come un amante il ventre, e il suo ruggito, che apre le tenebre, affonda nel profondo le viscere dell'estrema Signora dell'Universo»⁸.

Il tratto felino del giaguaro, segno distintivo di questa cultura, è il tema dominante di tutta l'iconografia olmeca, dalle maschere di giada alle statuine del bimbo-giaguaro, dalle ceramiche e steli ai cortili a forma di bocca felina; tutto rimanda al ruggito della fecondazione.

Dallo sviluppo del culto alla Madre-Terra nasceranno i primi centri di culto, i luoghi sacri della comunità che in breve tempo diventeranno dei complessi centri cerimoniali ed a ridosso di questi lo spazio urbano di residenze civili.

Fra il 1500 ed il 1200 a.C. la cultura olmeca si espande, sottomettendo o forse solo influenzando tutti i popoli della Mesoamerica:

«Si può veramente dire che gli Olmeca inventarono la Mesoamerica. A loro risalgono, ad esempio la prima scrittura mesoamericana, da cui deriveranno tutte le altre, lo zero, il conto lungo (il sistema mesoamericano di computo del tempo); il sistema architettonico base del centro cerimoniale, il Gioco della Palla, le steli, la piramide»⁹.

Persino il gioco della palla, il *Tlachtli*, racchiude in sé un potere sacro e simbolico, in una gara che si fa rito: la palla rappresenta il Sole che scende

⁸ Romolo Santoni, *I Civili e i Barbari*, in M. T. González de Garay, P. Gorza, R. M. Grillo, M. H. Ruz, R. Santoni, *L'America Latina tra civiltà e barbarie* a cura di Rosa Maria Grillo, Oèdipus ed., Salerno/Milano, 2006, p. 105.

⁹ Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", *Uomini di Mais. Storia e cultura delle genti della Mesoamerica*, op. cit., p. 18.

a fecondare la Terra, il campo di gioco. È la testa del giocatore, il pensiero e la forza dell'uomo guerriero e sciamano, ad indicare al Sole il giusto cammino per la fecondazione.

Tra VIII e V secolo a. C. l'egemonia culturale olmeca decade repentinamente, sconfitta sul fronte filosofico dalla nascita di una nuova interpretazione del mondo sull'Altopiano; dopo questa collisione si verifica un'esplosione culturale che si diversifica in tre grandi aree: Area del *Cipactli* (Valle del Messico e limitrofi); Area del *Dio dal Lungo Naso* (zona istmica: dall'Olman alla valle di Oaxaca, dalla costa pacifica guatemalteca alle foreste del Petén); Area del *Chac*, la divinità più presente nella produzione maya legata a culti pluviali, che deriva dal Dio-Giaguaro olmeca, filtrata attraverso il periodo del Dio dal Lungo Naso (zona del Nord del Guatemala e del Belize).

La fine olmeca segna il trionfo delle nuove idee, lasciando però in eredità dei tratti comuni a tutta la Mesoamerica.

1.1.2 L'era del Serpente Piumato: dal Cipactli alla cultura teotihuacana

L'espansione olmeca aveva fornito alla popolazione della Valle del Messico gli strumenti culturali per un grande sviluppo.

Nei secoli successivi al dominio olmeca, sarà proprio dalla Valle che nascerà il pensiero che si afferma in tutta la Mesoamerica fino all'arrivo degli Spagnoli.

Al centro del culto non c'è più la Madre-Terra come espressione della Creazione ma un'energia vitale che sta alla base del Tutto: il Movimento.

Espressione iconografica della nuova interpretazione cosmico-ideologica è il *Cipactli*, il giaguaro-uccello-serpente, l'unione simbolica dei tre fattori creativi della Terra, del Cielo e dell'Acqua. La figura del *Cipactli* o, più precisamente, quella che sembra essere una rielaborazione di essa, cioè *Quetzalcoatl*, si afferma nella città di Teotihuacan ("la città dove si

diventa dei”) che tra il 200 e il 900 d.C. diventa centro culturale e guida dell’Altopiano e della Mesoamerica.

Alcuni studiosi ritengono che la cultura di Teotihuacan sia stata creata dai Mixteca, popolo di origine ignota al quale viene anche attribuita la riorganizzazione del pensiero cosmologico mesoamericano.

Il mondo teotihuacano, infatti, gira intorno al culto di *Quetzalcoatl*¹⁰ (il Serpente Piumato), probabile discendente del *Cipactli* delle culture della Valle, in cui però predominarono due dei tre elementi che costituivano quest’ultimo: il Cielo e l’Acqua (dal nahuatl, la lingua degli Azteca: *Quetzal*, l’uccello, e *Coatl*, il serpente).

Trasformato in parte e reinterpretato, il culto di *Quetzalcoatl*, diffusosi in tutta l’area mesoamericana ed oltre, sopravvisse nei secoli, diventando uno degli elementi fondamentali che dà continuità all’evoluzione del pensiero del mondo preispanico.

Secondo le modalità ereditate dal centro cerimoniale olmeca, la città sacra di Teotihuacan si trovava al centro e intorno ad essa ruotava la città divisa in fasce, contenenti ciascuna determinati settori non soltanto di tipo sociale ma anche etnico.

Sin dai primi tempi la città attirava artisti ed intellettuali di varie parti della Mesoamerica che contribuivano al prestigio di Teotihuacan.

1.1.3 Le invasioni

Intorno al IX sec. d.C. popolazioni nomadi che vivevano a Nord della Mesoamerica cominciarono a scendere verso l’Altopiano del Messico. A causa di queste invasioni, i Mixteca si spingono verso le valli di Oaxaca, verso la Costa del Golfo e verso terre maya, portando ovunque i simboli del Serpente Piumato.

¹⁰ D’ora in avanti il termine *Quetzalcoatl* se in corsivo si riferirà alla divinità, altrimenti indicherà la figura dell’imperatore tolteca Ce Acatl Topiltzin *Quetzalcoatl*.

La grande città di Teotihuacan fu occupata da queste genti provenienti dal Nord conosciute come Chichimeca (“Stirpe del Cane”), di famiglia Uto-Azteca e di lingua nahua.

1.1.3.1 I Tolteca

Le invasioni si succederanno fino al XIV secolo fondando diversi imperi di cui il più importante fu quello dei Chichimeca-Tolteca. Il centro politico e culturale tolteca sarà la città di Tula che, a differenza di Teotihuacan, edificata in un luogo militarmente indifendibile, occupa una posizione strategica:

«está protegida en tres de sus lados por una serie de bancos escalonados, y su arte tiene un acentuado carácter militarista. Tal carácter se deriva directamente de los acontecimientos que causaron el derrumbe de Teotihuacán»¹¹.

La fondazione di questo impero e la costruzione di questa città si devono, secondo la leggenda, al figlio del capo dei Tamime-Chichimeca, Ce Acatl (Primo Canna).

Mixcoatl (“Serpente delle Nubi”), suo padre, aveva guidato i Tamime alla conquista di una piccola regione sull’Altopiano ma Ihuitimal, il fratello, lo spodestò e lo uccise. Ce Acatl si rifugiò nella città di Xochicalco, dove fu educato al culto del nuovo *Quetzalcoatl*, non più atto puro ma “Serpente Piumato” (serpente-uccello), espressione di una duplice natura: divina ed umana. Divenne sacerdote e si consacrò al servizio di *Quetzalcoatl* del quale assunse il nome e, tornato tra i Tamime, riconquistò il suo trono e fondò la città di Tula. Le cronache indiane raccontano che dopo un periodo di pace, a causa di contrasti religiosi tra i sacerdoti di *Quetzalcoatl* e quelli del bellicoso *Tezcatlipoca*, Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl fu costretto a fuggire. Andò verso oriente (direzione della luce

¹¹ Raphael Girard, *Historia de las civilizaciones antiguas de América desde sus orígenes*, Istmo, Madrid, 1976, tomo III, p. 2265.

e della fertilità), promettendo di tornare nell'anno della sua nascita, l'anno Ce Acatl/Uno Canna (da cui il suo nome) che, ricorrendo ogni 52 anni, coincide con l'anno dell'arrivo degli Spagnoli.

1.1.3.2 Gli Azteca

Anche l'impero tolteca venne distrutto da altre invasioni chichimeca provenienti dal Nord a partire dal XII sec. tra cui i Mexica, popolo della Luna, conosciuti anche come Azteca (perché si dicevano venire dalla mitica Aztlan, la “Terra del Bianco Candore”, situata probabilmente intorno al Rio Grande) ma chiamati anche Tenochca, popolo del cactus.

Narra la leggenda che il potente dio mexica della guerra *Huitzilopochtli*, il Colibrì del Sud, aveva annunciato che la “terra promessa” era quella in cui avrebbero visto un'aquila su un cactus *nopal* (fico d'India) che divorava un serpente.

Dopo un lungo periodo di lotte con i popoli della Valle, fondarono, nel luogo in cui videro un'aquila su un *nopal*, la loro capitale Tenochtitlan, l'odierna Città del Messico, su un'isola del lago Texcoco nella regione della Valle, l'Anáhuac (“circondata dall'acqua”).

Dal 1428 d.C. assoggettarono tutta la Mesoamerica, imponendo tributi e assegnando alla guerra un ruolo rituale con l'uccisione dei prigionieri sulla piramide, un rito legato all'idea che il sangue dei sacrifici umani alimentava il sole e gli dei, permettendo di procurarsi l'energia necessaria alla sopravvivenza dell'Universo e dell'umanità.

Per tanti aspetti gli Azteca furono continuatori dei modelli simbolici ed estetici delle ere precedenti, dal giaguaro di ascendenza olmeca al serpente e all'uccello (non più *quetzal* ma aquila, simbolo di forza) di origine teotihuacana.

Uno di questi aspetti, ereditato dalle culture che si erano sviluppate nella Valle a partire dalla teotihuacana, è il pensiero cosmogonico secondo il quale alle origini dell'Universo tutto era riunito in una unità assoluta che si perse nel momento della creazione.

L'Universo era formato da Cielo, Terra e Regno Sotterraneo, con tredici cieli verso l'alto e nove stratificazioni dell'*inframundo* verso il basso.

Il cielo più alto era la sede della divinità suprema, del dio creatore *Ometeotl*, il dio della Dualità, il quale non interveniva direttamente nella creazione ma lo faceva attraverso le sue emanazioni:

«sus manifestaciones *Ometecuhli*, su principio masculino o “señor dos”, y *Omecíhuatl* o su principio femenino o “señora o mujer dos”, los que a su vez se encargaron de crear a los demás dioses»¹².

Queste due metà uguali ed opposte, simbolo della dualità cosmica, costituivano la coppia primordiale dalla quale erano nate quattro divinità che generarono il mondo: *Camaxtle* (o *Tezcatlipoca Rosso*), *Tezcatlipoca Nero*, *Huitzilopochtli* e *Quetzalcoatl* (o *Tezcatlipoca Bianco*)¹³.

«Questi quattro figli rappresentano simbolicamente le energie primordiali che governano il mondo. Il simbolismo dei colori, rosso, nero, bianco e azzurro connessi alle quattro direzioni dell'universo, è legato agli elementi della natura come alle coordinate terrestri di spazio-tempo; tutti questi elementi e forze non sono perciò fissi né stabili, rappresentando invece i fattori dinamici della perenne trasformazione cosmica, appunto soggetta alle due forze opposte e complementari dell'universo»¹⁴.

¹² Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Larousse, México D. F., 2005, p. 130.

¹³ Alcune versioni del mito ritengono che *Tláloc* fu creato dai figli della coppia primigenia. Era il dio della pioggia e patrono dei contadini (che corrisponde tra i Maya al dio *Chac*) e viene qui considerato come colui che rubò il mais a *Quetzalcoatl*. Il tempio di quest'ultimo a Teotihuacan presenta dei bassorilievi di serpenti piumati intervallati da grandi teste di *Tláloc* e *Quetzalcoatl* e da conchiglie e animali marini. La presenza del dio della pioggia nella piramide dedicata a *Quetzalcoatl*, secondo alcune interpretazioni, non indica due divinità contrapposte ma un unico principio divino nel quale coesistono più momenti. Il momento dell'azione fecondante sarebbe rappresentata da *Quetzalcoatl* in cui prevalgono il Serpente e l'Uccello (l'Acqua ed il Cielo), mentre il momento passivo da *Tláloc*, in cui prevalgono il Serpente ed il Giaguaro (l'Acqua e la Terra). A Tenochtitlan, invece, la sua immagine si trovava accanto a quella di *Huitzilopochtli* nel tempio maggiore.

¹⁴ Agnese Sartori, *Gli aztechi*, Xenia Edizioni, Milano, 1997, pp. 24-26.

Alla luce del principio di un'unica divinità che tutto sovrintende, le altre divinità, probabilmente, riflettevano energie cosmiche inerenti i fenomeni naturali: giorno e notte, vita e morte, ma anche gli astri, la pioggia, la primavera etc. che, osservati attraverso la natura ritenuta sacra, erano oggetto di venerazione.

Altre divinità, invece, rappresentavano i principi che governano la vita umana: la conoscenza, la volontà, etc.

Così, dalle quattro divinità figlie del dio della Dualità il mondo venne generato più volte, in una successione di ere o "Soli":

il primo fu il Sole di Acqua e morì affogato;

il secondo fu il Sole di Terra e una lunga notte senza luce lo divorò;

il terzo si chiamava Sole di Fuoco e fu distrutto da una pioggia di fiamme;

il quarto fu il Sole di Vento e un uragano lo portò via;

il quinto Sole, il sole finale, sarà creato dal dio *Quetzalcoatl*, il Serpente Piumato, che darà alla materia (Acqua, Terra, Fuoco e Vento) senso ed equilibrio: il Movimento, energia dell'Universo. Ma l'unico modo per rifondare il Cosmo è il sacrificio, prima degli dei e poi dell'umanità.

Ed è così che gli dei creeranno l'universo attraverso il sacrificio di due divinità: il bellissimo *Tecuciztecatl* ed il brutto *Nanahuatzin* che dovranno sacrificarsi nel fuoco per divenire la Luna ed il Sole¹⁵ mentre *Quetzalcoatl* si trasformerà in Movimento, senso del Tempo.

¹⁵ Il mito del Sole e della Luna è presente in diverse zone della Mesoamerica. Ancora oggi in Chiapas, nella letteratura indigena maya (non intesa nel senso occidentale del termine ma come espressione dell'*oralitura*, cioè di unione di oralità e scrittura) che nasce dall'incontro negli ultimi vent'anni del XX secolo tra le popolazioni indigene e istituzioni che si sono avvicinate a queste etnie, esistono racconti in cui è presente questo mito anche se molto diverso da quello mexica nel quale è sicuramente meno forte l'influenza della cultura europea. Nella maggior parte di essi, infatti, compare la figura di un fratello minore di nome *Xut* che viene perseguitato dai suoi fratelli maggiori e decide di eliminarli e di trasformare sua madre in luna e se stesso in sole. «Il racconto di Xut e dei suoi fratelli ricalca, per simmetrie e narrazioni, le avventure dei gemelli del *Popol Vuh*, ma con altri riferimenti presenti: l'ascesa al Cielo del bambino darà origine al Sole, il Cristo; quella della madre, alla Luna, la Vergine Maria» (Aa. Vv., *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*, a cura di Piero Gorza e Rosa Maria Grillo. Traduzione di Eliana Guagliano, Oèdipus, Salerno/Milano, 2007, p. 28).

Egli era il principio datore di vita, creatore dell'agricoltura, dell'educazione, della poesia, dell'arte e del lavoro.

La storia di Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl, re-sacerdote di Tula, si intreccia e si confonde con quella del *Quetzalcoatl* protagonista del Mito dei Soli. Una delle versioni del mito del Serpente Piumato, trasmessa al padre Bernardino de Sahagún dai suoi informatori indigeni, racconta che le divinità minori, guidate dal loro dio nero della notte *Tezcatlipoca*, lo Specchio Fumante, invidiose del dio bianco *Quetzalcoatl*, si diressero a Teotihuacan per offrirgli in dono uno specchio.

Per la prima volta *Quetzalcoatl* vide la sua immagine riflessa nello specchio: credeva, essendo un dio, di essere privo di volto e così, terrorizzato dall'idea di avere un volto e quindi un destino umano, si ubriacò e giacque con la sorella *Quetzalpapalotl* (la Farfalla Piumata).

Ma il giorno seguente, disperato per la perdita della sua purezza, mentre il dio *Quetzalcoatl* scese nel regno dei morti per creare una nuova umanità e poi si fece bruciare su una pira per salire in cielo convertito in Venere, Stella dell'Alba, Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl si imbarcò verso l'oriente (direzione della luce e della fertilità), promettendo di ritornare nell'anno della sua nascita, *Uno Caña*, che si ripete ciclicamente ogni 52 anni: il 1519 era, precisamente, un anno *Uno Caña* e segnò la fine del dominio dei Mexica/Azteca con i quali si chiude l'orizzonte preispanico nell'“area messicana”.

1.1.4 L'“area maya”

La centralità assoluta assegnata al Movimento pone anche il pensiero maya nella linea generale della concezione mesoamericana.

Come nella interpretazione teotihuacana, l'intero funzionamento dell'Universo che permette l'esistenza della vita è il Movimento, l'elemento che permette i mutamenti di stato che si svolgono sia in senso lineare che circolare.

Un altro elemento fondamentale del pensiero mesoamericano è il collegamento tra Movimento e Tempo.

Ereditato il concetto dello Zero dal mondo olmeca, i Maya svilupparono una impressionante conoscenza di nozioni matematiche ed astronomiche che permisero il perfezionamento del calendario solare, che risulta più approssimato di quello in uso in Europa.

Il Tempo, considerato come una corsa verso la rottura dell'equilibrio universale e verso il disastro finale, viene racchiuso in cicli di 52 anni (risultato della combinazione tra il calendario astronomico di 365 gg. e quello sacro di 260 gg.), e i periodi di transito da un ciclo all'altro sono giudicati il momento critico della possibile distruzione del mondo.

Tra tutti i popoli precolombiani i Maya vengono considerati gli artefici della più elaborata e raffinata espressione culturale ed intellettuale, non soltanto in termini scientifici ma anche artistici.

L'area in cui si sviluppò questa cultura comprende Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco e parte del Chiapas, così come il Guatemala, il Belize e una parte di Honduras e di El Salvador.

La cronologia maya parte dal 3113 a.C. e viene distinta in tre epoche: la pre-classica (dal 2000 a.C. al 150/300 d.C.) che vede l'assestamento della civiltà, la classica (dal 300/600 d.C. al 600/900 d.C.) che, dopo un primo periodo critico, ne segna l'apogeo, e la post-classica (dal 900 d.C. fino al 1450 d.C. circa) che mostra il declino e l'influenza di popoli stranieri.

L'inizio della cultura maya in epoca pre-classica si ubica nelle foreste dello Yucatán, nel Belize e sugli altipiani della costa dell'Oceano Pacifico, ricevendo l'influenza degli Olmeca che si erano spinti in quelle terre lontanissime alla ricerca di materiali preziosi come l'ossidiana e la giada e successivamente non fu estranea all'influenza della cultura teotihuacana, che aveva raggiunto anch'essa terre molto lontane dal sito originario.

Ma dopo il 500 d.C. la presenza teotihuacana si esaurisce e nel 600 inizia il grande periodo della fioritura maya, che dura fino al 900 d.C.

Questo periodo di massima creatività intellettuale ed artistica terminò con il crollo ed il misterioso abbandono dei grandi centri della classicità maya come Palenque, Tikal e Copán a causa, probabilmente, di mutamenti climatici, crisi alimentare, malattie conseguenti e crisi politiche.

Secondo le cronache indigene, quando Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl, il fondatore dell'impero tolteca, fuggì con alcuni fedeli verso oriente, raggiunse le terre dei Maya.

Verso il 1000 d.C., infatti, giungono nello Yucatán gruppi di Tolteca, che in possesso di tecniche militari più efficaci, si impongono con facilità, portando all'unificazione le disperse popolazioni maya e ad un improvviso risorgere di vigore creativo che sembra raggiungere i suoi apici a Chichén Itzá, il luogo che diventerà il loro maggiore centro.

Anche per i Maya il Serpente Piumato, da essi chiamato *Kukulcán* (e dai Maya-Quiché *Gucumatz*), era già nel periodo classico la divinità centrale e al momento dell'arrivo dei Tolteca guidati da Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl

«los símbolos de la deidad se fundieron con las nacientes tradiciones sobre el *Kukulcán* histórico y con elementos de culto a la “serpiente emplumada” procedentes del altiplano, adquiriendo así, un simbolismo sumamente complejo»¹⁶.

Una relativa pace regnerà per oltre due secoli ma una nuova crisi politica sconvolgerà l'impero maya fino all'arrivo degli Spagnoli che troveranno solo piccoli centri in lotta tra loro.

¹⁶ Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., 2005, p. 104.

1.1.5 La creazione dell'universo maya: il mito

«Que haya luz –exclama el *Popol Vuh*–, que ilumine la aurora los cielos y la tierra. No habrá gloria para los dioses hasta que la criatura humana exista»¹⁷.

Secondo il *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*, una raccolta di miti sulla creazione, storie di dei, di eroi e documenti storici registrati dai Maya-Quiché qualche tempo dopo la conquista, il mondo fu generato da *Corazón del Cielo* e *Corazón de la Tierra*¹⁸.

Quando si incontrarono, la Terra ed il Cielo diedero vita a tutte le cose nel momento in cui le nominarono:

«Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha. [...] Primero se formaron la tierra, las montañas y los valles; se dividieron las corrientes de agua, los arroyos se fueron corriendo libremente entre los cerros, y las aguas quedaron separadas cuando aparecieron las altas montañas»¹⁹.

Subito dopo crearono gli animali, ciascuno con proprie caratteristiche, abitudini e funzioni particolari.

Ma questi ultimi erano incapaci di rendere omaggio agli dei, non possedevano ciò che li aveva creati: la parola.

Così crearono gli uomini, gli unici esseri che potevano mantenere viva la creazione divina, attraverso la parola di lode agli dei.

¹⁷ Carlos Fuentes, *Los cinco soles de México*, Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 8.

¹⁸ Cuore del Cielo è il dio *Huracán* (“una gamba”, “zoppo”), dio del fulmine e del tuono che nel *Popol Vuh* è uno e trino: *Caculhá Huracán*, *Chipi-Caculhá* e *Raxa-Caculhá*, dove *Caculhá* significa fulmine. La creazione avviene per disposizione di questa divinità con l'aiuto dei *Progenitores*, *Tepeu* e *Gucumatz*, che «estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz» (Anonimo, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducidas del texto original con introducción y notas por Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1995, p. 23). *Gucumatz* è la versione quiché di *Kukulcán*, il nome maya del Serpente Piumato. Cuore della Terra, dunque, potrebbe essere *Gucumatz*, il quale, però, spesso viene identificato con *Huracán*. Questa identificazione porta, dunque, ad una seconda ipotesi: che *Huracán* è sia *Corazón del Cielo* che *Corazón de la Tierra*.

¹⁹ Anonimo, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, op. cit., pp. 24-25.

Gli dei modellarono l'essere umano prima con il fango e con il legno ma, essendo privi di intelligenza e sentimenti, non erano in grado di venerarli e per questo motivo furono distrutti. Li crearono, infine, di mais e diedero loro la parola: essendo ora in grado di lodarli, riuscirono a sfuggire alla distruzione e a moltiplicarsi.

Sia per i Maya che per gli Azteca, dunque, il mondo è stato creato più volte poiché «no hay mito de la creación que no contenga la advertencia de la destrucción. Esto es así porque la creación ocurre en el tiempo: paga su existencia con cuotas de tiempo»²⁰.

1.1.6 La letteratura indigena

La concezione del mondo precolombiano, la storia delle origini e del rapporto tra uomo e natura sono testimoniati in una serie di espressioni e forme di creazione verbale che possono essere considerate fenomeni letterari (poetici, narrativi, drammatici, etc.) espressi in sistemi pittografici e geroglifici.

Erano forme di creazione collettiva con l'intento di preservare la memoria di alcuni avvenimenti, personaggi o immagini della comunità.

Era una letteratura fondata sulla parola viva, sull'atto verbale e sulla sua ripetizione attraverso le generazioni, "aiutata" dalle iscrizioni pittografiche. Era, quindi, generalmente anonima.

Essendo anonime e registrate in sistemi pittografici e geroglifici, quello che oggi si conosce come letteratura precolombiana è quasi sempre una letteratura «transcrita o transliterada»²¹ dopo la conquista e, in alcuni casi, distrutta perché considerata dagli Spagnoli "opera del demonio".

²⁰ Carlos Fuentes, *Los cinco soles de México*, op. cit., p. 16.

²¹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, 1. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza, Madrid, 2002, p. 37.

1.1.6.1 La letteratura nahuatl

Le fonti principali che permisero la conoscenza della letteratura nahuatl, trasmessa dagli Azteca e in parte probabilmente ereditata dalle culture di lingua nahuatl precedenti, sono i codici o *amoxtli* nei quali gli Azteca, attraverso la pittografia, gli ideogrammi e successivamente una primitiva trascrizione fonetica, lasciarono testimonianze della loro cultura: religione, storia, vita quotidiana, cosmogonia, etc.

Al tempo dell'invasione europea i codici erano molto diffusi nell'area azteca come nell'area maya.

Erano realizzati su supporti di pelle di animali, di fibre vegetali, di *amatl* (corteggia d'albero) e successivamente dipinti a mano, più che libri da leggere erano libri da guardare, decifrare e usare come supporto per ricordare e trasmettere con varianti minime.

A causa della distruzione di molti di essi da parte degli Spagnoli si conservano, tra codici, manoscritti e mappe, soltanto 500 esemplari circa.

Nel periodo coloniale, passata la furia della conquista e dell'azzeramento delle culture autoctone, fortunatamente ci fu un grande interesse per questa cultura e nuovi codici furono commissionati agli scriba.

I due manoscritti più antichi si conservano a Madrid e sono i *Códices Matritenses*. Altra opera di fondamentale importanza è la *Historia general de las cosas de Nueva España* del frate francescano Bernardino de Sahagún, conosciuta anche come *Codice Fiorentino*, terminata nel 1579 ma pubblicata solo nel 1793.

Molti anni della sua vita in Messico furono dedicati alla raccolta degli *huehuetlahtolli*, "i testimoni dell'antica parola" (raccolti anche dal frate Andrés de Olmos), discorsi rituali degli anziani che costituivano una sorta di filosofia morale. Partendo dall'idea di dover conoscere a fondo la cultura azteca per poter evangelizzare gli indigeni, Sahagún finirà per essere considerato il primo etnografo del popolo americano e un difensore di quella cultura. Divisa in tre volumi suddivisi in dodici libri, la sua opera

presenta in ogni pagina due colonne, a destra la versione in lingua nahuatl con ortografia spagnola e pittogrammi, a sinistra un riassunto commentato in spagnolo.

Gli *huehuetlahtolli* sono, insieme ai *thltoloca*, le forme in prosa più importanti. Questi ultimi consistono in narrazioni storiche dei grandi avvenimenti del passato, alcuni dei quali sono contenuti anche negli *Anales de Cuauhtitlán* del *Códice Chimalpopoca*, un insieme di testi raccolti dai discepoli indigeni di Bernardino de Sahagún.

In questo codice sono raccolte, ad esempio, alcune leggende su Quetzalcoatl e sul mito dei “Cinque Soli”.

Queste come altre fonti contengono oltre alla prosa, che gli Azteca chiamavano *tlahtolli* (“parola”) anche la poesia, conosciuta come *cuicatl* (“canto”) e le manifestazioni teatrali.

I *cuicatl* erano spesso accompagnati dalla musica e dalla danza. Trattavano temi filosofici ma esistevano anche espressioni di poesia leggera, ironica e a volte licenziosa. Attraverso processi di raffinamento, la poesia raggiunse un linguaggio metaforico e simbolico racchiuso nell’idea estetica chiamata *in xochitl, in cuicatl* (*flor y canto*), un binomio che si ripete costantemente nell’opera poetica.

Tra tutti i poeti oggi conosciuti, il più celebrato ed importante è Nezahualcoyotl, re di Texcoco.

I *teocuicatl*, invece, erano canti divini o inni sacri con riferimenti a miti e storie teologiche e si cantavano durante le feste religiose; alcuni di questi combinavano temi religiosi con leggende mitologiche, epiche o storiche.

La maggior parte delle poesie conservate è anonima e i pochi nomi dei poeti che si conoscono sono pervenuti grazie al frate conosciuto come “Motolinia” e ad alcuni cronisti indigeni come Alvarado Tezozómoc, autore della *Crónica mexicana* o cronisti meticci come Alva Ixtlilxochitl.

Raccogliendo i dati contenuti negli scritti di questi cronisti e primi “storici” e in codici come quello dei *Cantares mexicanos*, gli studiosi

moderni Ángel María Garibay e Miguel León-Portilla hanno potuto ricavare molte biografie di poeti azteca.

Le rappresentazioni teatrali, provate nei *cuicacalli* (“case di canto e danza”), venivano recitate durante le cerimonie religiose. Essendo manifestazioni di tipo collettivo e senza l’ausilio della scrittura, non si sa molto ma i pochi frammenti pervenuti si trovano nei *Cantares mexicanos* e in uno dei due *Códices Matritenses*.

Tra i testi che ci permettono di conoscere la cultura e la letteratura azteca è importante ricordare anche il *Libro de los coloquios*, la trascrizione dei dialoghi tra i primi frati evangelizzatori e i saggi indigeni, e gli *Anales de Tlatelolco*, la più antica testimonianza della conquista spagnola descritta da alcuni saggi della popolazione *vencida*.

1.1.6.2 La letteratura maya

Diversamente dalla cultura azteca che si dedicò soprattutto alla poesia, la cultura maya diede grande importanza alla storia, alla scienza ed alla cosmogonia.

I codici fondamentali sulla cultura maya sono quattro e le versioni che oggi si conoscono furono trascritte dopo la conquista da un gruppo di indigeni, utilizzando la propria lingua ma trascrivendola in caratteri latini. Trattandosi di indigeni già cristianizzati è probabile che le loro cosmogonie si siano mescolate con le credenze europee.

I quattro manoscritti sono: il *Códice Tro-Cortesiano*, il *Códice Pérez*, il *Códice Dresde* e il *Códice Grolier*.

Le due opere maggiori della cultura maya, composte dopo la conquista, sono il *Popol Vuh* in lingua quiché (Guatemala) e il *Chilam Balam* in lingua cakchiquel (Yucatán) che, a differenza dei codici, sono solo “trascrizioni” prive di pittografie.

Il *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*, per il suo valore antropologico, storico, letterario e religioso viene considerato uno dei più importanti

documenti sulla genesi, tanto da essere conosciuto come la “Bibbia” dei Maya.

Nell'introduzione all'opera, l'autore del manoscritto scrive: «Ya no se ve el Popol Vuh», riferendosi ad un'edizione pittografica dell'opera che probabilmente possedevano gli officianti della religione quiché, incaricati di raccontare gli episodi più importanti della vita passata dell'Impero, ma ormai scomparsa.

L'autore di questo manoscritto (di cui si sono perse le tracce), resta sconosciuto, ma si sa che probabilmente fu scritto tra il 1554 ed il 1558 e fu ritrovato a Chichicastenango all'inizio del XVIII secolo dal padre Francisco Ximénez, il quale trascrisse e tradusse l'opera in castigliano con il titolo *Historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*.

Padre Ximénez e l'abate Brasseur de Borbourg, entrambi studiosi dei Maya-Quiché, introdussero la divisione dell'opera in quattro parti, nella quale però non mancano interferenze della teologia cristiana.

Il testo, che raccoglie miti, leggende e tradizioni, racconta le quattro creazioni del mondo, con varie dinastie di divinità che creano e distruggono la propria creazione e, successivamente, descrive la nascita della cultura quiché, interrotta bruscamente dall'arrivo dell'uomo bianco.

Le prime notizie sull'esistenza dei *Libros del Chilam Balam* ci sono pervenute grazie all'opera del francescano Hernando de Lizana, intitolata *Historia de Yucatán*, che tratta della conquista ed evangelizzazione di questo stato. Il nome di quest'opera deriva dalle parole *ah chilam* (“sacerdote” o “interprete”) e *balam* (“giaguaro”), il nome di un nobile personaggio del popolo dei Maní che è menzionato nei testi. È un insieme di 18 libri ma se ne conservano soltanto otto, quattro dei quali sono stati oggetto di studio e di traduzione totale o parziale.

Questi libri trattano diversi temi: storia, cronache, astrologia (inclusi i calendari), religione, astronomia, medicina, riti e cerimonie tra cui si inseriscono elementi di origine europea.

Furono sicuramente trascritti dopo la conquista e conservati dalla collettività indigena come libri sacri e successivamente questi manoscritti furono copiati varie volte, tanto da rendere difficile la comprensione di ciò che è preispanico e ciò che è stato aggiunto in periodi successivi.

I quattro libri considerati più importanti sono quelli di Chumayel, Tizimín, Kaua e Maní, i nomi dei luoghi nei quali furono trovati.

Altro capolavoro maya è il *Rabinal-Achí*, l'opera drammatica più conosciuta dell'epoca preispanica, che fu rappresentata fino al periodo coloniale, nonostante ne fosse stata vietata la rappresentazione a causa del suo carattere pagano e il suo messaggio di ribellione popolare contro un invasore (in questo caso, un'altra popolazione indigena). Il suo titolo significa «Il signore di Rabinal»²² ma è conosciuta anche come *Baile del tun*, per il fatto che si trattava di un “ballet-drama”.

La trama consiste nel conflitto tra il Rabinal-Achí ed il guerriero Quiché-Achí che dopo aver ripetutamente terrorizzato il popolo di Rabinal, sarà fatto prigioniero e condannato a morte.

Rabinal è il nome del luogo dove l'abate Brasseur de Borbourg assistette all'interpretazione di quest'opera da parte dell'indigeno Bartolo Ziz, permettendone all'abate la trascrizione.

Altre opere degne di nota sono il *Memorial de Solalá*, conosciuto anche come *Anales de los Cakchiqueles*, un manoscritto sulle origini e sulla mitologia dei Maya-Cakchiquel; il *Título de los Señores de Totonicapán* (1554), che narra la storia di tre tribù dei Quiché e poiché il testo in lingua quiché è scomparso, ciò che si conosce lo si deve alla copia di una traduzione in castigliano del parroco Dionisio José Chonay; il *Libro de los Cantares de Dzitbalché*, un manoscritto del XVIII secolo scoperto e tradotto dallo studioso Alfredo Barrera Vásquez e pubblicato nel 1965. L'opera contiene 16 *cantares*, poesie associate al teatro e alla danza maya, in cui prevale il carattere sacro.

²² Nella traduzione spagnola il titolo viene tradotto “*El varón de Rabinal*”: *varón* significa “maschio” ma anche “uomo di valore, autorevole, saggio e rispettabile”.

1.2 Mesoamerica ispanica

Proprio nel 1519, l'anno in cui secondo la profezia sarebbe tornato *Quetzalcoatl*, nel giorno di Pasqua, il capitano spagnolo Hernán Cortés sbarcò sulla costa di Veracruz ed intraprese la conquista del più grande regno indigeno dell'America del Nord: l'impero mexica-azteca governato dal re Moctezuma da Tenochtitlan, l'odierna Città del Messico.

Tra il XII e il XV secolo i Mexica, come abbiamo visto, avevano conquistato la maggior parte dell'America centrale attraverso una dominazione basata sui tributi in natura, in denaro e in individui per i sacrifici umani.

Tra i motivi che portarono alla sconfitta l'impero di Moctezuma, il grande *tlatoani* ("colui che possiede la parola"), l'assoluta fiducia nella credibilità del mito svolge un ruolo di fondamentale importanza.

«Gli aztechi amavano [...] presentarsi come i legittimi successori dei toltechi, la precedente dinastia, mentre in realtà erano dei nuovi venuti, degli usurpatori»²³.

È possibile, quindi, che gli Azteca avessero scambiato gli Spagnoli per i diretti discendenti dei Tolteca, tornati a riprendere il loro regno nell'anno previsto dalla profezia, con a capo Cortés, *rubio y barbado* come il temuto *Quetzalcoatl*.

L'identificazione di Cortés con *Quetzalcoatl* fu, probabilmente, una delle principali ragioni della mancata resistenza di Moctezuma dinanzi all'astuto *conquistador*.

Ma Cortés seppe sfruttare a proprio vantaggio anche altri elementi. Infatti, venuto a conoscenza dei dissensi interni tra le diverse popolazioni che vivevano in Mesoamerica, assoggettate al dominio di Moctezuma, Cortés approfitterà delle lotte tra fazioni rivali e, nella fase finale della guerra contro gli Azteca, avrà come suoi alleati i Tlaxcalteca ed altre

²³ Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino, 1992, p. 144.

popolazioni. Si presenterà come “liberatore” delle popolazioni vessate dagli Azteca.

A proposito dei loro misfatti, Bernal Díaz del Castillo, uno dei soldati di Cortés che, già vecchio, scriverà le sue memorie nella *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1517-1521) afferma:

«tenía Montezuma en todas las provincias puestas guarniciones de muchos guerreros [...], y [...] todas aquellas provincias le tributaban oro y plata, y plumas y piedras y ropa de mantas y algodón, e indios e indias para sacrificar y otras para servir, y [...] es tan gran señor que todo lo que quiere tiene, y [...] en las casas que vive tiene llenas de riquezas [...], que ha robado y tomado por fuerza a quien no se lo da de grado, y que todas las riquezas de la tierra están en su poder»²⁴.

In questa come in altre “*Historias*” sulla Nuova Spagna gli Azteca vengono descritti come il popolo più crudele nel modo di trattare i loro vassalli:

«E Cortés, lungi dall’incarnare il male assoluto, apparirà spesso come il male minore, quasi come un liberatore che permette di scuotere il giogo di una tirannia particolarmente odiosa perché presente e in atto»²⁵.

Così, nel 1521 il capitano spagnolo sottomise la capitale azteca, ma la conquista del Messico non fu soltanto la vittoria di un esercito formato da meno di 600 soldati europei ma anche la vittoria degli altri indios contro l’egemonia azteca:

²⁴ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Plaza & Janés, Barcelona, 1998, p. 155.

²⁵ Tzvetan Todorov, *La conquista dell’America. Il problema dell’«altro»*, op. cit., p. 71.

«Fue la victoria del mundo indígena contra sí mismo, puesto que los resultados de la conquista significaron para la mayor parte de los indígenas, exterminio y esclavitud»²⁶.

Sconfitto dal Movimento, «el tiempo del quinto sol había terminado»²⁷.

Tra le fonti che riportano notizie del primo incontro tra indios e Spagnoli ci sono la già citata *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo e le *Cartas y documentos* dello stesso Cortés che raccontano la conquista dal punto di vista europeo, e quindi con un unico vincitore, l'Europa, e con un unico vinto, le popolazioni indigene. Tra le fonti indigene invece vi sono la già menzionata opera di Bernardino de Sahagún e i testi dell'antropologo Miguel León-Portilla, in particolare *La visión de los vencidos* (1959), sulla conquista raccontata dal punto di vista indigeno.

Ciò che i *conquistadores* videro nella terra americana era un immenso deposito di ricchezze, umane e materiali, e non ebbero nessun interesse o curiosità di carattere culturale. Ma Todorov rileva grandi differenze, ad esempio, tra Colombo e Cortés: mentre Colombo privilegiava l'interpretazione dei segni della natura associata al suo desiderio di "scoperta", di ricerca di ricchezze e probabilmente di cristianizzazione, Cortés, spirito più moderno, "machiavellico", dava grande importanza alla comunicazione con l'"altro" ed all'interpretazione del suo comportamento, anche se sempre per fini utilitaristici²⁸.

La spedizione di Cortés fu la terza a raggiungere le coste messicane. Prima di lui il governatore di Cuba, Diego Velázquez, aveva inviato nel 1517 la spedizione di Francisco Hernández de Córdoba, che raggiunse la

²⁶ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 123.

²⁷ Ivi, p. 124.

Carlos Fuentes si riferisce, evidentemente, alla morte del Quinto Sole come distruzione di una cultura, provocata dalla conquista. Secondo la cosmogonia azteca, infatti, l'era del Quinto Sole sarebbe quella nella quale ancora viviamo e che sarebbe terminata con un terremoto.

²⁸ Cfr. con Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, op. cit., p. XI.

costa nord-occidentale dello Yucatán, e nel 1518 quella di Juan de Grijalva, arrivato fin quasi all'odierna Tampico ma successivamente ucciso da alcuni indigeni.

Dopo la partenza della terza spedizione, Diego Velázquez cambiò parere chiedendo a Cortés di tornare indietro, una richiesta alla quale Cortés si oppose, dichiarandosi sotto l'autorità del re di Spagna Carlo V.

Fu così che, dopo sei settimane di navigazione, raggiunse le coste dello Yucatán e nei mesi successivi fondò la città di Veracruz.

La sua spedizione cominciò con una ricerca di informazioni e non di oro: egli voleva conoscere, scoprire ogni segreto per farne, stando alle sue dichiarazioni, una relazione al re come vassallo fedele.

Nella prima delle cinque *Cartas de Relación*, l'unica a non essere autografa, si racconta che, per guadagnarsi il favore dei cacicchi, Cortés diceva di non avere intenzione di fare loro del male:

«sino para les [...] atraer para que viniesen en conocimiento de nuestra santa fe católica y para que fuesen vasallos de vuestras majestades y les sirviesen y obedeciesen como lo hacen todos los indios y gente de estas partes que están pobladas de españoles, vasallos de vuestras reales altezas»²⁹.

Al machiavellico Cortés restava del mondo medievale l'ossessione della guerra giusta contro gli infedeli e dietro ogni vittoria intravedeva un segno divino.

In realtà la sua sete di conoscenza – elemento della modernità – era lo strumento che gli avrebbe permesso di conquistare più rapidamente, ben sapendo, come scrive Tzvetan Todorov, che «solo comprendendo può “prendere”»³⁰.

Il suo primo atto fu, quindi, quello di cercare un interprete e sentendo parlare di alcuni indiani che conoscevano parole spagnole, dedusse che tra

²⁹ Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, a cura di Maria Vittoria Calvi, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, Milano, 1988, p. 76.

³⁰ Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, op. cit., p. XI.

loro ci fossero dei naufraghi. Il suo primo interprete sarà proprio un naufrago che si unirà alle sue truppe: Jerónimo de Aguilar, superstite insieme a Gonzalo Guerrero e a pochi altri della spedizione di Valdivia, la cui caravella, nel 1511, si era incagliata sui bassifondi della Giamaica. Raggiunte le coste dello Yucatán, saranno Aguilar e Guerrero gli unici due sopravvissuti alla prigionia e ai sacrifici agli dei, ma mentre il primo tornò alla “civiltà” unendosi a Cortés, Guerrero preferì rimanere tra gli indigeni.

Avendo vissuto per sette anni con gli indios del luogo, Aguilar aveva appreso la lingua maya ma quando Cortés iniziò ad avere contatti con i messaggeri di Moctezuma, che parlavano il nahuatl, l’intermediazione di Aguilar non fu più sufficiente, e bisognò ricorrere a un’altra interprete, una donna che conosceva entrambe le lingue, il nahuatl degli Azteca e il maya: Malintzin-Malinche, battezzata come *doña Marina*.

Descritta da Bernal Díaz del Castillo come una «tan ecelente mujer y de buena lengua»³¹, il suo nome era Malintzin (“Penitenza”) perché era nata sotto i segni della contesa e della sventura.

Nel corso di uno dei primi incontri con le popolazioni maya viene offerta in dono agli Spagnoli. La sua lingua materna era il nahuatl, la lingua degli Azteca, ma, essendo stata venduta come schiava ai Maya, conosceva anche questa seconda lingua. Non conosceva però lo spagnolo, perciò, nelle prime fasi della conquista, quando Moctezuma era già venuto a conoscenza dell’arrivo degli Spagnoli, Cortés si serve di entrambi i traduttori, Aguilar e Malinche.

In breve tempo però la donna imparò anche la lingua del *conquistador* e ne divenne l’amante nella fase decisiva, dall’avvicinamento a Città del Messico fino alla caduta della capitale azteca, che avvenne dopo la prima

³¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, op. cit., p. 111.

sconfitta dei conquistatori denominata la *Noche triste* durante la quale morì più di metà dell'esercito spagnolo³².

Nutrendo, probabilmente, una certa ostilità nei confronti degli Azteca che l'avevano venduta come schiava, Malinche scelse di schierarsi accanto agli Spagnoli, una scelta che fu vista dagli indigeni sconfitti come un tradimento. Più tardi, *malinchismo* passerà a significare tradimento, esterofilia, mancanza di patriottismo.

Quando la conquista terminò, con la sconfitta di Moctezuma che morì forse per mano dei suoi stessi sudditi, ma anche con il fallimento dello stesso Cortés, al quale fu negato il potere politico e dovette accontentarsi del titolo di Marchese della Valle di Oaxaca, ciò che rimase fu la voce della Malinche. Interprete e amante del conquistatore, sarà anche madre del figlio meticcio di Cortés, madre di una nuova identità, di una nuova lingua e di una nuova cultura.

1.2.1 L'utopia nelle Americhe

La "scoperta" e la conquista dell'America svegliarono nel Vecchio Mondo l'illusione che nel Nuovo Mondo si potessero realizzare sogni ed utopie irrealizzabili nel Vecchio Mondo.

Tommaso Moro, autore di *Utopia* (1516) rispose già nel titolo della sua opera che quello spazio non esisteva, perché *U-Topos* è *nessun luogo*.

³² L'attacco degli Azteca era stato causato da Pedro de Alvarado che era rimasto al comando di una parte dell'esercito quando l'altra parte dei soldati era andata con Cortés sulla costa per fronteggiare una nuova spedizione spagnola inviata dal governatore di Cuba contro Cortés. Cortés vince la battaglia mentre Pedro de Alvarado massacra un gruppo di indigeni durante una festa religiosa provocando lo scoppio della ribellione indigena. Ritornato a Tenochtitlan, Cortés ordina a Moctezuma di dire alla sua gente, da una balconata del suo palazzo, di ritirarsi ma viene accusato di essere complice degli Spagnoli e gli vengono tirate pietre e frecce. Morì qualche giorno dopo ma non si sa se per le ferite o perché vittima degli Spagnoli. L'insistenza degli attacchi da parte degli Azteca porta Cortés alla decisione di abbandonare la città ma viene scoperto e sconfitto in quella notte conosciuta come *Noche Triste*.

Ma le idee dell'uomo europeo rinascimentale, basate sulla fiducia in se stesso e sulle sue possibilità di creare un futuro migliore, cercheranno in America lo spazio in cui potersi concretizzare.

Dalla scoperta in poi, ciò che più attrasse l'attenzione di coloro che raggiunsero quelle coste fu lo spazio – geografia, natura – ma non la società che lo popolava.

Quando Bernal Díaz del Castillo vide la capitale azteca la descrisse con queste parole:

«Parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños»³³.

Era un luogo incantato ma necessariamente da distruggere per poter concretizzare i propri sogni: potere politico e ricchezza.

La futura materializzazione dei desideri europei, raggiunta attraverso le guerre di conquista, per gli indigeni significò sterminio, schiavitù e malattie:

«No había entonces pecado. Había santa devoción en ellos. Saludables vivían. No había entonces enfermedades; no había viruelas, no había ardor de pecho, no había dolor de vientre, no había consunción. Rectamente erguido iba su cuerpo, entonces»³⁴.

Secondo gli Spagnoli, le malattie che si diffusero nel Nuovo Mondo non erano altro che delle punizioni inviate da Dio su quella terra.

Il frate francescano Toribio de Benavente, chiamato dagli indigeni *Motolinia* (“povero”) a causa dei suoi umili abiti monastici, elenca nella sua

³³ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, op. cit., p. 179.

³⁴ *Libro de Chilán Balam de Chumayel*, in J. Franco, *Introduzione alla letteratura ispano-americana*, Mursia, Milano, 1972, pp. 11-12.

Historia de los indios de la Nueva España le dieci piaghe punitive per gli indios che si erano resi colpevoli dinanzi al vero Dio.

E così il vaiolo, il morbillo, la carestia causata dalla guerra, le imposte elevate e i servizi che gli indigeni dovevano offrire, come oro, figli e la loro stessa vita per lavorare come schiavi nelle miniere e nell'edificazione delle città, erano viste come punizioni divine inflitte agli infedeli.

Finito il tempo delle cronache e della scrittura contemporanea ai fatti narrati, e di trascrizione di miti e cosmogonie, inizia il lavoro degli "storici", di interpretare e sistemare i dati e le storie raccontate. Tra i "meticci" un caso cosciente e razionale di coniugare mondo preispanico e mondo spagnolo è l'inca Garcilaso de la Vega, autore di una storia e di una descrizione della civiltà inca, che va sotto il nome di *Comentarios Reales*.

Tra gli Spagnoli, invece, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés fu il primo storico a scrivere delle opere enciclopediche sull'America e i suoi abitanti. Era un uomo di lettere che partì come funzionario del re con una spedizione per le isole caraibiche.

Le sue due opere fondamentali sono il *Sumario de la natural historia de las Indias*, pubblicato nel 1526 e la *Historia general y natural de las Indias*, della quale, nel 1535, fu permessa soltanto la pubblicazione della prima parte.

Le sue osservazioni riguardavano soprattutto la flora e la fauna, da cui era rimasto affascinato. Non era altrettanto positivo il suo giudizio sugli indigeni: a volte li considerava vittime di conquistatori senza scrupoli, ma molto più spesso li giudicava esseri inferiori, abbassati non al livello delle bestie ma addirittura di esseri inanimati, abitanti di meravigliosi luoghi nei quali gli europei potevano manifestare la loro grandezza.

Il sogno utopico è, pertanto, presto accompagnato dall'ostilità nei confronti dell'*altro*: lo sguardo degli Spagnoli vedrà l'indigeno come un barbaro e per questo costretto a subire una guerra "giusta", una guerra legittimata da un'identificazione dei valori europei con valori universali.

Nel 1514 Palacios Rubios, giurista regio, scrisse il *Requerimiento*, primo documento nato dalla necessità di regolamentare legalmente le conquiste considerate fino a quel momento troppo caotiche: bisognava “leggerlo” agli indigeni – senza naturalmente nessuna forma di traduzione – che, accettandolo, diventavano sudditi dell’Impero spagnolo. In alcune parti sembra che l’intento di questo documento sia il desiderio della Corona di evitare delle guerre ingiuste ma, anche se in modo implicito, è chiaramente un testo basato sul principio dell’ineguaglianza.

Il testo comincia con una breve storia dell’umanità, dall’apparizione di Gesù Cristo alla donazione del continente americano a san Pietro e da questi ai papi suoi successori. Uno degli ultimi papi avrebbe poi fatto dono del continente americano agli Spagnoli (e in parte ai Portoghesi)³⁵.

Ascoltato il documento, gli indiani potevano scegliere se diventare sudditi della Corona spagnola e non essere presi come schiavi o non accettare ed essere puniti: qualsiasi scelta, comunque, li avrebbe portati ad essere sottomessi, di propria volontà o con la forza.

Il testo di Palacios Rubios non fu mantenuto come base giuridica della conquista ma l’intento a cui mirava, la sottomissione di quelle terre alla Corona spagnola, non scomparve.

Il sistema di dominazione nelle colonie spagnole si basò sull’*encomienda*, un’istituzione di carattere feudale in virtù della quale ai singoli conquistatori (*encomenderos*) veniva affidato un villaggio di indigeni da proteggere ed evangelizzare ma divenne, in poco tempo, un sistema di sfruttamento schiavistico seguito da un disastro demografico.

Nel 1542 furono promulgate dal re di Spagna Carlo V le *Nuevas Leyes de Indias* che privavano i *conquistadores* del diritto di proprietà sulle terre e popolazioni conquistate. L’*encomienda* fu legalmente abolita ma continuò ad esistere come *repartimiento*, ossia come distribuzione provvisoria di

³⁵ A seguito della bolla papale *Inter Caetera* con la quale papa Alessandro VI acconsentiva alla spartizione dei territori conquistati, il 7 giugno del 1494 i sovrani spagnoli e portoghesi firmarono l’accordo che prese il nome di Trattato di Tordesillas, col quale vennero sancite le rispettive zone d’influenza delle due potenze coloniali.

indigeni agli Spagnoli, a cui il re ed i difensori dei diritti degli indios non smisero di opporsi.

Il dibattito tra i sostenitori dell'uguaglianza e quelli dell'ineguaglianza tra indigeni e spagnoli toccò il culmine nel 1550, nella controversia di Valladolid, un dibattito sui metodi di conquista e cristianizzazione, che oppose l'erudito e filosofo Juan Ginés de Sepúlveda all'abate domenicano, e vescovo del Chiapas, Bartolomé de Las Casas.

Ginés de Sepúlveda era a favore della guerra "giusta" contro l'indigeno, il *bárbaro*, che ha una natura infraumana, pratica il cannibalismo, sacrifica esseri umani e ignora la religione cristiana.

A queste "giuste cause" si oppose Bartolomé de Las Casas.

Arrivato in America nel 1502 con la spedizione di Nicolás de Ovando alla conquista dell'isola di Española, divenne presto proprietario di una *encomienda* e nel 1513 accompagnò, come cappellano, Pánfilo de Narváez alla conquista e colonizzazione di Cuba, dove ricevette un'altra *encomienda*. Presto, però, si rese conto che l'evangelizzazione era soltanto la maschera della violenza e dello sterminio che le guerre di conquista provocarono. Nella Española fu testimone degli orrori di Ovando contro gli indigeni e del primo grido contro la barbarie dei conquistatori lanciato dal domenicano Antonio de Montesinos.

Questi furono i primi stimoli che spingeranno Las Casas a denunciare le guerre di conquista (la *leyenda negra*) ed a convertirsi alla causa degli indigeni, dal momento in cui rinunciò ai suoi possedimenti.

Le sue opere maggiori sono la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, e soprattutto la *Historia de las Indias* e l'*Apologética historia sumaria*. Le prime due avevano come proposito la descrizione di ciò che era accaduto con l'impresa spagnola mentre l'ultima consiste in un elogio delle culture indigene.

Durante la controversia di Valladolid, parlando dei metodi di conversione disse:

«no hay modo más apto para la conversión de los gentiles que la mansedumbre y buen ejemplo de los cristianos, ni manera más inepta que la avaricia, y braveza, y tiranía que muestran en las guerras, con las cuales, escandalizados los gentiles, aborrecen la fe y el Dios de los cristianos»³⁶.

Li difenderà dalle tesi di Sepúlveda servendosi del principio cristiano dell'uguaglianza tra gli uomini, senza distinzioni tra fedeli ed infedeli.

Gli indigeni sono per lui perfetti, già dotati di virtù cristiane e pronti ad abbandonare l'adorazione dei loro idoli per accettare la parola di Dio.

La religione cristiana viene da lui considerata, dunque, universale, ma il suo principio dell'uguaglianza diventa spesso un ostacolo alla conoscenza, un'identificazione dell'*altro* con se stesso o con il proprio ideale.

Ma non fu solo Bartolomé de Las Casas a difendere le popolazioni indigene; altri misero in pratica la dottrina cristiana ed il pensiero utopico europeo:

«Bartolomé de Las Casas fue el denunciador supremo de la destrucción de la Utopía por quienes inventaron y desearon la utopía. Pero Vasco de Quiroga no vino a denunciar, sino a transformar la utopía en historia»³⁷.

Infatti, il domenicano Vasco de Quiroga, vescovo di Michoacán, era arrivato in Messico nel 1526 «con el libro de Tomás Moro bajo el brazo», scrive Carlos Fuentes. Secondo *Tata Vasco*, così affettuosamente chiamato dagli Indigeni purépagas, soltanto la realizzazione dell'Utopia poteva salvare queste popolazioni dalla distruzione.

Così, nel 1536, fondò in Michoacán e nei dintorni di Città del Messico due “ospedali” o comunità utopiche (entrambe chiamate Santa Fe) nelle quali applicò i principi dell'*Utopia* di Tommaso Moro: proprietà comune,

³⁶ Bartolomé de Las Casas, *Obra indigenista*, Alianza, Madrid, 1995, p. 186.

³⁷ Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, p. 97.

giornata lavorativa di sei ore, proibizione dei beni di lusso ed equa distribuzione dei frutti del lavoro.

Anche Bartolomé de Las Casas fondò in Guatemala, nel 1537, una comunità nella quale fu proibito l'ingresso agli Spagnoli ai quali, però, progressivamente fu permessa l'integrazione, fino a raggiungere, nel 1550, una popolazione di 9.000 abitanti.

Diverso ma altrettanto importante fu il progetto utopico di Bernardino de Sahagún.

La sua attività in Messico seguì due direttrici: l'insegnamento e la documentazione. Dopo aver imparato la lingua nahuatl, diventò professore di grammatica latina nel collegio francescano di Tlatelolco, collegio fondato nel 1536 e destinato ai giovani dell'antica nobiltà messicana.

Il suo insegnamento non si limitò all'acculturazione degli indigeni ma consisteva in un'istruzione basata sul processo di reciprocità: il contatto con i suoi allievi, infatti, gli permise di perfezionare la conoscenza della lingua e della cultura nahuatl.

Le conoscenze acquisite nel corso dell'insegnamento, la collaborazione degli *informantes* (dodici vecchi saggi o esperti di cose antiche) e di quattro grammatici e lo studio di antichi codici, gli permisero di scrivere numerose opere, prima tra tutte la già citata *Historia general de las cosas de la Nueva España*.

«Ma il mutamento della politica imperialista spagnola con l'ascesa al trono di Filippo II e l'istituzione del Tribunale della Inquisizione in Messico nel 1571, nonché le pressioni esercitate dai commercianti e governatori delle zone confinanti con le comunità, annullarono questi progetti utopici: l'utopia rientrò nel regno dell'impossibilità, ritornò ad essere il luogo che non c'è»³⁸.

³⁸ Rosa Maria Grillo, *L'utopia religiosa nelle Americhe*, in AA.VV., Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", *I nomi di Dio. La spiritualità dei popoli delle Americhe di fronte alla cristianizzazione*, Gramma, Perugia, 2000, p. 32.

Al di fuori della Mesoamerica, l'ultima utopia nel Nuovo Mondo, posteriore e più duratura, fu quella delle missioni gesuitiche del Paraguay.

Nel 1609 i gesuiti avevano ottenuto un decreto reale che li autorizzava a governare ed educare gli Indigeni guaraníes, secondo i principi della proprietà comune, l'uguaglianza, la distribuzione dei beni prodotti secondo i bisogni di ciascuno e l'abolizione del denaro.

Il re di Spagna diede il diritto ai gesuiti di armarsi e di armare gli indigeni per difendere il proprio isolamento dai colonizzatori spagnoli e portoghesi, desiderosi di impadronirsi di loro e delle loro terre.

Ma il loro potere economico incominciò a molestare i potenti vicini delle colonie spagnole e portoghesi: alcune riduzioni furono distrutte e nel 1750, con il Trattato di Madrid, altre furono cedute dalla Spagna al Portogallo.

Infine, con lo scopo di sottrarre potere ai gesuiti, questi furono espulsi prima dal Portogallo e dalle sue colonie, successivamente dalla Francia e nel 1767 dalla Spagna e da tutti i suoi territori.

Privati delle armi e della protezione dei missionari, i Guaraníes finirono per essere schiavizzati e le riduzioni scomparvero rapidamente.

Ancora una volta l'Europa ed i suoi interessi economici prevalsero sui diritti delle popolazioni autoctone, privandole di uno spazio proprio nel quale poter vivere armonicamente e conservare la propria cultura.

1.2.2 Crisi del sistema coloniale

Il sistema di dominazione territoriale nelle colonie, che nacque come successore dell'*encomienda* e del *repartimiento*, fu la *hacienda*: esteso possedimento agrario nel quale gli indigeni, privati della proprietà dei terreni, lavoravano come *peones*³⁹. Questa forma di sfruttamento, che la Corona non fu capace di dominare, era gestita dai *criollos*⁴⁰ e *mestizos*⁴¹.

³⁹ Braccianti, lavoratori giornalieri.

⁴⁰ Creoli, discendenti di Europei nati in America.

⁴¹ Meticci, figli di uomo bianco e donna indigena o, raramente, viceversa.

L'estrazione dei minerali non costituiva più il principale sostegno dell'economia coloniale: l'introduzione dell'agricoltura, infatti, fece accrescere la ricchezza e l'importanza di quelle parti dell'impero fino ad allora trascurate.

Nel XVII secolo le colonie erano già autosufficienti, il commercio si svolgeva esclusivamente con la madrepatria, mentre il Tribunale dell'Inquisizione aveva il compito di vigilare sull'ortodossia dei coloni.

La crisi economica della Spagna sotto Felipe III finì per dare ancora maggiore autorità ai funzionari della Corona nelle colonie, che diventarono *caciques*⁴² e, insieme ai *corregidores*⁴³, aumentarono l'oppressione nei confronti degli indigeni.

La depressione economica della Spagna perdurò anche nel XVIII secolo e, unita all'aggravio fiscale provocato dalle guerre di Successione spagnola, di Successione austriaca e dei Sette Anni, portò la struttura dell'impero coloniale a manifestare i primi segni di cedimento.

I *criollos* si opposero al gravoso sistema fiscale e legislativo e agli ufficiali spagnoli che detenevano le cariche più alte dell'amministrazione coloniale. In questo secolo divennero frequenti le sollevazioni e i tumulti, in Messico come in altri paesi dell'America del Sud, tra le quali la più rilevante fu, nel 1780, la rivolta degli indios dei paesi andini con a capo il *cacique* indigeno José Gabriel Condorcanqui che, con il nome dell'ultimo imperatore inca, Tupac Amaru, massacrò ufficiali e proprietari terrieri spagnoli. Nel 1781 Tupac Amaru fu brutalmente ucciso ed i suoi seguaci furono condannati a morte.

Ma furono soprattutto i *criollos* a manifestare il loro risentimento di fronte all'inefficienza del vicereame e, stimolati anche dalle idee politiche liberali provenienti dall'Europa sulla scia della Rivoluzione francese,

⁴² Signori di una provincia. Nella società precolombiana i *caciques* erano i capi tribù.

⁴³ Magistrati nominati dalla Corona che presiedevano una zona esercitando varie funzioni governative.

nonché dalle ripercussioni della Guerra d'Indipendenza Nordamericana, misero in crisi i legami tra la madrepatria e la colonia.

L'invasione della Spagna da parte dell'esercito napoleonico, infine, provocò un vuoto di potere che favorì la rivolta dei popoli americani per l'indipendenza.

1.2.3 L'indipendenza del Messico

Nella seconda decade dell'800 si propagarono in tutta l'America spagnola movimenti rivoluzionari che, nel giro di una decina d'anni, permisero la nascita delle diverse repubbliche americane.

Particolarmente travagliato fu questo processo in Messico, dove la prima grande insurrezione avvenne nella regione di Guanajuato il 16 settembre 1810, capeggiata da un sacerdote messicano, Miguel Hidalgo y Costilla che, nella parrocchia di Dolores, l'odierna Dolores Hidalgo, emise il suo grido di indipendenza a favore della *Virgen de Guadalupe*⁴⁴ e contro *el mal gobierno* ed i *gachupines*⁴⁵.

Inizialmente vittoriosa con l'instaurazione di un governo popolare a Guadalajara, l'insurrezione ebbe termine nell'agosto del 1811 con la cattura e l'esecuzione di Hidalgo.

La rivolta si riaccese però tra i contadini della Sierra Madre del Sud, guidata da un altro sacerdote, il meticcio José María Morelos y Pavón che il 6 novembre 1813 proclamò a Chimalcingo l'indipendenza del Messico, introducendo l'anno seguente una costituzione repubblicana (mentre in Spagna, alla sconfitta di Napoleone nel 1814 seguì la restaurazione borbonica).

Nel dicembre 1815, tuttavia, José María Morelos y Pavón fu catturato e fucilato.

⁴⁴ Nel dicembre del 1542, sulla collina del Tepeyac vicino Città del Messico, un luogo dedicato al culto di una dea azteca, apparve ad un indio, chiamato Juan Diego, la Vergine di Guadalupe.

⁴⁵ Termine colloquiale utilizzato in Messico, Honduras e Cuba per indicare gli Spagnoli che si stabiliscono in America. Generalmente si scrive *cachupín* (dal diminutivo del termine portoghese *cachopo*, bambino).

I moti di Hidalgo e Morelos (i “padri della patria”) furono repressi dalla ricca aristocrazia *criolla*, dai *gachupines* e dagli esponenti dell’alto clero.

Il generale *criollo* Agustín de Iturbide il 25 febbraio 1821 stipulò un patto con il capo rivoluzionario Vicente Guerrero, che portava avanti la rivolta nel sud-est. L’accordo, noto come Piano di Iguala, o delle tre garanzie, prevedeva: l’indipendenza del Messico, la difesa della chiesa cattolica e l’uguaglianza razziale.

Juan O ‘Donojú, l’ultimo vicerè della *Nueva España*, il 24 agosto 1821 accettò il manifesto di Córdoba, che dava ufficialmente inizio all’indipendenza del Messico. Circa un mese dopo, il 27 settembre, Agustín Iturbide entrò trionfalmente nella capitale.

Nascevano così gli Stati Uniti del Messico.

Nel 1822 Iturbide ascese al trono e si fece proclamare imperatore col nome di Agustín I.

All’indipendenza dalla Spagna, però, seguì un lungo periodo di instabilità politica e sociale, causata soprattutto dai problemi ereditati dal regime coloniale.

Il tentativo di stabilire l’uguaglianza civile continuò ad essere un’utopia: la disparità sociale ed economica che c’era tra i ricchi proprietari terrieri ed i *peones* restò irrisolta.

Nei successivi trent’anni il Messico visse uno dei periodi più difficili della sua storia: i colpi di stato e le rivoluzioni militari determinarono l’alternarsi di sei diversi regimi (centralisti, federalisti e dittatoriali).

Nel 1823, infatti, Agustín I fu deposto da una rivolta capeggiata dal generale Antonio López de Santa Anna e fu proclamata la repubblica e nel 1824 fu eletto come primo presidente del Messico Guadalupe Victoria, un seguace di Santa Anna. A lui seguì, nel 1829, Vicente Guerrero, un altro alleato di Santa Anna che fu deposto da un colpo di stato dal conservatore Anastasio Bustamante e nel 1833 venne eletto presidente lo stesso Antonio López de Santa Anna il cui governo dittatoriale durò per undici mandati.

L'evento più importante durante il suo governo fu la guerra tra Messico e Stati Uniti d'America (1846-1848), che si concluse con il trattato di Guadalupe Hidalgo che assegnava agli Stati Uniti immensi territori a nord del Rio Grande (Texas, California, Colorado, Arizona, New Mexico, Nevada e Utah).

Questo avvenimento fece insorgere i liberali che, decisi ad una radicale riforma politica e amministrativa che avrebbe dovuto dare al Messico la struttura di un paese moderno, deposero Santa Anna.

Inizia così l'epoca liberale, della quale la figura principale fu quella di Benito Juárez, un indigeno zapoteca di Oaxaca, avvocato e politico di spicco, che nel 1857 introdusse le *Leyes de Reforma* che prevedevano la confisca delle proprietà della Chiesa, la soppressione dei tribunali ecclesiastici e militari, e l'importanza del diritto civile e di leggi generali applicabili a tutta la cittadinanza.

Queste riforme, però, furono subito avversate dagli ambienti conservatori che, sostenuti dalla Spagna, scatenarono una devastante guerra civile che durò tre anni (1858-1861).

Sconfitti dai liberali, i conservatori trovarono l'appoggio dei francesi di Napoleone III che, entrati a Città del Messico nel 1863, costrinsero alla fuga Juárez e proclamarono la nascita dell'impero messicano che Napoleone III offrì all'arciduca Massimiliano d'Asburgo.

L'impero di Massimiliano e Carlotta ebbe, però, breve durata: le forze repubblicane di Juárez lo costrinsero ad arrendersi a Querétaro dove, nel 1867, Massimiliano fu fucilato.

Il governo liberale di Juárez fu sostituito da quello di Porfirio Díaz che governò in maniera autoritaria fino al 1910.

La sua dittatura portò il Messico ad un progresso commerciale ed economico che andava ad esclusivo vantaggio delle classi alte ed in particolare dei proprietari terrieri, ai quali venne permesso di espropriare le terre appartenenti alle comunità indigene, non lasciando loro altra alternativa che lavorare come *peones*.

Il Porfiriato portò «progreso sin libertad, sin democracia, sin ley»⁴⁶, non facendo che accrescere lo stato di repressione e schiavitù di indigeni, contadini e della nascente classe operaia.

1.2.4 La Rivoluzione: “*Tierra y libertad*”

Il malcontento tra le popolazioni che si sentirono escluse della crescita economica portò, nel 1910, allo scoppio della rivoluzione, capitanata dal liberale Francisco Madero, che si era opposto alla rielezione presidenziale di Díaz.

I rivoluzionari che portarono avanti la lotta contro la ormai trentennale dittatura furono: dal nord Pascual Orozco, dal sud (Stato di Morelos) Emiliano Zapata, un contadino indio, e dal nordest (Stato di Chihuahua) Pancho Villa⁴⁷, figlio di braccianti.

A causa di queste forze rivoluzionarie che arrivarono a conquistare Ciudad Juárez nel 1911, Porfirio Díaz si sentì costretto a dimettersi, lasciando la presidenza a Madero. Il suo governo liberale, però, si rivelò incapace di contrastare gli interessi dell'oligarchia e di avviare una politica di riforme sociali, motivi che porteranno Zapata e Villa a rompere con il suo governo e nel novembre dello stesso anno Zapata lanciò il *Plan de Ayala*, manifesto per la riforma agraria, che divenne il simbolo della lotta per la terra in tutta l'America Latina.

Nel 1913 Victoriano Huerta, generale di Madero, appoggiato dai grandi proprietari terrieri, dall'esercito e dall'ambasciatore nordamericano, scatenò un colpo di stato militare che portò all'assassinio di Madero. Si trovò subito a fronteggiare la dilagante rabbia popolare e la ripresa del conflitto, guidato, oltre che da Villa e Zapata, da Venustiano Carranza il quale, scacciato Huerta nel 1914, si pose a capo di un governo provvisorio. In quello stesso anno i contadini di Zapata e Villa entrarono nella capitale

⁴⁶ Carlos Fuentes, *Los cinco soles de México*, op. cit., p. 20.

⁴⁷ Il suo vero nome era Doroteo Arango.

allontanandone Carranza⁴⁸. Ripetutamente sconfitti anche a causa dell'intervento statunitense, furono costretti a ritirarsi. Pancho Villa depose le armi sotto la presidenza di Adolfo de la Huerta nel 1920 e dopo qualche anno morì assassinato. La stessa sorte era toccata ad Emiliano Zapata nel 1919 ma la lotta per i diritti, sotto la bandiera di “*tierra y libertad*” non terminò qui.

La Rivoluzione permise, comunque, al Messico di fare un passo avanti: il risultato più importante fu la Costituzione del 1917 che pose le basi per l'espropriazione e la distribuzione delle terre ai contadini, l'istruzione gratuita, la nazionalizzazione delle miniere e dei pozzi petroliferi di proprietà straniera.

I due partiti politici più importanti erano e sono il PAN (*Partido de Acción Nacional*) ed il PRI (*Partido Revolucionario Institucional*): dopo oltre settant'anni di egemonia di quest'ultimo nel 2000 ha vinto le elezioni Vicente Fox e nel 2006 Felipe Calderón, entrambi del PAN.

Uno dei più importanti presidenti del Messico fu Lázaro Cárdenas che, dal 1934, favorì una svolta alla rivoluzione messicana: aiutò più concretamente le popolazioni indigene con la distribuzione di diciottomila ettari di terra e svolse una lotta contro l'analfabetismo.

1.2.5 Il Messico attuale

Gli ideali della rivoluzione, la lotta per la giustizia e per la democrazia non si fermarono con la morte di Villa e Zapata.

Varie generazioni di messicani furono educati a questi ideali e credendo nelle promesse della rivoluzione continuarono a lottare, spesso contrastati da un governo che rispondeva con la forza.

⁴⁸ Carranza rappresentava le classi medie escluse dal progresso economico durante la dittatura di Porfirio Díaz, le quali, più che una democrazia politica, desideravano uno Stato nazionale forte. A questo punto la rivoluzione si scisse in due diversi movimenti rivoluzionari contro il vecchio ordine.

Fu quanto successe nel 1968 al movimento di protesta studentesca che terminò il 2 ottobre con la strage di Tlatelolco, nella Piazza delle Tre Culture, durante la quale persero la vita centinaia di persone.

La creazione di una nazione moderna sul modello delle civiltà occidentali prevedeva per i *criollos* conservatori l'eliminazione della cultura mesoamericana autoctona che, pur appartenendo alla maggior parte della popolazione, era considerata inferiore e segno di arretratezza.

Le disparità di condizione economica che caratterizzano l'intera società si riflettono pesantemente sul mondo indigeno e sulla possibilità di mantenere in vita la propria cultura.

Così, negli stati dove il livello di ricchezza è maggiore l'indigeno viene emarginato, mentre negli stati meridionali, il maggiore tasso di indianità coincide con un più basso livello di vita.

L'inesistenza di una politica che potesse migliorare questa situazione ha portato, negli ultimi anni, alla ricerca di una soluzione armata.

Il primo gennaio del 1994, contemporaneamente all'entrata in vigore del *Tratado de Libre Comercio* (TLC o NAFTA⁴⁹), nei pressi di San Cristóbal de las Casas in Chiapas un gruppo di indigeni dell'EZLN (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*) ha occupato le principali città dell'Alto Chiapas, nel nome del rivoluzionario Emiliano Zapata.

Questi guerriglieri, guidati dal Subcomandante Marcos⁵⁰, vedevano nel NAFTA l'ennesima restrizione dei loro diritti che li avrebbe obbligati a vendere la terra con evidente vantaggio dei latifondisti messicani e nordamericani.

La lotta tra i guerriglieri zapatisti ed il governo messicano si è intensificata nel 1995, quando le istituzioni decisero di inviare nel Chiapas l'esercito federale per schiacciare il movimento dei ribelli, compiendo vari

⁴⁹ North American Free Trade Agreement, patto di libero scambio commerciale tra i paesi del Nord America (Usa e Canada) con il Messico in evidente condizione di inferiorità.

⁵⁰ Sebbene Marcos compaia pubblicamente con il volto coperto, sembra essere stato identificato nella persona di Rafael Sebastián Guillén Vicente, laureato in filosofia presso l'UNAM.

atti di violenza, tra i quali, nel 1997, *la matanza de Acteal* nella quale persero la vita 45 indigeni *tzotziles*⁵¹ ed attaccando successivamente i comuni autonomi⁵².

L'11 marzo del 2001 Marcos e gli zapatisti, dopo una lunga marcia partita dal Chiapas, arrivarono nella Piazza della Costituzione, chiamata comunemente *el Zócalo*, a Città del Messico, per chiedere il riconoscimento costituzionale dei diritti degli indigeni giacché la libertà degli indigeni nell'uso e sfruttamento delle risorse e dei territori non è mai stata riconosciuta come diritto costituzionale.

Nello stesso tempo il governo foxista promosse il *Plan Puebla Panamá* (PPP) col fine di costruire le infrastrutture necessarie per attirare investitori interessati ad approfittare delle risorse naturali e della manodopera economica: tutto a beneficio dei gruppi al potere e non della maggioranza della popolazione.

Il governo in carica si pone lo stesso obiettivo, il che sarà probabilmente causa di nuovi conflitti.

⁵¹ La popolazione indigena del Chiapas si divide in vari gruppi etnici tra i quali: *tzotzil*, *tzeltal*, *zoque*, *cho'ol*, *tojolabal*, *mame* e *lacandón*.

⁵² In mancanza di un governo che non prestava attenzione alla cultura, ai bisogni ed alla salute degli indigeni, dal dicembre 1994 gli zapatisti hanno iniziato a formare gradualmente diversi municipi autonomi, sviluppando negli anni delle giunte per autogovernarsi, con sistemi sanitari e scolastici gratuiti.

CAPITOLO II

LA LETTERATURA

“INDIPENDENTE”

2.1 Letteratura indianista ed indigenista

L'indipendenza politica dell'America Latina favorì anche l'indipendenza culturale, ossia la ricerca della propria identità fino ad ora identificata con i modelli spagnoli ed europei.

In questa ricerca identitaria la “nuova” letteratura diventò, prima di tutto, lo strumento per denunciare le ingiustizie della colonia e per creare un senso di patriottismo, orgoglio civile e rifiuto della tradizione spagnola.

La fine del colonialismo spagnolo aveva indotto gli intellettuali americani a reinterpretare il passato precolombiano, a ritrovarne le radici, i miti e i simboli ancor vivi nella tradizione autoctona, della quale le popolazioni indigene dell'America indipendente erano e sono l'espressione più autentica.

Come già accennato nel precedente capitolo, il concetto di letteratura appartiene alla tradizione europea ed i testi indigeni che vengono considerati “letterari” sono il prodotto di una “testualizzazione” che avvenne dopo la conquista o il risultato sincretico del meticciato: in ogni caso, sono stati a lungo considerati sub-letteratura, etno-letteratura o letteratura folclorica.

Non è esistita, quindi, una letteratura indiana ma una letteratura che per secoli è stata il prodotto della lingua e della cultura dominante, chiamata indianista o indigenista se presentava l'elemento indigeno, ma sempre interpretato dal punto di vista occidentale. Anche i primi romanzi della

letteratura “indipendente” trattarono, spesso, argomenti come la lotta tra indigeni e spagnoli e lo sterminio degli indigeni, ma mai si mise in dubbio la Conquista come opera civilizzatrice ed evangelizzatrice, quindi positiva.

Soprattutto in Messico ci fu una vasta fioritura di romanzi storici sulla conquista, fra i quali è sufficiente ricordare una delle prime prove, il romanzo breve *Netzula* (1832), di José María Lafragua, in cui viene esaltato il senso dell'onore degli indigeni nonostante il loro destino sia già segnato: un esempio è Ixtlon, il padre di Netzula, che preferisce morire lontano ma non «presenciar la esclavitud de la patria»⁵³. Spesso nelle pagine romantiche, influenzate dai modelli europei, l'*indio* rappresentò il buon selvaggio, la visione idealizzata di creatura selvatica, come nel romanzo *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879) dello scrittore ecuadoriano Juan León de Mera.

La visione idealizzata dell'indigeno non viene abbandonata neanche quando il romanzo diventa espressione di una protesta sociale: è il caso di *Aves sin nido* (1889) della peruviana Clorinda Matto de Turner. Questo romanzo si identifica con l'indianismo nel quale, pur mostrando una maggiore accuratezza e profondità di analisi rispetto ai precedenti romanzi storici, la visione dell'indigeno è ancora stereotipata ed esterna.

Lo spostamento di visione, da esterna ad interna, nella quale lo scrittore assume il punto di vista dell'indigeno che prende in mano il proprio destino, segna il passaggio dalla letteratura indianista all'indigenista.

Opera intermedia è *El mundo es ancho y ajeno* (1941) di Ciro Alegría, scrittore di origine peruviana che aveva trascorso la fanciullezza nella tenuta agricola del nonno dove aveva avuto una conoscenza diretta degli indios. Il tema centrale intorno al quale ruota l'azione di questo romanzo è l'espulsione della comunità indigena dei Rumi dalle loro terre per opera dei latifondisti. La spoliazione della terra assume, in questo romanzo, un

⁵³ José María Lafragua, *Netzula*, in Aa. Vv., *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1998, p. 129.

significato nuovo: l'uomo e la terra vivono in rapporto simbiotico e per tale ragione rivendicare la terra per l'*indio* significa rivendicare il proprio essere, la propria identità. Nello scontro, non solo economico ma anche culturale, l'indigeno si trasforma da vittima passiva in rivoluzionario.

L'identificazione della terra con l'identità indigena sarà il tema centrale di tutta la letteratura *indigenista* ma finché scrittori non indigeni continuarono ad interpretare la mentalità degli indios, il risultato non poteva che essere approssimativo o, meglio, "letterario" e non sempre antropologicamente corretto.

Negli anni successivi al 1940 gli scrittori indigenisti abbandonarono il realismo, una modalità che comportava delle limitazioni alla rappresentazione del mondo degli indios perché escludeva la loro "magica" interpretazione del mondo e si limitava a rappresentare il punto di vista "razionale" occidentale. Questi scrittori avevano vissuto in territori indigeni, dove avevano potuto apprendere il linguaggio ed i miti delle comunità, scoprendo che l'abbandono del realismo poteva dare loro maggiore possibilità di verosimiglianza nella descrizione del mondo indigeno, intrinsecamente "magico".

Il più importante rappresentante di questa nuova modalità di scrittura fu José María Arguedas, "indigenista" profondamente radicato nella realtà indigena.

2.1.1 José María Arguedas

L'opera più significativa del peruviano José María Arguedas, è *Los ríos profundos* (1958) nella quale approfondisce i temi affrontati in *Agua* (1935) e *Yawar Fiesta*⁵⁴ (1941).

L'opera è strettamente connessa alla sua esperienza autobiografica: rimasto orfano di madre all'età di due anni, Arguedas trascorse molto

⁵⁴ *Festa di sangue.*

tempo in una comunità indigena alla quale era stato affidato da suo padre, un avvocato di provincia.

Imparò il quechua prima del castigliano, divenne un esperto della musica, del canto e dei costumi indigeni, e all'inizio della sua carriera pubblicò un'antologia della lirica quechua.

Pur considerando la tradizione autoctona come l'autentica cultura peruviana, tutte le sue opere in prosa, a differenza di quelle in verso, non furono scritte in quechua, lingua esclusivamente orale, ma in castigliano.

Nelle opere successive ai racconti di *Agua*, considerati fallimentari per l'uso dello spagnolo letterario, utilizzò un "castigliano speciale" cercando di rendere la musicalità e i significati della lingua indigena e introdusse, inoltre, poesie e canti in quechua, tradizionali o scritti da lui stesso.

La triste osservazione di un paese diviso in due culture, la quechua e la europea, è accompagnata, in tutte le sue opere, da un costante desiderio di un'unione armonica tra esse.

Il protagonista del romanzo *Los ríos profundos* – alter ego dell'autore – è Ernesto, un ragazzo di quattordici anni, allevato dai quechua, che "ritorna" al mondo dei bianchi quando il padre, avvocato, decide di "educarlo" lasciandolo in una scuola-convitto di Abancay, una piccola città posta su una collina abitata da *cholos*⁵⁵ e circondata da comunità indigene che lavorano le terre.

Il racconto è chiaramente autobiografico: la nostalgia dell'infanzia felice tra gli indios è contrapposta all'adolescenza vissuta dolorosamente tra l'indifferenza e l'ingiustizia dei bianchi nei confronti dei quechua.

Per sopportare quella condizione, Ernesto, come afferma Mario Vargas Llosa:

⁵⁵ Meticci

«ha due armi: la prima è il rifugio interiore, il sogno. La seconda, una disperata volontà di comunicazione con ciò che resta del mondo, escludendo gli uomini: la natura»⁵⁶.

Nel collegio sente di essere diverso dagli altri, e la sua diversità lo costringe a vivere in solitudine, ma sa che fuori c'è un mondo pieno di bellezze naturali, quello de *los ríos profundos*, il mondo del canto, della poesia e delle magiche tradizioni degli indios, il mondo del passato nel quale si rifugia.

Dal rifugio interiore Ernesto esce poche volte, la prima avviene quando vede lo *zumbayllu*, la trottola sibilante di un suo compagno di collegio, che diventa un oggetto di venerazione perché legato ai suoi ricordi:

«La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. [...] Se llama *tankayllu* al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores. [...] Al *tankayllu* no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. [...] En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras, que ya se había hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; [...] tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese danzak' se llamó «Tankayllu». [...] El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos. [...] Para mí era un ser nuevo, una

⁵⁶ Mario Vargas Llosa, prefazione a José María Arguedas, *I fiumi profondi*. Traduzione di Umberto Sonetti, Giulio Einaudi, Torino, 1997, p. VI.

aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al colegio»⁵⁷.

Le altre volte sono quelle in cui Ernesto partecipa alla lotta tra gli indios e i padroni: la sommossa delle *cholas* che rivendicavano il sale che è stato loro rubato e la sciagura della peste. La malattia che invade la città e causa la chiusura del collegio è, probabilmente, un segno della vendetta della natura.

Il finale del romanzo è criptico: Ernesto lascia il collegio e, cercando di sfuggire alla peste, ritrova il contatto con la natura e la speranza nei suoi poteri:

«Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente, la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre»⁵⁸.

La speranza di congiungere due mondi ostili rappresenta il fulcro di tutti i romanzi di Arguedas, una speranza che, però, non si concretizzò nella sua esperienza personale, tanto che il mancato adattamento alla realtà peruviana lo spinse al suicidio alla fine del 1969. Il suo ultimo romanzo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (postumo) alterna capitoli di romanzo a brani del suo diario, ribadendo il fallimento dello scrittore e dell'uomo incapace di far convivere – e di scriverne – “sincreticamente” le due anime del mondo peruviano e, più in generale, latinoamericano.

⁵⁷ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Casa de las Américas, La Habana, 2010, pp. 80-81-85-86.

⁵⁸ Ivi, p. 279.

2.2 Il *realismo mágico* o *realmaravilloso*

Pur nell’impianto realista della letteratura *indigenista*, si affaccia l’elemento “magico” del pensiero autoctono americano. Un esempio è il legame che intercorre tra Ernesto e lo *zumbayllu* ne *Los ríos profundos*. Per il ragazzo la trottola non è un semplice gioco ma un amico che aiuta a sopportare la solitudine del collegio, tanto che il suono che lo *zumbayllu* produce per Ernesto è una «voz»⁵⁹. Ma è nelle opere “riconosciute” del realismo magico o *realmaravilloso* dove la prospettiva dominante è quella “magica”. Il termine realismo magico è di origine europea e nasce nell’ambito dell’arte pittorica postespressionista come espressione della presenza della magia nella raffigurazione della realtà, della magia che permea la realtà riprodotta nelle arti visive senza deformarla.

L’idea della presenza del “magico” nella realtà, propria del realismo magico europeo, fu eredita dai fondatori del realismo magico latinoamericano: il cubano Alejo Carpentier, il venezuelano Arturo Usler Pietri e il guatemalteco Miguel Ángel Asturias, che vissero a Parigi tra gli anni ‘20 e ‘30.

La riscoperta delle qualità magiche della patria americana fu possibile grazie alla lontananza, grazie alla possibilità di poterla osservare con sguardo europeo e comprendere lo stupore di chi, dal tempo della scoperta, ne aveva colto la meraviglia. Tra le definizioni più universalmente note, e più citate, vi è quella di Alejo Carpentier che, nel prologo al suo romanzo *El reino de este mundo* (1949) postulò la teoria del *realmaravilloso*⁶⁰:

«muchos se olvidan [...] que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con

⁵⁹ Ivi, p. 87.

⁶⁰ Non vi è accordo tra i critici sulla identificazione o divergenza tra le due “maniere”.

particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación del maravilloso presupone una fe»⁶¹.

Molto ci sarebbe da dire su questa citazione, sul *realismo mágico* e sul *realmaravilloso*, sulla loro identificazione o sulle loro differenze, ma per seguire il filo conduttore di questo elaborato mi soffermerò solo sul “*maravilloso*” presente nell’opere dello scrittore guatemalteco Miguel Ángel Asturias, appartenente, come Fuentes, all’area mesoamericana.

2.2.1 Miguel Ángel Asturias

Premio Nobel per la letteratura nel 1967, Miguel Ángel Asturias cominciò la sua carriera di scrittore negli anni Venti, dopo aver affrontato due importanti esperienze: l’aver trascorso la fanciullezza e l’adolescenza sotto il regime dittatoriale di Estrada Cabrera (1898-1920) l’aver vissuto a Parigi, cosa che gli permise di studiare la lingua e la cosmogonia dei Maya al «Musée de l’Homme».

Dalla prima esperienza trasse il materiale per il romanzo *El Señor Presidente* (1946) nel quale rivela sogni e reazioni di una popolazione che vive sotto l’incubo di una dittatura che, pur essendo priva di localizzazione storico-geografica, può essere riconducibile alla figura di Estrada Cabrera. Sotto il suo governo la libera volontà è considerata tradimento e morte e l’unico modo per vivere è la dipendenza: soltanto inconsciamente, attraverso i sogni ed i ricordi, la popolazione può rivelare i propri sentimenti e la propria individualità.

Partito come studioso delle problematiche indigene (con tesi dottorale su *El problema social del indio*), l’esperienza parigina non gli fornì soltanto più approfondite conoscenze dell’universo maya ma anche delle nuove poetiche europee, scoprendo che il Surrealismo, in modo particolare, poteva essere applicabile alla realtà latinoamericana, di per sé magica.

⁶¹ Alejo Carpentier, *Introducción a El reino de este mundo*, Letras cubanas, La Habana, 1984, p. 7.

Ad inaugurare il realismo magico latinoamericano furono le sue *Leyendas del Guatemala* (1930), opera preceduta da traduzioni eseguite alla Sorbonne, in collaborazione con Georges Raynaud, dei libri sacri dei Maya: il *Popol Vuh* e gli *Anales de los Xahil de los indios cakchiqueles*. Le *Leyendas del Guatemala*, una rielaborazione in chiave lirica di racconti tradizionali, di miti che rimanevano presenti nella mente del popolo, furono riconosciute posteriormente come:

«la prima opera compiuta di *realismo mágico* che sconvolge il canone dell'indigenismo tradizionale (da realista-naturalista a creativo-magico) e che senza rinunciare alla testimonianza e alla denuncia esprime un'altissima volontà estetica; nel prologo Paul Valéry ne elogiava la sintesi inedita di 'storie-sogni-poesia' e la magica fusione di elementi europei e americani»⁶².

Lo studio della cultura maya, attraverso la traduzione dei libri sacri e della riscrittura dei miti, è, insieme ad una forte vocazione alla denuncia, uno degli elementi essenziali di *Hombres de maíz* (1949), considerato il suo capolavoro indigenista e magico-realista.

Il romanzo è diviso in sei parti, ciascuna titolata con il nome di un personaggio, a loro volta suddivise in capitoli.

L'autonomia delle parti che lo compongono ha fatto discutere i critici sul problema dell'unità dell'opera. Per alcuni si tratta di un insieme di racconti nei quali manca un protagonista ed uno sviluppo dell'azione. Per altri, invece, si tratta di una nuova struttura romanzesca, aperta, nella quale la continuità narrativa e l'evoluzione unitaria vanno ricercate a un livello più profondo.

Le due linee tematiche che percorrono l'intera narrazione sono il mito ed il desiderio di recuperare il vincolo indissolubile tra l'uomo e la madre terra, l'armonia perduta a causa dell'espansionismo dei *ladinos* che, alla

⁶² Rosa Maria Grillo, *Cinque secoli di Civiltà e Barbarie*, in M. T. González de Garay, P. Gorza, R. M. Grillo, M. H. Ruz, R. Santoni, *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, op. cit., p. 225.

sacralità della coltivazione del mais ai fini della sussistenza, sostituiscono lo sfruttamento di questa coltura a scopo commerciale.

Il tema della sacralità del mais, come lo stile ripetitivo ed anaforico dell'opera, sono tratti dalle leggende e dai miti indigeni, in modo particolare dal *Popol Vuh* nel quale si legge:

«dijeron los Progenitores, los Creadores y Formadores, que se llaman Tepeu y Gucumatz: “[...] que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra.” [...] Se juntaron, llegaron y celebraron consejo [...] y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre. [...] A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Unicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados»⁶³.

La sacralità del mais deriva dall'essere questo alimento la sostanza scelta dagli dei per la formazione dell'uomo, e che permette di stabilire ed assicurare l'armonia della vita. In *Hombres de maíz* questo equilibrio antico viene rotto dallo sfruttamento economico del mais:

«el meíz, cuesta el sacrificio de la tierra que también es humana; [...] nosotros somos hechos de meíz, y si de lo que estamos hechos, de lo que es nuestra carne, hacemos negocio [...]. Dentro de las cosas oscuras entra el que podamos alimentarnos de meíz, que es carne de nuestra carne, de las mazorcas, que son como nuestros hijos; pero todo acabará pobre y quemado por el sol, por el aire, por las rozas, si se sigue sembrando meíz para negociar con él, como si no fuera sagrado, altamente sagrado»⁶⁴.

⁶³ Anonimo, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, op. cit., pp. 103-104.

⁶⁴ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 231-232.

Un altro elemento importante della cultura maya che affascinò Asturias è il *nahualismo*, che nel romanzo occupa uno spazio notevole. Il termine azteca *nahual* significa etimologicamente “stregone che si trasforma” ma, estendendosi verso il Guatemala, venne a designare anche lo “spirito dell’animale custode”. In Asturias ha entrambi i significati: in *Hombres de maíz* i personaggi sono spesso affiancati dal loro *nahual*, che in alcuni casi rappresenta l’animale in cui trasformarsi in momenti di pericolo, mentre in altri simboleggia l’animale in cui identificarsi, lo spirito protettore o una parte dell’io che completa la natura umana.

Alla fine del romanzo gli indigeni perdono la libertà e il magico mondo della propria cultura ma, nonostante la tragedia finale, Asturias non rinuncia ad alimentare gli antichi miti maya perché questo significa

«aprire delle prospettive immense, cariche di energia potenziale repressa, che possono svilupparsi trasformandosi in movimenti di liberazione della popolazione indigena oppressa. Sono forze che possono orientare l’azione degli uomini di mais attuali»⁶⁵.

2.3 La nueva novela hispanoamericana e la ricerca dell’identità multiculturale del Messico contemporaneo

Per cinque secoli gli indigeni hanno cercato di dar voce alle loro problematiche e di denunciare uno sfruttamento che dall’epoca coloniale è rimasto pressoché immutato.

E così, non soltanto le pagine di storia si colorano di sangue e di rivendicazioni ma anche quelle di scrittori che, oltre alla sensibilità letteraria, mostrano una sensibilità umana.

La letteratura del Novecento si anima di una vocazione di denuncia, di un desiderio di manifestare la continuità culturale che è «la base para una

⁶⁵ Emanuela Jossa, *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Ángel Asturias e il mondo maya*, Alinea Editrice s.r.l., Firenze, 2003, p. 125.

cultura democrática en Iberoamérica» perché unisce «la memoria con el deseo, radicados ambos – pasado y futuro – en el presente»⁶⁶.

Questo processo di rinnovamento del romanzo ispanoamericano, cominciato nelle prime decadi del XX secolo con il superamento delle limitazioni del romanzo realista tradizionale e con l'introduzione, nella rappresentazione del "reale", delle nuove modalità narrative delle avanguardie, raggiunse livelli di altissimo prestigio a partire dagli anni Quaranta, come è il caso di Arguedas e Asturias.

Tuttavia il suo prestigio rimase circoscritto ad un ambito ristretto di lettori finché, negli anni Sessanta, ebbe luogo ciò che è stato chiamato il «boom» del romanzo o la «nueva novela hispanoamericana»⁶⁷, che in parte coincide con il "realismo magico": una esplosiva ricchezza creativa di nuovi autori e di altri come Arguedas, Asturias e Carpentier, già attivi nelle decadi precedenti, che poterono contare sull'appoggio di grandi editori che ne permisero una maggiore diffusione dentro e fuori dal continente.

Gli avvenimenti che provocarono la nascita del boom, come successo editoriale di una realtà letteraria che si stava elaborando da tempo, fu la consegna del premio "Biblioteca breve" al peruviano Vargas Llosa nel 1962 e la pubblicazione di *Cien años de soledad* del colombiano García Márquez, scrittori che, insieme a Carlos Fuentes, sono stati e continuano ad essere figure di rilievo nella letteratura ispanoamericana contemporanea.

2.3.1 Il critico Carlos Fuentes e la *nueva novela*⁶⁸

Come per moltissimi scrittori ispanoamericani, per Carlos Fuentes l'attività letteraria non può prescindere da riflessioni e interventi critici ed ideologici sia sull'identità americana, sia sulla funzione della letteratura.

⁶⁶ Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*, op. cit., pp. 20-22.

⁶⁷ Si è spesso discusso sull'improprietà del termine «boom» per definire ciò che fu un'importante rinnovamento della letteratura ispanoamericana: è importante, quindi, fare una distinzione tra il «boom», come fenomeno circoscritto ad un esito editoriale e la «nueva novela hispanoamericana», come nuova modalità narrativa che si sviluppò dagli anni Quaranta.

⁶⁸ *La nueva novela hispanoamericana* è anche il titolo di un saggio di Carlos Fuentes, pubblicato nel 1969.

Infatti i suoi numerosi saggi corrono paralleli alla scrittura creativa, come si evidenzia ad esempio confrontando *El espejo enterrado* (1992), una sua lunga meditazione sui destini incrociati di Spagna e America, e l'antologia narrativa – da lui stesso selezionata – *Los cinco soles de México* (2000), che presentano rinvii e ammiccamenti reciproci continui, confermando la interdipendenza dei due “discorsi”.

E ancora di rinvii e di collegamenti intertestuali possiamo parlare a proposito dell'idea di Fuentes di pubblicare uno schema, nel 1981, nel quale raccoglie tutte le sue opere con il titolo *La edad del tiempo*. L'idea è quella di riunire le sue opere in un progetto globale, ordinate per tematica e per il periodo storico affrontato. *La edad del tiempo* è diviso in 14 capitoli nei quali sono presenti sia opere già pubblicate che opere progettate ma mai scritte. È solo dal 1994 però che i suoi scritti cominciano ad essere rieditati nel rispetto di questo schema: proprio in quell'anno infatti viene pubblicato dalla casa editrice Alfaguara il primo dei due volumi de *El mal del tiempo* che riunisce tre opere di Fuentes (*Aura*, *Cumpleaños* e *Una familia lejana*). Il progetto ha subito però modificazioni e amputazioni, non sappiamo se per volontà dell'autore o per esigenze editoriali; il secondo e – per ora – ultimo volume è intitolato *Constancia y otras novelas para vírgenes* e contiene cinque romanzi brevi: *Constancia*, *La desdichada*, *El prisionero de Las Lomas*, *Viva mi fama* e *Gente de razón*. Contemporaneamente la casa editrice Fondo de Cultura Económica ha pubblicato la raccolta *Obras reunidas* di Fuentes in diversi volumi, ognuno dei quali raccoglie le opere non più per epoca ma per tema (il primo, ad esempio, *Fundaciones mexicanas*, comprende *La muerte de Artemio Cruz* e *Los años con Laura Díaz*).

Carlos Fuentes nacque a Panamá nel 1928. Il suo profilo cosmopolita cominciò a delinearsi fin dall'infanzia con i continui spostamenti della famiglia tra l'America del Sud e del Nord dovuti alla carriera diplomatica del padre.

Nel 1944 si trasferì in Messico dove visse, quasi esclusivamente, per due decenni. Erano gli anni della sua formazione intellettuale, gli anni in cui iniziò la sua carriera letteraria radicata nella cultura e nella storia del Messico, che scoprì essere la «patria de mi sangre pero también de mi imaginación»⁶⁹.

Nel 1955 si laureò in Legge presso l'UNAM, e nonostante i successivi incarichi ufficiali all'estero (tra i quali il più importante fu quello di ambasciatore del Messico in Francia tra il 1975 ed il 1977), l'innata vocazione letteraria divenne presto la sua attività centrale ed al termine dei suoi studi universitari fondò, insieme all'amico Emmanuel Carballo, la *Revista Mexicana de Literatura*.

L'opera di Carlos Fuentes, tanto narrativa come saggistica, nasce dall'idea dell'importanza della funzione culturale e politica della letteratura, intesa come visione critica della realtà, in difesa della giustizia e della libertà, alla ricerca della *identidad nacional* o *carácter propio del mexicano*.

L'ambiente culturale di quegli anni aveva avuto una funzione fondamentale nella sua formazione di scrittore. Nella prima metà degli anni Quaranta c'erano state le ultime manifestazioni della narrativa sulla Rivoluzione messicana e la comparsa del romanzo post-rivoluzionario che, sostenuto dalle idee di pensatori come Leopoldo Zea ed Octavio Paz, rivolgeva l'attenzione sull'uomo ed i problemi dell'identità messicana. E tra le sue prime letture si annoverano sicuramente testi filosofici degli anni Cinquanta ed in modo particolare *El labirinto de la soledad* (1950) di Octavio Paz, considerato il più importante saggio di quella che fu chiamata *filosofía de lo mexicano*⁷⁰ che si sviluppò dopo la Seconda Guerra

⁶⁹ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, op. cit., p. 29.

⁷⁰ Le prime tracce sulla ricerca della messicanità risalgono agli anni Trenta, come scrive Samuel Ramos nel saggio *El perfil del hombre y la cultura en México* del 1934: «Es consolador observar que desde hace algunos años la conciencia mexicana se ha propuesto realizar un verdadero esfuerzo de introspección nacional. [...] Sus hombre tienen ya conciencia del vacío que llevan en su ser, y ha despertado la voluntad de llenarlo,

Mondiale e che anticipa posizioni che potremmo definire *postcoloniali*. Carlos Fuentes, che senz'altro è stato una delle "anime" del boom del romanzo ispano-americano, partirà dalla *desnudez* descritta da Octavio Paz, per tentare la ricostruzione dell'*identidad nacional* o *carácter propio de lo mexicano*

La Seconda Guerra Mondiale aveva reso evidente che la barbarie non era patrimonio assoluto dei paesi "arretrati" e che la cultura non si generava esclusivamente nel Vecchio Mondo. L'universale non si trovava più in *lo europeo*, soprattutto da quando l'Europa, con la nascita del nazifascismo, era entrata in una profonda crisi interna ed esterna: non era più "l'ombelico del mondo" e sede del Progresso e della Civiltà.

Octavio Paz diceva che il mondo aveva perso il suo centro e che siamo diventati tutti eccentrici e tutti centrali allo stesso tempo:

«hemos vivido en la periferia de la historia. Hoy el centro, el núcleo de la sociedad mundial, se ha disgregado y todos nos hemos convertidos en seres periféricos, hasta los europeos y los norteamericanos. Todos estamos al margen porque ya no hay centro [...] el mexicano se sitúa ante su realidad como todos los hombres modernos: a solas. En esta desnudez encontrará su verdadera universalidad, que ayer fue mera adaptación del pensamiento europeo»⁷¹.

La perdita dell'ottimismo e della fiducia nel progresso e la fine dell'eurocentrismo portano scrittori, storici e filosofi americani a rivolgere lo sguardo verso il proprio paese con l'intenzione di analizzare le caratteristiche della propria identità, prendendo in considerazione le antiche culture indigene, con le loro leggende, credenze e miti, come substrato fondamentale della personalità americana. I giovani scrittori messicani

formando la personalidad que falta» (Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Planeta Mexicana, México D. F., 2008, pp. 92-99).

⁷¹ Octavio Paz, *El labirinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990, pp. 206-207.

come José Arreola, José Revueltas, Rosario Castellanos o Elena Garro, iniziano la loro carriera letteraria in questo periodo, nel quale al desiderio di cambiamento delle modalità narrative si aggiunge la necessità della ricerca dell'identità.

Nel XX secolo si assiste, inoltre, alla crescita esplosiva delle città latinoamericane che segna, come scrive Fuentes, il passaggio dalla letteratura di periferia a quella urbana. Città come Buenos Aires e Città del Messico, macrocosmi nei quali convive una molteplicità di classi sociali e di culture, diventano protagoniste indiscusse di molti romanzi come *Adán Buenosayres* (1948) di Leopoldo Marechal e, come vedremo, *La región más transparente* (1958) di Carlos Fuentes.

La ricerca dell'identità messicana/latinoamericana avrà quindi, anche per Fuentes, un passaggio obbligato: l'assunzione della città – e non solo della selva, il *llano*, la *cordillera* o la *pampa* – come segno identitario, luogo sincretico e non più regno della “civiltà” di segno europeo.

L'intensa attività saggistica di Carlos Fuentes affronta temi di tipo storico, politico e letterario sull'America Latina, sull'Europa e sulla ricostruzione dell'identità latinoamericana come unione di questi due mondi⁷². Ma in questa sede mi occuperò principalmente delle sue numerose riflessioni “teoriche” sulla letteratura e il suo rapporto con la Storia e il Mito, che possono anche essere considerate delle chiavi di lettura per le sue opere creative. Come ho scritto precedentemente, la relazione tra i saggi e le opere creative è molto stretta, dando così spesso l'impressione che l'autore voglia “illustrare” nei romanzi ciò che viene espresso nei saggi o viceversa. O, parafrasando Bachtin, sembra che saggi e opere creative rispondano a una dinamica dialogica.

In *La nueva novela hispanoamericana*, primo importante saggio letterario, Fuentes dedica i primi capitoli alla storia e formazione del

⁷² Nell'ambito della saggistica politica emerge il suo primo saggio del 1968 *París: La revolución de mayo*, un saggio nel quale esalta la rivolta di studenti e operai in Francia che contribuì alle tragiche manifestazioni studentesche in Messico.

romanzo latinoamericano e ai contributi di autori come Sarmiento, Rivera, Ciro Alegría, Gallegos e Yáñez e i successivi agli scrittori che appartengono, come lui, alla *nueva novela* come Rulfo, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar e allo spagnolo Juan Goytisolo, il quale rappresenta, secondo Fuentes, «el encuentro de la novela española con la que se escribe en Hispanoamérica»⁷³.

Come critico di grande cultura e testimone diretto e pienamente coinvolto nel rinnovamento narrativo che si stava producendo, Fuentes si sofferma maggiormente sul processo che ha portato al profondo rinnovamento del romanzo latinoamericano, al quale mi dedicherò più avanti.

Fuentes manifesta anche la sua preoccupazione sociale e considera lo scrittore come il portavoce di coloro che non possono farsi ascoltare e che

«siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender a los explotados y documentar la realidad de su país. Pero, al mismo tiempo, el escritor por el solo hecho de serlo en una comunidad semifeudal, colonial, iletrada, pertenece a una elite. Y su obra es definida en alto grado por un sentimiento, mezcla de gratitud y vergüenza, de que debe pagarle al pueblo el privilegio de ser escritor y de convivir con la elite. Pero también por una sospecha, destructiva de múltiples generaciones literarias, de que a pesar de todo sólo se dirige, desde el ala liberal de la elite, al ala conservadora de la misma y que ésta escucha sus declaraciones con soberana indiferencia. Finalmente, esa sospecha conduce a una decisión de abandonar las letras, o por lo menos compartirlas con la militancia política»⁷⁴.

⁷³ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México D.F., 1972, p. 78.

⁷⁴ Ivi, p. 12.

L'intellettuale latinoamericano, di fronte alle contraddizioni e alla disuguaglianza sociale, vede soltanto la «perspectiva de la revolución»⁷⁵.

Tuttavia, e qui cominciano le difficoltà secondo Fuentes,

«ni el anhelo ni la pluma del escritor producen por sí mismos la revolución y el intelectual queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea. Y su presencia en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuesta en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado»⁷⁶.

Proprio lo sguardo verso il passato e la compresenza di mito, linguaggio e struttura rendono la *nueva novela* universale e la distinguono dalla letteratura borghese europea che perdendo la sua centralità «debe conquistar una nueva universalidad [...]: la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje»⁷⁷.

A partire dalla certezza dell'universalità del linguaggio, è ora possibile, secondo Fuentes,

«hablar con rigor de la contemporaneidad del escritor latinoamericano, quien súbitamente es parte de un presente cultural común: desde este nuevo centro sin centro [...] nuestros escritores pueden dirigir sus preguntas no sólo al presente latinoamericano sino también a un futuro que [...] también será común al nivel de la cultura y de la condición espiritual de todos los hombres, por más que técnica y económicamente nuestras deformaciones y aislamiento se acentúen: nuestra universalidad se nacerá de esta

⁷⁵ Ivi, p. 29.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ivi, p. 22.

tensión entre el haber cultural y el deber tecnológico, de esta insoportable tensión entre las formas de nuestra literatura, nuestro arte, nuestro pensamiento, inseparables de la totalidad, y las formas de nuestra economía, nuestra política, nuestra dependencia, separables, fragmentadas.

En este presente y dentro de las contradicciones indicadas, el escritor latinoamericano toma dos riendas: la de la problemática moral [...] y la de la problemática estética [...]. La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos»⁷⁸.

Secondo Fuentes è proprio la natura critica, inafferrabile e aperta della *nueva novela hispanoamericana* a differenziarla e a renderla plurale e democratica nell'affrontare "problemas humanos" rispetto al vecchio romanzo di natura dogmatica, documentaristica, statica e naturalista.

Questo perché la funzione della letteratura è quella di «afirmar en el lenguaje la vigencia de todos los niveles del real»⁷⁹.

Casa con dos puertas (1970) è il titolo del suo successivo libro che è composto, come scrive l'autore nell'introduzione, da un insieme di scritti che nei precedenti dodici anni erano apparsi su diverse riviste in America Latina e in Europa. I primi due saggi sono introduzioni ai romanzi di Jane Austen e di Herman Melville, seguiti da uno studio su William Faulkner la cui influenza in America Latina è immensa; seguono articoli su Hemingway, Sartre e Styron mentre tra gli ispanoamericani spiccano due scrittori che hanno contribuito alla sua formazione: i messicani Alfonso Reyes e Octavio Paz. Secondo Fuentes, Alfonso Reyes

«como todo gran mexicano, tendió un puente para el porvenir de su pueblo: un porvenir que él entendió ajeno a esos fatalismos

⁷⁸ Ivi, p. 34-35.

⁷⁹ Ivi, p. 94.

empobrecedores y enajenantes; un porvenir que él quiso radicar en proyectos de la inteligencia y la voluntad. Sobre el enorme muro mexicano del crimen, la inepticia y la corrupción, Alfonso Reyes escribió para siempre, las palabras ejemplares de un encuentro: el de la responsabilidad personal de un escritor libre y de la responsabilidad común de un pueblo que, milagrosamente, ha mantenido su esperanza en medio del fatalismo y la explotación que le han impuesto demasiados hombres crueles, cobardes y necios»⁸⁰.

Di Octavio Paz, probabilmente il più alto rappresentante della ricerca e affermazione della *mexicanidad* (e che ha influenzato fortemente l'opera saggistica ma anche creativa di Fuentes) invece scrive:

«La obra literaria de Paz es una constante encarnación del tiempo, pero no del tiempo que marcan los relojes [...], sino de ese triple tiempo humano que [...] se instala en el presente sólo para recordar el origen del ser e imaginarlo en la meta. [...] La poesía de Paz es la perfecta conjunción de un tiempo y un espacio escritos; [...] es crítica; su tiempo y su espacio [...] representan una apertura permanente; son un signo de relación, de contaminación, de necesidad y, en consecuencia, una forma rebelde y augural de libertad. [...] Pero si la poesía de Paz es crítica del lenguaje, sus ensayos son crítica del mundo o, mejor dicho, de las estructuras dentro de las cuales el lenguaje se inserta. Esas unidades estructurales, para Paz, [...] son [...] la suma de vertebraciones en permanente tensión [...] que llamamos civilizaciones. [...] Peregrino de las civilizaciones, Paz el ensayista ha escrito una sola, vasta obra de “conjunciones y disyunciones”: los encuentros, las confrontaciones, las simbiosis, las unidades rescatadas y las diversidades, en buena hora, mantenidas, de las civilizaciones»⁸¹.

⁸⁰ Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México D. F., 1970, p. 98.

⁸¹ Ivi, pp. 152-153-155-156.

La “responsabilidad del escritor” di Reyes e il sincretismo di Paz vengono esaltati ed ereditati da Carlos Fuentes come elementi imprescindibili per tutti gli scrittori appartenenti alla cultura messicana.

Per quanto riguarda in modo specifico il romanzo, in uno dei saggi di questa prima parte dal titolo *Muerte y resurrección de la novela*, Fuentes riflette sulle novità della narrativa contemporanea:

«Agotados sus viejos recursos anecdóticos, la nueva novela hispanoamericana, ejemplarmente, se abocó a una multiplicidad de exploraciones verbales. Nuestros mejores escritores entendieron que, entre nosotros, todo está por decirse, todo está por imaginarse. Porque nuestra vida personal y colectiva se sostiene sobre lenguajes históricamente falsos, la escritura de creación es, de manera inmediata, la forma y la materia de una nueva convivencia.

Sucedió que: hubo un extraordinario desplazamiento en el orden temporal, espacial e ideológico. El tiempo dejó de ser la medida lineal del progreso occidental; el espacio dejó de circunscribirse a los centros rectores de la cultura occidental; la ideología dejó de ser la fe a-crítica y mecánicamente optimista de los diversos positivimos. Al abrirse a la universalidad de las estructuras lingüísticas, el novelista de los sesentas se abrió también a los supuestos de esa universalidad: la multiplicidad y validez contigua de los lenguajes en sentido histórico-cultural, la disolución de las distinciones culturales entre pueblos “civilizados” y “primitivos”»⁸².

In queste parole di Fuentes sono tracciati in anteprima alcuni dei caratteri che poi verranno riconosciuti propri della postmodernità e postcolonialismo, dovuti alla perdita di centralità dell’Occidente.

La seconda e ultima parte del volume è invece dedicata al teatro di Shakespeare e di Genet, al cinema e alla pittura.

⁸² Ivi, pp. 84-85.

L'anno seguente viene pubblicato un altro libro dal titolo *Tiempo mexicano*. Anche questo volume, come scrive Fuentes nella nota di apertura, è composto da articoli precedentemente apparsi su riviste. Si tratta, anticipa l'autore, di testi sul Messico, alcuni inediti ed altri estrapolati da saggi anteriori e rielaborati e attualizzati. L'orientamento è più politico e storico e cerca di interpretare il mondo, di percorrere le tappe essenziali della storia messicana ed esaminare il possibile ruolo del Messico nel futuro, ma ci dà interessanti spunti per la lettura delle sue opere creative relativi alla lingua e al suo uso non ingenuo.

Carlos Fuentes apre questo volume descrivendo il Messico come un paese dalla forte molteplicità che si riflette sulla concezione del *tiempo mexicano*:

«la premisa del escritor europeo es la unidad de un tiempo lineal, que progresa hacia adelante dirigiendo, asimilando el pasado. Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes»⁸³.

L'assenza di un tempo lineare e la coesistenza di tutti i momenti storici

«en Mexico es sólo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido [...] [porque] el presente nos desnuda y pone de cara al pasado [...]: México conoce su ruta [...]. Hay una Malinche en su futuro; meta un Cortés en su motor. Confesión o psicoanálisis: curar el pasado. Arte: pintar el pasado. Revolución: restaurar el pasado original. Política: invocar el pasado revolucionario. Amor: monja o prostituta, el pasado define a la mujer: el hombre siempre ha sido, luego es y será siempre, macho [...]. Religión: el paraíso no se perdió, en él vive Adán Tenochtitlán»⁸⁴.

⁸³ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México D. F., 1971, p. 9.

⁸⁴ Ivi, pp. 10-15-16.

Il *tiempo mexicano*, non soggetto alla linearità ma all'idea di un tempo sempre presente, ha bisogno, ripete spesso Fuentes, di essere sempre tenuto in considerazione per poter avere piena coscienza di quello che significa essere messicano. In questo saggio Fuentes va alla ricerca di un modello sociale che includa il riscatto dell'identità, ripercorrendo il lungo cammino storico dal tempo preispanico di *Quetzalcoatl* al tempo attuale di *Pepsicoatl*:

«Como Godot, Quetzalcóatl se fue para siempre y sólo regresó disfrazado de conquistador español o de príncipe austriaco. ¿Debemos, por ello, enajenarnos a Pepsicóatl? Sería el camino más facil, pero no el más feliz. [...] Quetzalcóatl nos prometía el Sol; Pepsicóatl nos promete una lavadora [...] pagable a plazos»⁸⁵.

Fuentes si interroga successivamente sulla ricerca di un modello di sviluppo del paese e a questo proposito non può non dedicare un paragrafo al mondo indigeno e al bisogno che ha questo mondo di giustizia e uguaglianza senza che questo implichi il sacrificio della sua cultura. Nella speranza di raggiungere una democrazia fondata sulla libertà politica e la libertà economica, Fuentes chiude il suo saggio con un appello diretto a tutti i messicani:

«Dejemos de ser, todos, nadie; seamos, todos alguien. Construyamos, todos juntos, una nueva convivencia mexicana, más justa y más libre. Apresurémonos a crear, desde la base, un socialismo mexicano que no incurra en aberraciones o supuestas fatalidades, sino que conjugue imaginación, crítica, libertad, justicia y crecimiento. No un paraíso: simplemente, una comunidad»⁸⁶.

Una comunità che naturalmente non escluda la tradizione spagnola, come conferma in *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) in cui Fuentes esalta il *Quijote* e il suo mondo fittizio in stretta relazione con la

⁸⁵ Ivi, pp. 33-34.

⁸⁶ Ivi, p. 192.

concezione che ha Fuentes del romanzo. Anche in questo caso è possibile una lettura parallela tra un'opera saggistica e un'opera creativa: in questo periodo, infatti, lo scrittore lavorava contemporaneamente al volume appena citato e all'ambizioso progetto di *Terra Nostra*. La bibliografia delle due opere, infatti, scrive Fuentes alla fine del libro *Cervantes o la crítica de la lectura*, è «gemela» poiché le due opere «nacen de impulsos paralelos y obedecen a preocupaciones comunes»⁸⁷. All'interno del testo, inoltre, lo scrittore dichiara che il saggio è «una rama de la novela que me ha ocupado durante los pasados seis años: *Terra Nostra*»⁸⁸.

In questo viaggio critico, come nel viaggio narrato nel romanzo, Fuentes manifesta la sua posizione idealista rispetto alla realtà storica, mostra la differenza tra la realtà visibile e una realtà possibile. Fulcro del suo saggio è, come lascia intuire il titolo, l'esaltazione di Cervantes che viene considerato da Fuentes «el fundador de la novela moderna»⁸⁹ e nella cui opera, *Don Quijote de la Mancha*, «aparecen por vez primera la grandeza y la servidumbre ambiguas de la novela moderna: ruptura del orden épico que reprimía las posibilidades de la ficción narrativa»⁹⁰. La genialità di Cervantes risiede nella capacità di far convivere sullo stesso piano narrativo il passato e il presente, attraverso la fusione dell'epica e del romanzo realista, e grazie a questa fusione riesce a convertire

«a la novela en un proyecto crítico. El pasado –la ilusión que Don Quijote tiene de sí mismo como un caballero andante de siglos remotos– ilumina al presente –el mundo concreto de ventas y caminos, muleros y sirvientas–; y el presente (la dura vida de los hombres y mujeres que luchan por sobrevivir en un mundo injusto, cruel y feo) ilumina el pasado (los ideales quijotesco de justicia, libertad y una Edad de Oro de abundancia e igualdad). Sancho,

⁸⁷ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Planeta De Agostini, México D. F., 2002, p. 117.

⁸⁸ Ivi, p. 39.

⁸⁹ Ivi, p. 15.

⁹⁰ Ivi, p. 34.

constantemente, intenta radicar a Don Quijote en la realidad del presente; pero Don Quijote, constantemente, eleva a Sancho a la aventura mítica en pos de la ínsula que el escudero habrá de gobernar»⁹¹.

Il romanzo moderno, come unione di passato e presente, grazie a Cervantes permette di immaginare – come scriverà Fuentes nel saggio *El espejo enterrado* del quale mi occuperò più avanti – «un mundo de múltiples puntos de vista»⁹².

In *Cervantes o la crítica de la lectura* Fuentes si occupa anche dell'analisi dell'opera di James Joyce che considera letterariamente rivoluzionaria per la profonda ribellione, come la *nueva novela*, alla visione unidimensionale del linguaggio e della letteratura propria della società del suo tempo: «esa [...] sociedad [que] pretende ser dueña de una escritura única, racional, estilística, realista, individualista: las palabras poseen un sentido recto [...], el que definen los diccionarios, que para eso están»⁹³.

Nella *nueva novela* ogni significato è relativo e molteplice, al contrario di quello che riportano i dizionari, proprio come nella tradizione della narrativa europea emula di *Don Quijote de la Mancha* di Cervantes. La *nueva novela*, dunque, recupera la grande libertà di Cervantes che si era probabilmente perduta e mummificata nella cultura eurocentrica borghese, nel presunto realismo.

«Cervantes, Joyce y la soledad de la literatura. Uno vive en la ciudad renaciente [...]; el otro en la ciudad caída [...]. Pero ambos pronuncian las palabras ceniza del final y las palabras llama del inicio»⁹⁴.

Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la nueva novela hispanoamericana (1991) può essere considerato una sorta di

⁹¹ Ivi, pp. 33-34.

⁹² Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 187.

⁹³ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, op. cit., pp. 108-109.

⁹⁴ Ivi, p.115.

“modernizzazione” de *La nueva novela hispanoamericana* nel quale lo scrittore si concentra sulla filosofia della storia di Gianbattista Vico e le teorie di Bachtin sull’epica e sul romanzo dialogico – in contrapposizione al romanzo monologico, dominato da una sola voce – considerando che il continente americano, attraverso il discorso dialogico e polifonico del romanzo, può mostrare i piani sovrapposti della sua evoluzione storica, con il suo sfondo mitico, che ancora agisce sul presente, e con le sue vecchie utopie, necessarie per illuminare il futuro.

Come in *Cervantes o la crítica de la lectura*, in *Valiente mundo nuevo* Fuentes affronta anche il tema della nascita della modernità, della doppia modernità: quella che comincia con i filosofi dell’Illuminismo e che raggiunge il suo punto culminante nella seconda metà del XX secolo e l’altra che risale al Rinascimento e che ha avuto uno sviluppo diseguale e misconosciuto. In questa tradizione alternativa, i valori della diversità e della molteplicità, lungi dall’essere soppressi come avviene durante quella che Fuentes definisce «modernidad ilustrada»⁹⁵, raggiungono il massimo sviluppo. Fuentes mostra un forte interesse per il passaggio dal mondo chiuso e gerarchico del Medioevo al mondo aperto e pluridimensionale del Rinascimento. Secondo lo scrittore, le grandi figure della cultura europea del Rinascimento, nel dare importanza al dubbio, all’ambiguità e alla pluralità dei valori, sono stati i veri fondatori del mondo moderno: Cervantes, che nell’inviare «Don Quijote fuera de su espacio –la aldea anónima de la Mancha– que es el espacio limitado y seguro de la Edad Media, al vasto espacio del Renacimiento: los caminos abiertos del “valiente mundo nuevo”»⁹⁶, accetta «la diversidad y la mutación del universo»⁹⁷; Shakespeare, che «llena el nuevo espacio del humanismo con preguntas, dudas y temores irracionales»⁹⁸ ed Erasmo che afferma la

⁹⁵ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 25.

⁹⁶ Ivi, p. 54.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

necessità di abbandonare «los absolutos, sean de la fe o de la razón, a favor de una ironía capaz de distinguir el saber del creer, y de poner cualquier verdad en duda»⁹⁹.

Ma di questa “doppia modernità” nelle Americhe arrivano pochi echi perché la tendenza ispanoamericana è quella di adottare «la última versión de la modernidad occidental»¹⁰⁰. Come esempio di una fallimentare imitazione, Fuentes menziona il caso dei regionalisti ispanoamericani che si erano ispirati al realismo europeo del XIX secolo. Il desiderio di seguire le orme di un'estetica creata in Europa significava non portare alla luce la realtà propria dell'America Latina. Secondo Fuentes, solo gli scrittori ispanoamericani che hanno seguito l'esempio della «revolución en la literatura moderna»¹⁰¹, scatenata da scrittori come Joyce, Faulkner, Kafka, Broch, Woolf, sono riusciti ad entrare più profondamente nella realtà della propria cultura e a «darle más nombre y más voz al continente en gran parte anónimo y silencioso»¹⁰². Perché dare nome, dare voce, ricordare il passato e immaginare il futuro sono per l'autore le principali funzioni del romanzo in America Latina, dove la società civile risulta essere debole, ma troppo spesso lo scrittore latinoamericano è portato invece «a obedecer [...] el llamado de actuar como legislador, dirigente obrero, estadista, periodista, portador y hasta redentor de su sociedad»¹⁰³. In altre parole, lo scrittore deve svolgere le funzioni che altrove sono svolte dalla società civile, sacrificando il suo ruolo “creativo” erroneamente considerato meno utile.

Nel 1992, anno della commemorazione del quinto centenario della scoperta, Fuentes pubblica *El espejo enterrado*, un saggio nel quale esplora, come ho precedentemente detto, i destini incrociati e le conflittuali relazioni tra Spagna e America Latina, e ripercorre le tappe della Storia del Nuovo Mondo, dalle culture preispaniche con le loro cosmogonie, credenze

⁹⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰⁰ Ivi, p. 13.

¹⁰¹ Ivi, p. 262.

¹⁰² Ivi, p. 263.

¹⁰³ Ivi, p. 279.

e arti, all'epoca attuale, passando per la conquista, il periodo coloniale e l'indipendenza. Si è anche occupato dei “movimenti” delle frontiere tra mondo latino e mondo anglosassone e della realtà ispanica negli Stati Uniti, dove il fenomeno della cultura *chicana* appare come un nuovo processo culturale che scompone l'ordine territoriale e le mappe linguistiche panamericane. In questo saggio, inoltre, Fuentes riformula molte delle sue idee sull'identità ispanoamericana, sulla sua origine violenta, sulla sua fusione di culture, sul suo vigore creativo, sul grave problema indigeno e sulla mancanza di giustizia sociale e di democrazia.

Per quanto riguarda il problema dell'identità, Fuentes scrive che i popoli sorti dopo la Conquista nel Nuovo Mondo si videro «capturados entre el mundo indígena destruido y un nuevo universo, tanto europeo como americano»¹⁰⁴. Per esprimere la ricerca dell'identità, in un mondo diviso, nasce l'arte del barocco. Secondo Fuentes l'arte del barocco del Nuovo Mondo è riuscita ad esprimere al meglio l'incertezza che affligge la cultura dell'America Latina, riempiendo i vuoti della storia

«con cualquier cosa encontrase a la mano. [...] Arte de la paradoja: arte de la abundancia, prácticamente ahogándose en su propia fecundidad, pero arte también de los que nada tienen, de los mendigos [...], de los campesinos [...]. El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante»¹⁰⁵.

Il barocco risulta essere, dunque, la risposta all'assenza di un'identità ma è anche, paradossalmente, un'arte eccessiva, della pienezza: in ogni caso, della difficoltà dell'*essere* e del rappresentarsi.

Questo viaggio in cui *el espejo* “riflette” la continua ricerca dell'identità attraverso l'incontro tra tutte le culture che la determinano – perché «los espejos simbolizan la realidad, el sol, la tierra y sus cuatro direcciones, la

¹⁰⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 203.

¹⁰⁵ Ivi, p. 206.

superficie y la hondura terrenales, y todos los hombres y mujeres que la habitamos»¹⁰⁶ – si chiude con un paragrafo dal titolo *El espejo desenterrado* in cui Fuentes si rivolge a tutte le popolazioni che parlano lo spagnolo e che hanno

«quinientos años después de Colón [...] el derecho de celebrar la gran riqueza, variedad y continuidad de nuestra cultura. Pero el Quinto Centenario vendrá y se irá y muchos latinoamericanos se seguirán preguntando no cómo fue descubierta América o encontrada o inventada, sino cómo fue y debe seguir siendo imaginada»¹⁰⁷.

¿Ha muerto la novela? Con questo interrogativo (una riflessione più recente di quella presentata in *La nueva novela hispanoamericana*) Carlos Fuentes apre il saggio *Geografía de la novela* del 1993 riflettendo sulla morte del romanzo della quale sentiva parlare nel periodo in cui cominciava a scrivere. I motivi che determinarono la crisi del romanzo europeo e nordamericano risiedevano, secondo l'autore, nel fatto che *la novela* non era più portatrice di “novità”, mancava l'immaginazione ed era stata assorbita dagli altri mezzi di comunicazione. Questa “crisi”, partecipe della “crisi” generalizzata che ha colpito il mondo “Occidentale”, ha fatto parlare di Postmodernità, il cui pensiero, scrive Fuentes, «ha insistido en que la verdadera tiranía de nuestro tiempo es la alianza de la información y el poder, una alimentando la razón de ser del otro»¹⁰⁸. Per lo scrittore, però, il romanzo deve riuscire a comunicare ciò che non può essere detto attraverso gli altri mezzi di comunicazione e anche nel caso in cui

«no existiese una sola antena de televisión, un solo periódico, un solo historiador o un solo economista en el mundo, el autor de novelas continuaría enfrentándose al territorio de lo no-escrito, que

¹⁰⁶ Ivi, p. 13.

¹⁰⁷ Ivi, p. 386.

¹⁰⁸ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid, 1993, p. 15.

siempre será, más allá de la abundancia o parquedad de la información cotidiana, infinitamente mayor que el territorio de lo escrito»¹⁰⁹.

Le peculiarità della scrittura letteraria rispetto ad altre forme di comunicazione sono alla base di questo volume. Nel secondo paragrafo Fuentes si pone la domanda che si ponevano gli scrittori negli anni Cinquanta: «¿qué puede decir la novela que no puede decirse de otra manera?»¹¹⁰. Per quanto riguarda la situazione messicana, Fuentes non ha dubbi:

«En México, y no sé hasta qué grado, en Hispanoamérica, esta pregunta pasaba por nuestras posibles respuestas a tres exigencias simplistas, tres dicotomías innecesarias que, no obstante, se habían erigido en obstáculo dogmático contra la potencialidad misma de la novela.

1. Realismo contra fantasía y aun contra imaginación.
2. Nacionalismo contra cosmopolitismo.
3. Compromiso contra formalismo, artepurismo y otras formas de irresponsabilidad literaria»¹¹¹.

Si tratta però solo di una morte apparente, parziale, che possiamo chiamare la “morte del realismo tradizionale”. Il romanzo non è morto perché fortunatamente «la cárcel del realismo» che ci fa vedere «por sus rejas [...] lo que ya conocemos»¹¹² e che «nos condena a ser anacrónicos en nombre de la “verdad” entrecomillada por su incapacidad de hacer de lo no-contemporáneo, contemporáneo»¹¹³ è stato superato. Il risultato di questo superamento è che l’arte – in questo caso la *nueva novela*, che «nos dice

¹⁰⁹ Ivi, pp. 16-17.

¹¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ivi, p. 22.

¹¹³ Ivi, p. 74.

que el pasado puede ser la novedad más grande de todas»¹¹⁴ – può manifestare ciò che ancora non si conosce, che si tratti del passato o del presente, attraverso l'immaginazione e la integrazione di tutti i linguaggi dell'America Latina «europeos, indios, negros, mulatos, mestizos» liberandoli dall'oblio e dal silenzio e «transformándolos en metáforas inclusivas, dinámicas, que admitan todas nuestras formas verbales: impuras, barrocas, conflictivas, sincréticas, policulturales»¹¹⁵.

Viviamo «en una era de lenguajes conflictivos» e per Fuentes «la novela es, será y deberá ser uno de esos lenguajes. Pero sobre todo deberá ser la arena donde todos ellos pueden darse cita»¹¹⁶.

Il romanzo è, dunque, un genere plurale e democratico e non impone un punto di vista unico ed esclusivo ma si apre a una prospettiva molteplice della realtà. A questo proposito neanche in questo saggio potevano mancare riferimenti al *Quijote* di Cervantes che mostra «la realidad no visible y sin embargo tan real»¹¹⁷.

Dopo questo capitolo iniziale, Fuentes dedica i successivi a vari scrittori che costituiscono l'universo del romanzo e la sua *geografía*: da Borges a Kundera, da Calvino a Rushdie. Per quanto riguarda l'ambito latinoamericano, Fuentes dedica alcuni capitoli a scrittori come Augusto Roa Bastos e Sergio Ramírez ma fondamentale risulta la sua relazione con l'opera di Borges che implica, tra l'altro, il confronto tra la “geografía” del suo Messico con la “geografía” argentina di Borges. La grandezza di Borges, scrive Fuentes, risiede nella sua capacità di riempire il vuoto fisico dell'Argentina formata «por la llanura chata e interminable»¹¹⁸, tramutando il tempo e lo spazio nei protagonisti delle sue storie:

«el Aleph, donde pueden verse, sin confundirse, “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los angulos” [...] [y] el jardín de

¹¹⁴ Ivi, p. 37.

¹¹⁵ Ivi, p. 28.

¹¹⁶ Ivi, p. 33.

¹¹⁷ Ivi, p. 22.

¹¹⁸ Ivi, p. 48.

senderos que se bifurcan, donde el tiempo es una serie infinita de tiempos [...]. Yo puedo hacer lo mismo en la capilla indobarroca de Tonantzintla, sin necesidad de escribir una línea [...]. Yo puedo mirar eternamente el calendario azteca en el Museo de Antropología de la Ciudad de México hasta convertirme en tiempo –pero no en literatura–. [...] México me hace, como escritor, sentirme apoyado por la riqueza del pasado indígena y colonial»¹¹⁹.

Malgrado profonde differenze, il Messico, formato da *pueblos testimonio*, e la vuota Argentina, formata da *pueblos trasplantados*, hanno in comune tra loro e con quasi tutta l'America Latina

«la lengua castellana, la lengua de la Mancha. Escritores de español, ciudadanos de la Mancha, habitantes del reino de Cervantes, todos somos escritores maculados y portamos las manchas mestizas y migratorias de América, el continente donde todos llegamos de otra parte»¹²⁰.

Geografía de la novela è, in sintesi, una lunga meditazione sulle evoluzioni del romanzo in America Latina e nel resto del mondo e sui grandi rappresentanti di questo genere letterario che hanno ampliato i confini ristretti della realtà attraverso l'immaginazione,

«dándonos a entender que no habrá *más* realidad humana si no la crea, también, la imaginación humana [...]. La geografía de la novela nos dice que nuestra humanidad no vive en la helada abstracción de lo separado, sino en el pulso cálido de una variedad infernal que nos dice: no somos aún. Estamos siendo.

Esa voz nos cuestiona, nos llega desde muy lejos pero también desde muy adentro de nosotros mismos. Es la voz de nuestra propia humanidad revelada en las fronteras olvidadas de la conciencia. Proviene de tiempos múltiples y de espacios lejanos. Pero crea, con

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ivi, p. 51.

nosotros, el terreno común donde los negados pueden juntarse y contarse las historias prohibidas por los negadores»¹²¹.

Questo discorso generale si adatta maggiormente ai “territorios de la Mancha” accomunati dall’uso dello spagnolo ma per secoli divisi in “negados” e “negadores”. Questa “comunità di destino” che unisce i territori americani alla Spagna viene rivisitata anche nei saggi riuniti in *Tres discursos para dos aldeas* (1993), tre discorsi che lo scrittore messicano ha tenuto nelle “dos aldeas”, in America ed Europa, «la Universidad de Alcalá de Henares, la sede de la UNESCO en París, y la Universidad Nacional Autónoma de México»¹²², e sono una sintesi delle idee di Fuentes sul ruolo positivo della cultura indo-afro-iberoamericana nel contesto di fine secolo. Il primo, pronunciato nel ricevere il Premio Cervantes nel 1987, è una lunga riflessione sull’universalità della lingua di Nebrija e sulla contiguità della letteratura scritta nella

«lengua universal de Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, de Julio Cortázar y Octavio Paz. La literatura de origen hispánico ha encontrado un pasaporte mundial y, traducida a lenguas extranjeras, cuenta con un número cada vez mayor de lectores [...] porque [...] ha podido mantener vigente todo un repertorio humano olvidado a menudo, y con demasiada facilidad, por la modernidad triunfalista, que entre aquel 92 y éste ha protagonizado la historia visible de la humanidad»¹²³.

Tra il ricordo e l’immaginazione, che tentano di mantenere vive tutte le culture che appartengono all’America Latina, non potevano mancare anche qui dei riferimenti al *Quijote*, con il quale Cervantes inaugura il romanzo moderno «potenciando la imaginación para hablarnos menos de lo que vemos que de lo que no vemos; de lo que ignoramos, más de lo que ya

¹²¹ Ivi, pp. 224-225.

¹²² Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, op. cit., p. 27.

¹²³ Ivi, p. 32.

sabemos»¹²⁴. E, dopo aver espresso il desiderio di recuperare la modernità del Quijote attraverso la *nueva novela* e continuare a immaginare il mondo per poterlo scoprire, Fuentes apre il suo *pasaporte* sul quale vi è scritto: «Profesión: Escritor, es decir, escudero de Don Quijote. Y lengua: Española, no lengua del imperio sino lengua de la imaginación, del amor y de la justicia: Lengua de Cervantes, lengua de Quijote»¹²⁵.

Nel secondo discorso, all'interno dell'universalità della lingua di Cervantes, passa a occuparsi di un campo ristretto, quello dello studio della storia e della cultura messicana dai tempi della scoperta fino al 1991, l'anno in cui ha tenuto questo discorso, quasi cinquecento anni dopo la scoperta. Particolare attenzione rivolge alla conquista, alla catastrofe demografica che l'incontro/scontro provocò ma anche alla «fraternidad entre la muerte de las civilizaciones indias y el nacimiento de las civilizaciones hispanoindígenas»¹²⁶, alle campagne a favore degli indigeni di Fray Bartolomé de las Casas e di Francisco de Vitoria, e a quelle opposte come quella di Ginés de Sepúlveda che li accusava di cannibalismo e dunque di non essere umani. Dopo cinquecento anni Fuentes afferma che la conquista non è finita perché c'è poca giustizia nel Nuovo Mondo e dunque «¿tenemos algo que celebrar? [...] Yo diría [...] que sí: tenemos la ocasión y el derecho de celebrar, éste y todos los años, la extraordinaria continuidad cultural del continente iberoamericano»¹²⁷ nonostante la mancanza di giustizia economica e democrazia politica. La ricchezza culturale, che può diffondersi grazie all'universalità della lingua, «asegura la continuidad de la vida a pesar de la inevitabilidad de la muerte»¹²⁸, e gli indo-afro-iberoamericani possono dare «un contenido real, crítico, humano a las

¹²⁴ Ivi, p. 33.

¹²⁵ Ivi, p. 43.

¹²⁶ Ivi, p. 50.

¹²⁷ Ivi, p. 58-59.

¹²⁸ Ivi, p. 67.

exigencias tecnológicas y económicas de nuestro tiempo [...] a partir de nuestra historia de encuentros e incorporaciones»¹²⁹.

Il terzo e ultimo discorso fa parte di un seminario dove erano presenti Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Fernando del Paso dal titolo «México, la América Latina, la situación internacional»¹³⁰. È un saggio di tipo politico, sui problemi mondiali, e in particolare dell'America Latina, dopo la guerra fredda:

«acostumbrados a llevar puesta la estrecha pero habitual camisa de la guerra fría, muchos sienten que al perderla, la camisa, [...] nos arranca la piel. Debimos prever que el paso de la bipolaridad a la multipolaridad no sería ni fácil ni gratuito: no estábamos realmente preparados para él desde el punto de vista económico, ni política o jurídicamente. [...] América Latina debió pagar el precio de la guerra fría, prolongando dos trágicas divergencias en nuestros países: una, entre la óptica histórica del continente y la miopía del prisma Este-Oeste; otra, entre la realidad sociocultural de Indoafríoiberioamérica y las estructuras políticas, estrechas o anacrónicas como para dar cabida a la potencia y a la diversidad de la sociedad y la cultura»¹³¹.

Il compito della democrazia deve essere, dunque, quello di promuovere la giustizia sociale in un continente dove la povertà continua a crescere. Sarà compito di tutti «cooperar en un nuevo proyecto de modernidad que no excluya a nada y a nadie, y que pueda ser compartido por tantos como sea posible, sin violentar la tradición cultural de cada cual»¹³².

L'ultima opera saggistica di Carlos Fuentes dal titolo *En esto creo*, scritto nel 2002, è un dizionario filosofico personale a metà strada tra zibaldone etico-politico-letterario e libro di memorie. In questa opera Fuentes inserisce in ordine alfabetico quarantuno voci che abbracciano i più

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ivi, p. 69.

¹³¹ Ivi, pp. 74-86-87.

¹³² Ivi, p. 96.

svariati temi: di carattere filosofico ed esistenziale (*Dios, Libertad, Muerte, Tiempo*, etc.); di carattere politico, storico e sociale, dove alla nota preoccupazione di Fuentes per le problematiche inerenti al destino dell'America Latina e alla definizione dell'identità delle sue popolazioni è riservato un ruolo centrale (*Educación, Globalización, Política, Revolución, Xenofobia*, etc.); di carattere meno impegnato (*Amistad, Amor, Belleza, Celos*, etc.) o più intimo come *Silvia*, dedicato alla moglie. Dal punto di vista artistico, infine, è possibile trovare gli autori più amati da Fuentes come *Buñuel* nel cinema, *Velásquez* in pittura e *Balzac, Faulkner, Kafka, Quijote* (non Cervantes, si badi), *Shakesperare*, etc. in letteratura, oltre alle voci *Historia* e *Novela* sulle quali mi soffermo per evidenziare ancora una volta quanto sia importante il romanzo come rivelazione dell'essere rispetto alla storia.

Nella voce *Historia*, infatti, l'autore scrive:

«La conquista o re-conquista de la presencia histórica de los pueblos marginados de Asia, África y América Latina ha sido uno de los hechos fundamentales del milenio. Resulta que no había una sola historia. Había muchas historias. No había una sola cultura. Había muchas culturas.

Llegar con esta conciencia al fin del milenio es uno de los triunfos del milenio.

En cambio, el tiempo que termina tendrá la marca cainita de la violencia del hombre contra el hombre. [...] La tragedia del milenio al morir el milenio es que, contando con todos los medios para asegurar la felicidad, los hayamos violado empleando los peores métodos para asegurar la desgracia. [...] Las tiranías del siglo XX convirtieron la tragedia en crimen: tal es el crimen trágico de la

historia contemporánea. Los monstruos políticos le negaron a la historia la oportunidad de redimirse conociéndose»¹³³.

La storia, sconosciuta a se stessa, risulta essere spesso un contenitore privo di contenuto umano.

Nella voce *Novela*, infatti, scrive che la storia è

«ausencia [...]. La historia es una botella arrojada al mar. La novela es el manuscrito encontrado en la botella [...]. La novela dice lo que la historia no dijo, olvidó o dejó de imaginar [...] es una reintroducción del ser humano en la historia [...]. Pero en nuestro tiempo, la novela también es una carta da presentación de las culturas que, lejos de haber sido ahogadas por las mareas de la globalidad, se han atrevido a afirmarse con más vigor que nunca»¹³⁴.

Come si può vedere, nelle opere saggistiche di Fuentes la ricerca dell'identità è una costante imprescindibile, come è imprescindibile il ruolo della letteratura nel processo di costruzione dell'identità stessa.

Ripercorrendo il suo pensiero, vorrei quindi soffermarmi sul significato che ha per lo scrittore la letteratura, in particolare la *nueva novela*, e il suo ruolo in detto processo.

Innanzitutto a differenza della storia, la letteratura deve essere in grado di creare

«una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello

¹³³ Carlos Fuentes, *En esto creo*, Planeta Mexicana, México D. F., 2002, pp. 114-115-116.

¹³⁴ Ivi, pp. 175-178.

menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso»¹³⁵.

La *mitad oculta* è, per lo scrittore, il mondo indigeno che ha vissuto nel silenzio per cinque secoli e che ora entra, con i suoi miti, nel romanzo e nell'immaginario collettivo come elemento essenziale dell'identità messicana: *mitad oculta* che è necessario *desenterrar*, come *el espejo enterrado* nel quale specchiarsi.

All'arrivo degli Spagnoli lo scontro tra le diverse culture portò l'uomo latinoamericano a chiedersi:

«¿Cuál era nuestro lugar en el mundo? ¿A quién le debíamos lealdad? ¿A nuestros padres europeos? ¿A nuestras madres quechuas, mayas, aztecas o chibchas? ¿A quién deberíamos dirigir ahora nuestras oraciones? ¿A los dioses antiguos o a los nuevos? ¿Qué idiomas íbamos a hablar, el de los conquistados, o el de los conquistadores?»¹³⁶.

A distanza di secoli continua la ricerca di un'identità e, secondo Carlos Fuentes, attraverso la letteratura è possibile riscoprire le radici di un continente multirazziale e multiculturale, per dare:

«voz y nombre a quienes no los tienen [...]. Recordar que había una civilización del Nuevo Mundo antes de 1492 y que aunque la conquista propuso una nueva historia, los conquistados no renuncian a la suya. El recuerdo ilumina el deseo, y ambos se reúnen en la imaginación»¹³⁷.

Se la conquista come l'indipendenza, se la storia moderna come la contemporanea, negano o ignorano l'esistenza del mondo indigeno, erede delle civiltà precolombiane e parte integrante della *mexicanidad*, attraverso

¹³⁵ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 19.

¹³⁶ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 206.

¹³⁷ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, op. cit., pp. 39-40.

l'immaginazione lo scrittore ispanoamericano cerca di riempire i vuoti della storia:

«¿Cómo recuperar ese pasado sino mediante un esfuerzo de imaginación? No tenemos documentos, no podemos ir por la calle a entrevistar al hombre del siglo XVII o al indio exterminado en el XVI. Tenemos que apelar a nuestra imaginación más profunda, no se puede hacer más: de otra forma este pasado nunca más podremos recuperarlo»¹³⁸.

Recuperare il passato per lo scrittore significa:

«crear en el Nuevo Mundo hispánico, un mundo nuevo, una realidad mejor, en contra del capricho del más fuerte, que se sustenta en la fatalidad; a favor del diálogo y de la coexistencia, que se sustentan en la libertad, y otorgándole un valor específico al arte de nombrar y al arte de dar voz»¹³⁹.

La letteratura meglio di qualsiasi altro sistema di comunicazione ha dato *nombre* e *voz* ad ogni cultura di cui l'America Latina si compone, e la *nueva novela hispanoamericana*, per la sua natura, come abbiamo visto, critica, ambigua, dialogica ed aperta a letture divergenti, a differenza di quella chiusa e documentaristica del romanzo realista ormai in crisi, riesce a captare ed a comunicare questa realtà polivalente.

Sarà la *nueva novela hispanoamericana* (come scrive nel saggio omonimo) ad esprimere in modo più adeguato il “magico” mondo messicano (ma il discorso vale, naturalmente, per tutta la letteratura continentale) a partire dalla

«literatura de la revolución mexicana [donde] se encuentra esta semilla novelesca [...]. Sin embargo hay una obligada carencia de

¹³⁸ Carlos Fuentes, in María Victoria Reyzábal, *Real ficción del camino vital e intelectual de Carlos Fuentes*, in “Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura”, 91, Editorial Anthropos, Barcelona, dicembre 1988, p. 28.

¹³⁹ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, op. cit., p. 40.

perspectiva en la novela mexicana de la revolución. [...]. Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yañez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1953, al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre [...] la temática documental de la revolución. [...] A través de *Pedro Páramo*, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela. Para Alberto Moravia, por ejemplo, la novela ha muerto: sus temas, procedimientos, personajes e intenciones son hoy objeto de una popularización o anexión o banalización en el cine, la televisión, la prensa, el psicoanálisis y la sociología [...]. Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo [...], varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa»¹⁴⁰.

Questa *realidad literaria poderosa* di cui parla Fuentes, insieme all'immaginazione e all'assunzione delle cosmogonie indigene, permette ora allo scrittore di riempire i vuoti della storia e della rappresentazione de *lo mexicano*:

«Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados,

¹⁴⁰ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., pp. 15-16-17.

Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido»¹⁴¹.

Secondo lo scrittore la *nueva novela hispanoamericana* si presenta come

«una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico [...]. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual. [...]. Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura»¹⁴².

Se questo è il mondo da ricreare, lo scrittore del XX secolo deve rifiutare la tradizione “ufficiale”, imposta dal razionalismo illuminista, e rievocare quella tradizione della narrativa europea che comincia con *Don Quijote de la Mancha*, il primo romanzo moderno, un’invenzione che nasce dall’idea dell’autore di immaginare un mondo dove esistono più punti di vista, dove non è importante rappresentare la realtà ma ciò che in essa manca:

«La tradición *quijotesca* no disfraza su génesis ficticia; la celebra. Sus personajes no [...] se toman en serio; admiten que su realidad es una mentira. Pero esa maravillosa mentira, la novela, salva [...] a la verdad. [...] La locura de Don Quijote y su descendencia es una santa locura: es la locura de la lectura. Su biblioteca de libros de caballería es su refugio inicial, la protección de su supuesta locura, que consiste en dar fe de la lectura. [...] Don Quijote sale a probar la existencia de una edad pasada, cuando el mundo era igual a sus

¹⁴¹ Ivi, p. 30.

¹⁴² Ivi, pp. 31-32.

palabras. [...] Quijote y Sancho son los primeros que se saben escritos mientras viven las aventuras [...]. La información moderna, el privilegio pero también la carga de la mirada plural, nacen en el momento en que Sancho le dice a Don Quijote [...]: estamos siendo escritos [...] leídos [...] vistos [...]. Somos un proyecto del otro. No hemos terminado nuestra aventura. No la terminaremos mientras seamos objeto de la lectura, de la imaginación, acaso del deseo de los demás»¹⁴³.

Quindi il primo impegno dell'intellettuale latinoamericano sarà quello di reinterpretare la propria storia, "revisionare" la storia scritta dai vincitori che hanno emarginato, quando non annullato, la storia dei vinti, poiché secondo Cervantes, come secondo Fuentes, non esiste un «presente vivo con un pasado muerto»¹⁴⁴ e «el recuerdo ilumina el deseo, y ambos se reúnen en la imaginación»¹⁴⁵.

Fedele alla continuità culturale ma cosciente della frammentazione attuale lo scrittore ispanoamericano, posseduto dall'urgenza dello scopritore, nella consapevolezza che «si yo no nombro, nadie nombrará; si yo no escribo, todo será olvidado»¹⁴⁶, costruisce una realtà che non si esaurisce nel suo contesto storico e politico, in una società che divide la nazione legale dalla nazione reale, ma ne amplia gli orizzonti.

In uno spazio sconfinato di realtà ed immaginazione, il romanzo diventa lo strumento del dialogo, in grado di mettere in comunicazione non soltanto personaggi, ma epoche distanti, classi sociali, linguaggi o visioni storiche diverse, «es el lugar privilegiado donde se reúnen los lenguajes plurales, donde yo y el otro nos encontramos y proponemos una historia inacabada»¹⁴⁷.

¹⁴³ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, pp. 34-35-36.

¹⁴⁴ Ivi, p. 38.

¹⁴⁵ Ivi, p. 39-40.

¹⁴⁶ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 279.

¹⁴⁷ Ivi, p. 37.

E il “lugar privilegiado donde se reúnen los lenguajes plurales, donde yo y el otro nos encontramos” è, nella vita attuale la città, luogo “sociale” per eccellenza. La presenza della cultura indigena in ambiente urbano e non nel passato o fuori dalla città, come nel caso dell’indigenismo e del realismo magico, è la novità di Carlos Fuentes che come tutti i “grandi” sfugge a qualsiasi catalogazione. Come vedremo, nella letteratura messicana contemporanea la presenza del sincretismo e dell’indigenismo nella città è appena insinuata mentre è una delle peculiarità dell’opera di Fuentes che sembra non essere stata finora individuata dai critici.

CAPITOLO III

CARLOS FUENTES E I MITI PREISPANICI

3.1 Il mito secondo Carlos Fuentes

Nella realtà ispanoamericana gli scrittori che sono riusciti ad entrare più profondamente nella propria cultura *mestiza* sono stati, secondo Fuentes, quelli che hanno seguito l'esempio dei surrealisti europei, della loro ribellione alla concezione cronologica del tempo e all'idea di un solo tempo, una sola civiltà, un solo linguaggio.

Come Miguel Ángel Asturias aveva riconosciuto nel Surrealismo la possibilità di raggiungere la verosimiglianza nella rappresentazione del “magico” mondo o della realtà “altra” degli indigeni, Fuentes afferma che:

«La conjunción de textos tradicionales (los mitos prehispánicos, las crónicas de Indias) y novedades técnicas posrealistas del Occidente [...] ha permitido potenciar como nunca antes el discurso narrativo de Iberoamérica, dando cabida a su pasado, su presente, sus aspiraciones, su multitud de tradiciones, su *heteroglosia*: los lenguajes en conflicto –europeos, indígenas, negros, mestizos– del continente»¹⁴⁸.

Il concetto di realtà viene concepito, quindi, in modo più complesso di come lo avevano rappresentato gli scrittori “realisti” precedenti: non è soltanto la descrizione di ciò che si può percepire empiricamente ma anche

¹⁴⁸ Ivi, p. 263.

delle cosmogonie delle distinte aree culturali del continente che si mantengono vive nel pensiero di numerosi popoli ispanoamericani.

Come infatti Fuentes dichiara in un'intervista rilasciata allo scrittore e diplomatico Saltiel Alatríste:

«la historia de la novela no es lo mismo que la novela de la historia. Han habido tiempos y novelas, lo que nunca ha habido es una novela sin tiempo que emplea de alguna manera el tiempo de manera subjetiva, objetiva, mirando hacia el pasado, mirando hacia el futuro. Finalmente el tiempo en la historia de la novela es siempre presente [...]. La maravilla de la novela es que te da siempre todos los tiempos en una especie de as, los combina de una manera que es la de un presente radical»¹⁴⁹.

Il tempo assume una dimensione aperta ad infinite trasfigurazioni che mettono in discussione o estendono la percezione della realtà. E se il tempo non è fisso non esiste un passato o un futuro assoluti ma un tempo presente che abbraccia passato e futuro: il tempo ciclico del mito, linguaggio originario dell'umanità.

Secondo Fuentes il romanzo realista è stato superato perché non ha saputo creare «mitos renovables»¹⁵⁰ mentre il nuovo romanzo trasferisce i temi, tradizionali e nuovi, della letteratura ispanoamericana in una dimensione mitica. Attraverso un dialogo complesso e variegato, potremmo dire senza frontiere, l'autore utilizza il sistema mitico per creare, nello spazio letterario, una visione del mondo come "totalità", il luogo ed il tempo nel quale confluiscono spazi e tempi distanti. Questo è possibile perché

«a diferencia de la Historia, lo mítico es lo "ejemplar", ya que es lo "repetible" más allá de cualquier limitación temporal [...] esta

¹⁴⁹ Carlos Fuentes, *Los territorios de Carlos Fuentes*, in *La región más transparente (capítulo final)*, (dvd), Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2007.

¹⁵⁰ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 20.

voluntad de mitificación de la nueva novela “no es gratuita”, sino que responde a la necesidad que tienen “los hombres” de defenderse “con la imaginación del caos circundante”»¹⁵¹.

E così il mito diventa la dimensione dell'incontro tra tempi diversi nel quale il tempo storico viene invaso da un passato che sopravvive ed ogni passo non è solo un avanzamento ma rappresenta anche un ritorno al punto di partenza, rispecchiando, inoltre, la concezione del tempo ciclico, dell'eterno ritorno delle popolazioni mesoamericane, secondo le quali la memoria non è solo ricordo del passato ma anche profezia.

Avvalendosi del pensiero di Vico sull'importanza dell'immaginazione e della memoria come basi per la conoscenza delle origini e sull'interpretazione della storia come una serie di *corsi e ricorsi* (di civiltà che si succedono, non uguali tra loro ma portando ognuna la memoria di quelle precedenti), Fuentes attribuisce grande importanza alla funzione del mito:

«El lenguaje del mito nos permite conocer las voces mentales de los primeros hombres: dioses, familia, héroes, autoridad, sacrificios, leyes, conquista, valentía, fama, tierra, amor, vida y muerte: éstos son los temas primarios del mito y los dioses son los *primeros* actores del mito»¹⁵².

L'uomo che pensa di poter vivere senza il mito e quindi senza conservare la memoria del tempo

«Es como un ser sin raíces, que carece de vínculo con el pasado, con la vida ancestral que sigue viviendo dentro de él, e incluso con la sociedad humana contemporánea»¹⁵³.

¹⁵¹ Carlos Blanco Aguinaga, *De mitólogos y novelistas*, Turner, Madrid, 1975, p. 96.

¹⁵² Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 154.

¹⁵³ Ivi, p. 162. A proposito di queste idee sul mito Carlos Fuentes cita alcune opere di Carl Gustav Jung: non esiste soltanto un inconscio individuale ma anche un inconscio collettivo

Nella ricerca delle “radici”, del mito precolombiano come elemento costitutivo della cultura del suo paese, Carlos Fuentes è stato e continua ad essere lo scrittore messicano più fecondo ma bisogna tener presente che non si tratta di un caso isolato. Molti altri scrittori messicani, infatti, hanno scritto opere creative nelle quali viene trattato il mito preispanico e il rapporto tra le differenti culture che determinano l’identità messicana contemporanea: Carmen Boullosa, Laura Esquivel, Elena Garro, Juan Rulfo, Fernando del Paso e José Emilio Pacheco, tra gli altri. In assenza di un panorama critico¹⁵⁴, o di un manuale, che tenga presente questa precisa tematica e ne faccia elemento discriminatorio, tenterò una rapida disamina per tracciare alcune coordinate tra storia mito e finzione in cui inserire l’opera di Carlos Fuentes.

I primi nomi da tener presente sono sicuramente quelli di Fernando Del Paso (1935) e Elena Garro (1920-1999), contemporanei di Fuentes, che osservano con la stessa preoccupata attenzione la società messicana postrivoluzionaria, e cercano, attraverso il contatto con la cosmogonia indigena – precolombiana e contemporanea – di rivitalizzare un presente corrotto e antiepisico.

Lo scrittore Fernando del Paso, vincitore di molti premi internazionali, come il Rómulo Gallego nel 1982, viene riconosciuto dalla critica come una delle espressioni dello spirito innovatore del romanzo del boom, in particolare con il suo romanzo *José Trigo* (1966). Dopo il romanzo “polifonico” su Città del Messico *La región más transparente* (1958) di Carlos Fuentes, del quale mi occuperò più tardi, Fernando del Paso dà voce ad uno dei quartieri più drammatici della città: Nonoalco-Tlatelolco. Questa zona dove sorgeva il famoso e già citato Colegio di Bernardino de Sahagún, cantata dalla poesia nahuatl e descritta dai conquistatori, nel romanzo viene

nel quale i miti rappresentano la vita psichica delle tribù. Privarsi dell’eredità mitologica significa perdere la propria vita.

¹⁵⁴ Nel testo di Raymond L. Williams e Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México* (Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2002), che sembrava promettere approfondimenti in questo senso, ad esempio, sono citati soltanto José Emilio Pacheco e Laura Esquivel, oltre a Fuentes, ma mai affrontando questo tema.

ricreata attraverso eventi storici reali, come la guerra *cristera* (una sollevazione popolare che avvenne in Messico, negli anni successivi alla Rivoluzione, contro il governo che limitava la libertà religiosa) o lo sciopero degli operai ferroviari del 1959, ed elementi della mitologia preispanica, nell'intento di riflettere sul carattere ciclico della storia. Il protagonista è José Trigo, che è più mito che uomo, più concetto o astrazione che realtà tangibile, per il fatto che non è mai una realtà vitale nel presente del romanzo. Quello che si sa di lui, infatti, viene raccontato dagli altri. Un misterioso personaggio va alla ricerca di José Trigo nell'umile quartiere di Nonoalco-Tlatelolco. Attraverso la ricerca di José Trigo veniamo a conoscenza degli avvenimenti passati del quartiere ma anche della famiglia dell'invisibile protagonista. La struttura del romanzo segue un ordine particolare: mentre i primi capitoli (dal capitolo 1 al capitolo 9) sono disposti in ordine progressivo, i capitoli della seconda parte sono in ordine decrescente (dal capitolo 9 al capitolo 1). Le due parti – *El Oeste* e *El Este* – sono separate da un capitolo intermedio dal titolo *El puente* che probabilmente è un'allusione al ponte Nonoalco che divide la città tra la povertà e il progresso. *El puente* è anche la parte in cui si concentra la maggior parte degli elementi della cosmogonia precolombiana, forse perché il ponte può anche essere inteso come il punto di congiunzione delle culture, indigena ed europea, che determinano la cultura messicana, e anche come ponte tra tempi diversi. Questo capitolo è denso di immagini preispaniche associate ai personaggi del romanzo: compare ad esempio «espejo humeante, [...] un perro rojo [...] el dios de los muertos [...] la serpiente cuya diosa es la de la falda»¹⁵⁵. Come vedremo più approfonditamente nell'analisi dell'opera di Fuentes, queste e tante altre immagini del mondo preispanico sono vive e significativamente presenti nella narrativa e nell'immaginario messicano contemporaneo.

¹⁵⁵ Fernando del Paso, *José Trigo*, Siglo Veintiuno, México D. F., 2008, pp. 255-260-262.

Il ponte, dunque, permette di vedere la storia messicana nella sua completezza, dall'inizio alla fine e dalla fine all'inizio: nel capitolo 1 finale, infatti, non è cambiato nulla dato che il protagonista è ancora alla ricerca di José Trigo o forse:

«soñé o creí soñar que buscaba a José Trigo por cielo y por tierra: bajo todos los cielos habidos, sobre todas las tierras por haber. Y no vi nada ni a nadie. Nada bajo el cielo. Y sobre la tierra, nadie»¹⁵⁶.

José Trigo, dunque, non esiste come persona ma forse soltanto come un pretesto che ci permette di “girare” per questo importante quartiere della città nel tempo e nello spazio, un quartiere che raccoglie in sé, come ricorda la sua *Plaza de las tres culturas*, le culture indigena, europea e messicana moderna. E José Trigo è quindi anche il messicano per antonomasia, espressione della multiculturalità del suo paese.

Se lo spazio era la dimensione principale di incontro tra le diverse culture in *José Trigo*, il tempo lo è nel romanzo *Los recuerdos del porvenir* (1963) di Elena Garro. Mentre il luogo – il paese – appare descritto realisticamente, il tempo assume dimensioni mitiche e diventa il coagulante dei diversi episodi: solo affidandoci alla ciclicità del tempo della mitologia indigena possiamo dare un senso a quanto ci viene narrato. Probabilmente è il romanzo più conosciuto di questa scrittrice che aveva fede nel potere della parola come strumento di redenzione per i poveri, gli indigeni, gli emarginati della società e che fu intellettualmente impegnata negli avvenimenti politici del '68.

Protagonista de *Los recuerdos del porvenir* è il paese nel quale la scrittrice è cresciuta, Ixtepec, che narra la sua storia, attraverso i ricordi privati degli individui e gli avvenimenti pubblici della collettività all'epoca della violenta guerra *cristera*. Nelle prime pagine il paese-narratore riflette sul presente nel quale ci sono soltanto «olvido y silencio»¹⁵⁷, rispetto al

¹⁵⁶ Ivi, p. 536.

¹⁵⁷ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México D. F., 2007, p. 13.

tempo passato, dinamico e felice: «en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras, y de gritos»¹⁵⁸. La memoria è uno degli elementi essenziali di questo libro perché permette di conservare tutte le immagini del paese:

«Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. 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 la 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»¹⁵⁹.

Il paese, dunque, è testimone di tutti gli eventi che, dominati dal tempo ciclico, provengono indistintamente dal passato o dal futuro e sono destinati a ripetersi eternamente:

«Una generación sucede a otra, y cada una repite los actos de la anterior. Sólo un instante antes de morir descubren que era posible soñar y dibujar el mundo a su manera, para luego despertar y empezar un dibujo diferente»¹⁶⁰.

Per questo motivo il romanzo, tra violenza, abusi di potere e corruzione non può avere un finale: tutto sarà destinato a ripetersi se nessuno riuscirà ad imparare dal passato per poter *dibujar el mundo* in modo differente.

La cultura indigena, la nostalgia per il mondo azteca e l'importanza del passato nel presente sono alcuni dei temi centrali anche dello scrittore José Emilio Pacheco (1939), conosciuto più come poeta che come *cuentista* e romanziere. In modo particolare ci riferiamo al racconto *La fiesta brava* della raccolta *El principio del placer* (1972), in cui il mondo indigeno con

¹⁵⁸ Ivi, p. 13.

¹⁵⁹ Ivi, p. 11.

¹⁶⁰ Ivi, p. 248.

la sua millenaria cultura viene presentato come il più puro elemento di resistenza culturale. A questo proposito nel testo viene citato anche Carlos Fuentes, al quale viene attribuito il ruolo di difensore della cultura autoctona. Si tratta di un caso di intertestualità che dimostra il ruolo centrale di Fuentes nel panorama letterario contemporaneo.

La storia si sviluppa su due piani narrativi:

1. il racconto che scrive uno scrittore nel racconto (prima parte);
2. la vita di uno scrittore che scrive un racconto (seconda parte).

La prima parte è il racconto nel racconto di uno scrittore, Andrés Quintana, che scrive la storia di un militare americano delle campagne del Vietnam, *Capitán Keller*, che visita Città del Messico dove finisce per essere sacrificato in un rituale azteca in un tunnel segreto della metropolitana che nasconde delle importanti sculture azteche.

Capitán Keller resta così affascinato dalla statua mexica della dea *Coatlicue* che, come gli dice Andrés Quintana, «provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado»¹⁶¹ e che lo costringe ad andare tutti i giorni a contemplare

«el acre monolito en que un escultor sin nombre fijó como quien petrifica una obsesión la imagen implacable de Coatlicue, madre de todas las deidades, del sol, la luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo»¹⁶².

Sarà forse proprio per il fatto che questa statua *recibe a los muertos* che il Capitano Keller, alla fine del racconto di Andrés Quintana, viene sacrificato da alcuni uomini misteriosi che, come nei rituali azteca,

«le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón para ofrecerlo como alimento sagrado [...] al sol [y] con la

¹⁶¹ José Emilio Pacheco, *La fiesta brava*, in *El principio del placer*, Era, México D. F., 1997, pp. 69-70.

¹⁶² Ivi, p. 70.

fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan»¹⁶³.

Con il sacrificio del Capitano Keller si chiude il racconto di Quintana che si intitola, come la seconda parte che è il racconto di Pacheco sulla vita dello scrittore Andrés Quintana, *La fiesta brava*. Nella seconda parte, scopriamo che Quintana scrive il suo racconto per una rivista internazionale ma viene criticato e rifiutato perché risulta essere antinordamericano (l'editore è Mr. Hardwick, un nordamericano) e anche perché

«eso del “sustrato prehispánico enterrado”¹⁶⁴ pero vivo” ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema. [...] El asunto se complica porque empleas la segunda persona, un recurso que hace mucho perdió su novedad y acentúa el parecido con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*»¹⁶⁵.

Dopo che il suo racconto viene rifiutato, Andrés Quintana si dirige verso casa e viene catturato, come il protagonista del suo racconto il Capitano Keller, da alcuni misteriosi uomini all'uscita della metropolitana: il nordamericano viene sacrificato, dunque, per proteggere, probabilmente, la cultura indigena dalla dominazione della cultura nordamericana, mentre il suo creatore, Andrés Quintana, viene sacrificato nella seconda parte, probabilmente dall'editore nordamericano, il quale è culturalmente simile al protagonista del racconto della prima parte dalla trama «tercermundista, de un antiyanquismo barato»¹⁶⁶. L'opposizione di Andrés Quintana alla dominazione nordamericana in Messico, che proprio negli anni '70 si

¹⁶³ Ivi, p. 76.

¹⁶⁴ Questa idea è stata sempre presente in Fuentes, tanto da diventare parte del titolo del suo *El espejo enterrado*.

¹⁶⁵ José Emilio Pacheco, *La fiesta brava*, op. cit., 94. *Aura* (1962) è un racconto lungo di Fuentes, nel quale lo scrittore mostra un altro importante aspetto della sua narrativa: l'attrazione per il mistero e per la letteratura fantastica. Il paragone sembra essere in questo caso dovuto al racconto in seconda persona.

¹⁶⁶ Ivi, p. 95. Come vedremo, la vendetta del passato indigeno sul presente, attraverso il sacrificio rituale di origine preispanica, è molto presente sia nei romanzi che nei racconti di Carlos Fuentes.

intensifica a causa della scoperta di giacimenti petroliferi, conducono lui al sacrificio e alla sconfitta della cultura autoctona.

Avvicinandoci alla nostra più stretta contemporaneità, troviamo due donne che partecipano al boom del romanzo storico, o meglio del “nuovo romanzo storico”, apportando con i loro romanzi uno sguardo nuovo anche nel campo del revisionismo storiografico.

Carmen Boullosa (1954) è una delle voci più potenti della narrativa femminile delle ultime decadi e a partire dagli anni ‘90 è punto nodale del discorso sulla storia messicana e latinoamericana.

Llanto. Novelas imposibles (1992) è, infatti, una revisione della figura dell’ultimo imperatore azteca, il *tlatoani* Moctezuma II. Uno sconcertato e spettrale Moctezuma resuscita nel 1989 in un parco di Città del Messico, lo stesso posto in cui era morto, «suponiendo que fuera el Tlatoani salido de otros siglos, [y que] fuera todavía quien gobernara el imperio»¹⁶⁷. Nella caotica struttura del romanzo, attraversata da molteplici fili narrativi, si scorge il desiderio di raccogliere tutte le “vite” di Moctezuma II, giudicato in modo molto contraddittorio dalle fonti storiche. La linea centrale del romanzo – l’incontro di tre donne, amiche tra loro, con Moctezuma – è raccontata al presente e le voci delle donne svolgono il ruolo di testimoni, mentre il passato viene raccontato in terza persona attraverso le fonti storiche che raccontano la conquista e la storia di Moctezuma. Le fonti storiche che si intercalano al romanzo appartengono sia ai vincitori che ai vinti: le *Cartas de Relación* di Hernán Cortés, il *Codice Fiorentino*, etc. Il primo ringraziamento della scrittrice, alla fine del romanzo è diretto proprio a Bernardino de Sahagún «y los indios trilingües, autores con él de la extraordinaria *Historia general de las cosas de Nueva España*»¹⁶⁸ e, tra molti altri, a Tzvetan Todorov il quale, nel suo saggio *La conquista dell’America. Il problema dell’«altro»*, rivela l’impossibilità di conoscere Moctezuma a causa della scomparsa dei documenti necessari per l’analisi.

¹⁶⁷ Carmen Boullosa, *Llanto. Novelas imposibles*, Era, México D. F., 2007, p. 57.

¹⁶⁸ Ivi, p. 122.

A causa di questa impossibilità anche il romanzo risulta *imposible*, e rifiuta se stesso:

«Es una necesidad estúpida querer escribir una novela de Moctezuma II. Sabios quienes al contar nuestra historia olvidan disertar acerca de las razones de su raro comportamiento, como los que lo adjudican a que en la llegada de los españoles él vio el retorno de Quetzalcóatl y lleno de culpa y temor dejó que tomaran lo que les pertenecía y de inmediato pasan a disertar durante cientos de cuartillas acerca de lo que representó para occidente el encuentro con este mundo. Son sabios, porque sólo del mundo que arrasó hay suficiente indicios. [...] En torno a su persona ocurre lo mismo que entorno a su muerte: unos dicen que murió apedreado por los mexicas, otros que asesinado por los españoles, la verdad es que no se sabe»¹⁶⁹.

Il non sapere porta, dunque, al *llanto* che risulta essere la risposta all'impossibilità di raccontare la storia, di scrivere un romanzo sull'"altro" ma anche sul "sé" messicano, sconosciuto anche a se stesso.

«No sé de qué lloro. Todo fue mentira. Pero no puedo desprenderme de la imagen del hombre recostado cerca de mí, en el pasto del parque, vestido como un Tlatoani antes de la caída de la gran Tenochtitlán, y sin dejar de llorar pienso en la novela que yo hubiera querido escribir sobre este encuentro, la novela que las musas me decidieron imposible»¹⁷⁰.

Il grande Tlatoani Moctezuma e il suo comportamento costituiscono uno dei grandi enigmi della Storia e, come vedremo anche per Carlos Fuentes, costituisce "materia" per indagini storiografiche e scrittura creativa.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 75-76.

¹⁷⁰ Ivi, p. 120.

Anche *La ley del amor* (1995), romanzo della scrittrice Laura Esquivel – conosciuta soprattutto per il suo romanzo *Como agua para chocolate* (1989) dal quale è stato tratto un film dall’omonimo titolo nel 1992 – è ambientato a Città del Messico, nel XXIII secolo, quando lo sviluppo tecnologico permette agli esseri umani di conoscere le loro vite precedenti. La protagonista, Azucena, svolge il lavoro di astroanalista, una professione che permette di curare pazienti con problemi mentali generati dalle cattive azioni commesse nelle vite passate. Il suo compito è quello di ristabilire l’armonia dell’universo che fu rotta quando i *conquistadores* distrussero Tenochtitlan per «construir una nueva ciudad sobre las ruinas [...] [y] borrar de la memoria de los aztecas la gran Tenochtitlan»¹⁷¹ e per poterlo fare è costretta ad affrontare un lungo viaggio, nel tempo e nello spazio, alla ricerca della sua anima gemella. Dopo tante reincarnazioni si ritrova nel periodo della caduta dell’impero di Moctezuma perché la sua anima gemella, Rodrigo Díaz, è un «valiente capitán de Cortés»¹⁷² che ha deciso di “sfidare” le pietre delle piramidi che «poseen una energía propia, que no se ve, solo se siente»¹⁷³. Egli, infatti, decide di costruire la sua casa e una cattedrale su un terreno che riceve come premio per aver ucciso centinaia di indigeni e sul quale erano edificate delle piramidi perché «nunca se imaginó las tremendas consecuencias que tendría su frecuente contacto con las piedras de las pirámides que él y sus compañeros derrumbaban»¹⁷⁴. Il destino di Rodrigo infatti è la morte, soprattutto per aver mancato di rispetto alla «Pirámide de amor» e a Citlali, una donna indigena di origine nobile, che riceve come schiava e che sarà sua amante. Qualche tempo prima Citlali aveva avuto un figlio «entre el sonido de la derrota, el humo y los gemidos de la gran Tenochtitlan agonizante»¹⁷⁵ ma Rodrigo «llegó a su

¹⁷¹ Laura Esquivel, *La ley del amor*, Random House Mondadori, 2007, pp. 15-16.

¹⁷² Ivi, p. 17.

¹⁷³ Ivi, p. 16.

¹⁷⁴ Ivi, p. 17.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 19-20.

lado, le quitó al niño de las manos y lo estrelló contra el piso»¹⁷⁶. Quel giorno Citlali perse il suo bambino, suo marito e la sua casa e fu costretta ad essere l'amante di Rodrigo e successivamente la dama di compagnia di sua moglie. «Citlali pidió a los dioses fuerza suficiente para vivir hasta que Rodrigo se arrepentiera de haber profanado a la Diosa del Amor y a ella»; questa forza la portò, per questo motivo ma non solo, ad uccidere il figlio di Rodrigo nello stesso modo in cui lui aveva ucciso il suo. A quel punto Rodrigo, come in un atto sacrificale, «sacó el puñal [...], le abrió el pecho [...], tomó su corazón entre las manos y se lo besó repetidas veces antes de arrancárselo finalmente y lanzarlo lejos»¹⁷⁷, dopodiché si suicida mentre sua moglie Isabel muore nel vedere morto suo marito. Attraverso l'espiazione della colpe commesse nelle vite precedenti, Rodrigo può vivere in tutte le epoche il suo amore con Azucena, la quale riesce a compiere la missione che le era stata assegnata:

«la misión de poner a funcionar la Ley del Amor como parte de una condena. Ella había sido la más grande asesina de todos los tiempos [...], pero la Ley del Amor, siempre generosa, le había dado la oportunidad de restablecer el equilibrio»¹⁷⁸.

Un equilibrio rotto durante il periodo di incontro/scontro della conquista, epoca di così grandi cambiamenti nel destino dell'America Latina da essere ancora presente nella letteratura contemporanea. È necessario però immaginare nel futuro, non nel presente, la possibilità di una riconciliazione. La sovrapposizione di spazi, tempi e di generi letterari (fantascienza, romanzo storico, romanzo rosa) dimostra come la presenza di tematiche legate al mondo indigeno pervade tutti i registri e che alcune "tecniche" e tematiche della *nueva novela* possono attecchire anche in generi di consumo, come appunto i romanzi "rosa" della Esquivel. Nella stessa linea si muove il romanzo *Malinche* (2005), sempre di Laura

¹⁷⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷⁷ Ivi, p. 27.

¹⁷⁸ Ivi, p. 283.

Esquivel; è una revisione al femminile della figura dell'amante e interprete di Cortés tra immaginazione e ricostruzione storica. La figura della Malinche è tra quelle più studiate e rielaborate nella letteratura messicana, e nelle opere di Fuentes, ad esempio, è quasi sempre presente, sia in quelle saggistiche che in quelle creative. Da sempre è stato riconosciuto alla Malinche il grande dono della parola che riesce a trasformare Malinalli da «esclava que en silencio recibía órdenes [...], que no podía ni mirar directo a los ojos de los hombres» a padrona del loro destino e del destino della sua terra, decidendo «qué se decía y que se callaba. Qué se afirmaba y qué se negaba [...]. Al traducir, Malinalli podía cambiar los significados e imponer su propia visión de los hechos»¹⁷⁹.

Attraverso la parola, dunque, Malinalli può imporre il suo punto di vista anche se, nonostante sia stata illuminata dal nuovo Dio, la paura di «no ser fiel a sus dioses»¹⁸⁰ la terrorizza perché

«ser “la lengua” implicaba un gran compromiso spiritual, era poner todo su ser al servicio de los dioses para que su lengua fuera parte del aparato sonoro de la divinidad, para que su voz esparciera por el cosmo el sentido mismo de la existencia»¹⁸¹.

La presenza delle divinità della cultura autoctona è molto forte nel romanzo ed è proprio Malinalli a dover far fronte a tutte le difficoltà della “traduzione” e “comprensione” tra mondi, lingue, culture, così diversi. Un esempio è nella difficoltà di far comprendere a Cortés e a tutti gli occidentali la essenza del dio Omēteotl, «el creador de la dualidad Omētecihtli y Omēcihuatl, el principio masculino y femenino, [...] el que no tiene forma, el señor que no nace y no muere [...] Imposible»¹⁸².

Altra divinità molto presente nel romanzo è *Quetzalcoatl* perché, fedele alla storia, Laura Esquivel lo presenta, attraverso Malinalli, come il dio che

¹⁷⁹ Laura Esquivel, *Malinche*, Punto de Lectura, México D. F., 2008, pp. 81-82.

¹⁸⁰ Ivi, p. 80.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ivi, pp. 76-77.

gli Azteca stavano aspettando quando arrivarono gli Spagnoli. Cortés più volte fa domande su questa divinità, perché «pensaba utilizar toda la información que obtuviera de esa conversación para sus fines personales y de conquista»¹⁸³ e Malinalli, invece di «proclamar que los españoles no eran enviados de Quetzalcóatl»¹⁸⁴ per non morire da schiava nelle mani della sua gente ma anche perché pensava che «tal vez los españoles sí eran enviados de Quetzalcóatl»¹⁸⁵, decide di collaborare con loro rispondendo alle domande di Cortés:

«Serpiente emplumada significa Quetzalcóatl. La unión de agua de lluvia con agua terrestre también es Quetzalcóatl. La serpiente representa los ríos, el ave, las nubes. Pájaro serpiente, ave reptante es Quetzalcóatl. El cielo abajo, la tierra arriba también lo es. [...] Al principio [...] los hombres estábamos dispersos en el universo [...]. Quetzalcóatl nos reunió, nos formó, él nos hizo [...] y creó el alimento para nuestro sustento, al cual nosotros llamamos maíz [...]. Quetzalcóatl también fue hombre sabio, sacerdote, gobernante supremo de Tollan»¹⁸⁶.

Non sappiamo se per un processo di semplificazione, per negligenza o ignoranza, Laura Esquivel non fa distinzione tra i due *Quetzalcoatl* che, come sappiamo, era invece duplice, sia dio che re-sacerdote, con alcuni episodi – per l’uno nel mito, per l’altro nella storia – coincidenti. Il *Quetzalcoatl* di Esquivel

«se embarcó en una balsa hecha de serpientes. Se fue a la tierra negra y roja de Tollan, para reencontrarse y luego incinerarse. [...] Cuando Quetzalcóatl se prendió fuego [...] su corazón [...], todo su

¹⁸³ Ivi, pp. 107-108.

¹⁸⁴ Ivi, p. 83.

¹⁸⁵ Ivi, p. 84.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 106-107-109.

ser, se desprendió del fuego, voló a lo alto del cielo y se convirtió en la Estrella de la Mañana»¹⁸⁷.

A costringerlo alla fuga era stato il suo gemello oscuro *Tecatlípoca* che voleva usurpargli il potere e «le envió [...] un espejo negro en el que Quetzalcóatl vio la máscara de su santidad falsa»¹⁸⁸. *Tezcatlipoca* «que había engañado con un espejo negro»¹⁸⁹ suo fratello, viene qui associato alla falsità degli Spagnoli che ingannavano gli indigeni «con espejos brillantes»¹⁹⁰ e per questo Malinalli si chiede: «¿No sería que estos enviados venían más como enviados de Tezcatlipoca que de Quetzalcóatl?»¹⁹¹.

Nonostante i tanti dubbi, Malinalli, *lengua* di Cortés e sua amante, decide di aiutare Cortés anche se successivamente il conquistatore deciderà di liberarsi di lei come amante dandola in sposa al suo fedele Jaramillo e la userà solo come interprete. Malinalli però può finalmente realizzare il suo sogno di avere una famiglia “normale” accanto a Jaramillo e ritrovare le sue divinità per ricevere protezione per i suoi figli. Malinalli desiderava incontrare *Tonantzin*, la divinità femminile, la madre, e va a cercarla nel cerro di Tepeyac perché lì, secondo i suoi antenati, si trovava. Giunta a destinazione comincia ad invocarla in silenzio:

«¿Dónde estás, alma de las cosas, esencia de lo visible, eternidad de las estrellas? ¿Dónde puedo buscarte para encontrarte, si estás prohibida, si te han desaparecido, si te han arrancado de nuestra fe, si han intentado borrarle de nuestra fe?»¹⁹².

E *Tonantzin* le risponde:

¹⁸⁷ Ivi, p. 109.

¹⁸⁸ Ivi, p. 88

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ivi, p. 212.

«cambiarán de forma nuestros ritos, será otro nuestro lenguaje, otras nuestras oraciones, distinta nuestra comunicación, [...] pero los dioses antiguos, los inamovibles, los del cerca y del junto, los que no tienen principio ni fin, no cambiarían más que de forma»¹⁹³.

Malinche è un'ulteriore prova della presenza delle divinità e del mondo precolombiani nell'immaginazione della scrittrice. In particolare, emerge l'interesse per i protagonisti dell'incontro/scontro tra *conquistadores* e *conquistados* individuando in quel preciso evento la nascita del Messico moderno, che si è formato dopo la conquista anche attraverso la mediazione di una donna che aveva «el poder de la palabra hablada»¹⁹⁴.

Come si può notare attraverso queste opere, e con maggiore frequenza nelle opere che seguono di Carlos Fuentes, la letteratura contemporanea diventa il *trait d'union* tra le cosmogonie indigene e quelle europee e il mezzo che permette la rappresentazione di un'America Latina profonda in cui convivono, sincreticamente, passato e presente, mito e storia, che come il mondo “magico” di Asturias o García Márquez permette di rappresentare una realtà difficilmente comprensibile dallo spirito razionalista europeo e impossibile da rappresentare con una scrittura “realista”.

Rispetto al *Realismo mágico* degli anni '60-'70, sicuramente possiamo notare una maggiore incidenza della Storia e un profondo ripensamento critico rispetto alla Storia ufficiale; l'ingresso della cosmogonia e delle fonti indigene nel terreno della storiografia e della narrativa storica, fino ad ora patrimonio esclusivo del pensiero occidentale, sicuramente apre enormi e allettanti prospettive per nuovi approcci e nuove “avventure” in quell'evento che cambiò la storia del mondo: la Scoperta e la Conquista d'America.

¹⁹³ Ivi, p. 213.

¹⁹⁴ Ivi, p. 76.

3.1.1 I riferimenti mitologici

Se l'universo ispanoamericano è una realtà nella quale convivono «culturas múltiples portadoras de tiempos diferentes»¹⁹⁵, il compito dello scrittore, secondo Carlos Fuentes, consiste nel riscoprirle. Nelle sue narrazioni sono frequenti i riferimenti a contenuti mitologici e religiosi appartenenti a diverse culture, il cui simbolismo o significato è relazionato al senso centrale del testo.

Si possono ritrovare figure provenienti dall'India, dalle antiche culture mediterranee, dalle religioni pagane europee, da tutto l'insieme di credenze ancestrali del continente americano ma soprattutto provenienti dall'antica cultura indigena della Valle del Messico, su cui si basa la mia ricerca.

I riferimenti a questa cultura occupano uno spazio centrale nelle opere dell'autore messicano con la funzione di mostrare la presenza, anche nella città "civile", contemporanea, dell'elemento indigeno che dalla conquista in poi ha vissuto nel silenzio, cancellato dalla storia.

Il mio studio, seguendo l'ordine cronologico "interno" alle opere, cioè del periodo in cui sono ambientate e non quello della composizione e pubblicazione, parte da *Terra Nostra* – fondamentale perché abbraccia il lungo periodo che va dalla conquista alla contemporaneità –, passando per *La muerte de Artemio Cruz* e *La región más transparente* ambientate, come ho già accennato, nel periodo post-rivoluzionario, per arrivare al romanzo *Cambio de piel* e ai racconti *Chac Mool* e *Por boca de los dioses* ambientati nella contemporaneità. La grande novità di Fuentes risiede, come accennato, nel collocare le proprie opere quasi esclusivamente in ambiente urbano, sottolineando la presenza del mondo indigeno e della sua cultura, anche nella "città" da sempre identificata con la "civiltà" occidentale e quindi, secondo il pensiero eurocentrico della Modernità, con la Civiltà *tout court*.

¹⁹⁵ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 263.

3.2 *Terra Nostra* tra mito e storia

Terra Nostra (1975) è sicuramente il romanzo più complesso dello scrittore messicano, ma anche il più ricco di suggestioni, evocazioni, rimandi intertestuali. Può essere definito, tra varie possibili interpretazioni e giudizi, un ambizioso progetto di revisione della storia ufficiale della cultura spagnola e ispanoamericana e può essere letto in parallelo con *El espejo enterrado*, un'opera nella quale l'autore riunisce la storia nel Nuovo e del Vecchio Mondo, una storia "magica" che raccoglie anche i miti, le credenze popolari, la storia narrata dal punto di vista degli indigeni:

«un espejo que mira de las Américas al Mediterráneo, y del Mediterráneo a las Américas. Éste es el sentido y el ritmo mismo de este libro»¹⁹⁶.

Nella dimensione letteraria dell'*aquí y ahora*, lo scrittore può ricordare ed immaginare passato e futuro dell'America e dell'Europa senza «separar lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar» perché «la historia desprovista de imaginación es sólo la violencia que [...] asesina al sueño»¹⁹⁷.

Il romanzo *Terra Nostra* diventa il microcosmo nel quale storia, mito e letteratura confluiscono in un dialogo tra le culture che costituiscono l'identità ispanoamericana. Si tratta di un microcosmo dove tutto può accadere: la successione degli eventi è subordinata ad una logica imposta esclusivamente dall'immaginazione dell'autore, i personaggi storici e mitici si confondono, si sovrappongono, si trasfigurano, e gli avvenimenti si dilatano.

Il mito in *Terra Nostra* appare come mezzo per accedere all'universalità, alla visione della storia come dimensione plurale, nella

¹⁹⁶ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 12.

¹⁹⁷ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., pp. 18-47.

quale non esiste soltanto una versione ufficiale, ma diverse versioni di ciò che è avvenuto ma anche di ciò che sarebbe potuto avvenire.

Il romanzo è diviso in tre parti: *El viejo mundo*, *El mundo nuevo* e *El otro mundo*; la narrazione si apre a Parigi il 14 luglio del 1999 e termina nello stesso luogo nel giorno finale del millennio. Tra questi due momenti si sviluppa il romanzo, la cui azione è un *flash-back* storico, una “caduta” nel tempo, creando

«a new historical reality which, although it is purely fictional, is based on empirical fact and real historical personages»¹⁹⁸.

Nella prima parte, ambientata in Spagna, Fuentes fonde nella figura del re Felipe II i diversi monarchi dell'epoca, dai Re Cattolici a Felipe I “*el Hermoso*”, e racchiude sotto il suo regno gli avvenimenti più importanti della Spagna del XVI secolo e della prima parte del XVII, dominata dall'assolutismo monarchico. Il punto di partenza è il 1492, anno della scoperta del Nuovo Mondo e dell'espulsione degli ebrei dal territorio spagnolo, avvenimento che secondo Fuentes determinò l'inizio della decadenza del potere spagnolo e di un'epoca di repressione religiosa e politica. Le altre due date importanti sono il 1521, anno della conquista del Messico e della ribellione dei *comuneros* in Spagna, e il 1598, l'anno della morte di Felipe II e che segna anche la fine della grandezza economica e politica della Spagna. Questo viaggio nella Spagna in un periodo storicamente importante sembra rispondere alla necessità dello scrittore di far conoscere all'umanità il passato col fine di evitare il ripetersi degli stessi errori. La seconda parte è la narrazione di un altro viaggio: quello di un pellegrino alla scoperta del Nuovo Mondo, della cultura e dei miti del Messico precortesiano. La terza narra il ritorno del pellegrino al luogo di origine, il luogo dove coesistono spazi e tempi differenti: non più soltanto il passato ma anche il presente ed il futuro, fino all'ultimo giorno del 1999

¹⁹⁸ Luis Leal, *History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes*, in “*Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*”, op. cit., p. V.

che segna la fine del mondo, l'Apocalisse, e la nascita di una nuova Umanità.

3.2.1 *El mundo nuevo*: il viaggio nei miti preispanici

I contenuti culturali, mitici e filosofici del Messico precolombiano sono presenti nella seconda parte di *Terra Nostra*.

El mundo nuevo è un ampio racconto che nasce come parte relativamente indipendente al punto che, pur essendo legata alla prima, permette una lettura totalmente autonoma.

In questa narrazione il protagonista, un pellegrino che arriva nel Nuovo Mondo, assume le caratteristiche dell'eroe dei racconti popolari che, superate una serie di difficoltà, alla fine ritorna al suo luogo di origine.

Tra realtà ed immaginazione, in questo viaggio di *Terra Nostra*, Carlos Fuentes utilizza il mito per raccontare la scoperta del Nuovo Mondo dal punto di vista degli indigeni, attraverso le loro cosmogonie e credenze, e la creazione di una nuova umanità *mestiza*. Come vedremo nel corso dell'analisi, nell'anonimo pellegrino possiamo ravvisare il conquistatore Cortés, che a sua volta viene identificato, sia da Moctezuma che dalle altre etnie della Valle del Messico, con *Quetzalcoatl*, il dio bianco che aveva promesso di tornare per ristabilire il suo regno di pace usurpato dal nero *Tezcatlipoca*. Nella figura del pellegrino, dunque, si congiungono storie diverse, giacché egli rappresenta Cortés nella "storia occidentale" e *Quetzalcoatl* nella "storia indigena", che noi definiamo mito. Ma è possibile riscontrare un ulteriore "sdoppiamento" del personaggio.

Come Cortés all'inizio rappresenta, per le popolazioni messicane non azteche, la possibilità di liberarsi dalla tirannia di Moctezuma, ma ben presto risultano chiare le sue sanguinarie mire conquistatrici, allo stesso modo il pellegrino mostrerà la sua duplice e contrastante natura che lo porterà ad essere identificato ora con il gemello "buono" *Quetzalcoatl*, ora con il gemello "cattivo" *Tezcatlipoca*.

I tre personaggi svolgono, in ambiti differenti, lo stesso ruolo di creatori di una nuova umanità: il conquistatore spagnolo (nella storia), il pellegrino (nel romanzo) e *Quetzalcoatl* (nel mito) e queste tre funzioni sono continuamente fuse e con-fuse grazie agli scambi – concreti o metaforici – tra cultura europea ed autoctona, tra storia e mito, possibili solo nella letteratura.

Narrato in prima persona, il racconto è rivolto, come le *Cartas* di Cortés, fondamentalmente alla Corte, al *Señor*, e descrive il viaggio alla ricerca dell'utopia, impossibile da realizzare nel Vecchio Mondo.

L'avventura comincia con l'incontro sulla costa tra il vecchio Pedro, il quale aveva già tentato anni prima di partire alla ricerca di un luogo più felice, incarnando lo spirito utopico dell'Europa del XVI e del XVII secolo, ed il giovane pellegrino senza nome, senza memoria, che va alla ricerca della propria identità, nella speranza di trovare qualcuno che lo nomini, che gli riveli il suo passato, che gli dia l'essere.

Costruita la barca, Pedro convince il giovane pellegrino a fuggire dall'oppressione e dall'infelicità ed a cercare un nuovo paradiso:

«Tiene que haber otra tierra mejor, una tierra libre y feliz, imagen verdadera de Dios, pues tengo por reflejo infernal la que hemos dejado»¹⁹⁹.

Così i due si imbarcano e dopo un viaggio di alcuni mesi, superata una tempesta grazie all'abilità del giovane, si risvegliano su una spiaggia del Nuovo Mondo. Comincia così il viaggio verso la conoscenza, il cammino dell'iniziazione ma anche del recupero della memoria, del passato che rivela il proprio essere, preannunciato dal pellegrino in un momento di incoscienza durante la tempesta:

«Esto ya lo viví antes... esto ya lo sabía... esto lo vivo por segunda vez... esto ya me pasó hace mucho tiempo... dos naufragos... dos

¹⁹⁹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 361.

vidas... pero sólo uno puede salvarse... uno debe morir... para que el otro viva»²⁰⁰.

Questo accadrà nel momento in cui avviene l'incontro con gli indios della selva che uccideranno Pedro, il quale difende con tutte le sue forze il pezzo di terra sognato da tempo, e salveranno il pellegrino, donandogli dell'oro per ricambiare l'offerta delle forbici che il giovane aveva tra le mani (che erano, insieme ad uno specchio, gli unici oggetti che possedeva²⁰¹).

Condotta in un villaggio nella selva, il giovane cerca di integrarsi nella vita comunitaria e comincia ad osservare con sorpresa la realtà che lo circonda. Come fu per i conquistatori ed i cronisti, il pellegrino si mostra sorpreso non soltanto dalla natura del luogo ma anche dall'organizzazione della piccola società che somiglia tanto alle società utopiche sognate dagli europei:

«No tardé en saber que aquí todo era de todos, los hombres cazaban venado y capturaban tortuga, las mujeres reunían huevos de hormigas, gusanos, lagartijas y salamanquesas para las comidas; y los viejos eran hábiles en capturar culebras, cuyas carnes no son malas; y luego estas cosas repartíanse naturalmente entre todos»²⁰².

Le sue forbici vengono date in custodia ad un vecchio nascosto in un cesto: si tratta del signore della memoria che sembra essere il *cacique* della comunità ed il custode di tutte le ricchezze. Curioso di sapere chi fosse quell'uomo, un giorno il pellegrino si avvicina alla capanna nella quale vive il vecchio che, accortosi di questa presenza, comincia ad urlare.

In quel momento il sole si oscura e si scatena una furiosa tempesta che costringe la gente del villaggio a spostarsi in un luogo più alto, lontano dal

²⁰⁰ Ivi, p. 382.

²⁰¹ Sia le forbici che gli specchi sono oggetti che appartengono alla cultura popolare messicana. Durante il carnevale infatti «el pueblo baila vestido con tijeras o reflejando el mundo en los fragmentos de vidrio de sus tocados» (Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., pag. 13).

²⁰² Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 388.

fiume. Quando finalmente il sole ricomincia a risplendere, la popolazione ritorna sulla riva del fiume mentre alcuni uomini, tra i quali il giovane pellegrino, si incamminano nella selva fino a raggiungere il tempio nel quale avverrà l'incontro del giovane con l'anziano signore della memoria, che gli racconta una leggenda della quale il giovane è protagonista: gli offre la memoria del suo passato. Il pellegrino è *Quetzalcoatl* che nel tempo ciclico compie il suo costante ritorno:

«Mi hermano, sé muy bienvenido. Te esperaba [...] Llegaste del oriente, que es el origen de toda la vida, pues allí nace el sol [...] hay [...] vidas que son como círculos. Donde parecen terminar, en verdad se inician nuevamente. [...] Así son tu vida y la mía y la de nuestro hermano ausente. [...] Regresará algún día, como has regresado tú»²⁰³.

Il signore della memoria gli racconta che la differenza tra gli uomini e gli dei è che i primi possono moltiplicarsi ma sono per questo destinati alla morte mentre gli altri possono vivere perché risalgono all'unità. Il ritorno del terzo fratello permetterà il ritorno all'unità perché il tre aspira all'uno, all'origine di tutto ed all'eternità perché indivisibile. Il ritorno all'unità permetterà il ricongiungimento al loro contrario, alla donna, alla terra e soltanto allora «habrá paz y felicidad»²⁰⁴.

A questo punto l'anziano comincia la narrazione della creazione del mondo azteca:

«Primero fue el aire y lo poblaron los dioses sin cuerpo. Y debajo del aire estaba el mar, que nadie sabe cómo o quién lo creó. [...] una de las diosas del aire llamábase diosa de la tierra y empezó a preguntarse qué cosa significaba su nombre, [...] y que cuándo sería creada la tierra. [...] Enamoróse de su nombre tierra y fue tal su impaciencia, que al cabo se negó a dormir con los demás dioses

²⁰³ Ivi, pp. 393-394-395.

²⁰⁴ Ivi, p. 395.

mientras no se la dieran. Y los dioses, ansiosos de volver a poseerla, [...] la bajaron del cielo al agua y ella caminó [...] hasta cansarse y luego [...] se quedó dormida. [...] Enojados, los dioses se convirtieron en grandes serpientes y se enrollaron a los miembros de la diosa y con su fuerza la rompieron [...]. Y del cuerpo de la diosa nacieron todas las cosas»²⁰⁵.

Le due divinità che si trasferirono sulla terra erano *Quetzalcoatl* e *Tezcatlipoca* che, trasformatisi in serpenti, strinsero la dea *Tlaltecuhltli* (“Signore o Signora della terra”) tanto forte da spezzarla, separando in questo modo il cielo dalla terra²⁰⁶.

In quel modo ebbe origine l’universo ma la dea della terra non era soddisfatta di averlo creato per il fatto che nessuno poteva godere dei suoi frutti: decise, quindi, di convocare tre divinità, una rossa, una bianca ed una nera²⁰⁷, per chiedere il sacrificio di una di esse e dare origine all’umanità. A lanciarsi nel fuoco del ventre della Terra è il brutto dio nero mentre il dio rosso ed il dio bianco restarono sulla terra, condannati a contare il tempo degli uomini. Dal sacrificio nascono gli uomini mentre il dio viene ricompensato con l’ascesa al cielo, trasformandosi nel nuovo Sole²⁰⁸.

²⁰⁵ Ivi, p. 396.

²⁰⁶ *Tlaltecuhltli* viene rappresentata in diversi modi, come un mostro androgino o come un enorme caimano. Questa divinità è associata a *Coatlicue* (“Veste di Serpenti”), una delle forme della dea madre che si è confusa o fusa con altre divinità. In alcuni miti è presentata come moglie di *Mixcoatl* (spesso identificato con *Camaxtli*), e come madre di *Quetzalcoatl* ma viene soprattutto riconosciuta come la madre di *Huitzilopochtli*, di cui rimase incinta nascondendo in grembo un gomitolo di piume. Resisi conto del suo stato, i suoi figli, i *Huitznahua* e *Coyolxauqui* (le stelle e la dea della luna), tentarono di ucciderla ma *Huitzilopochtli* la difese e assassinò i fratelli. In una colossale statua dell’arte azteca è raffigurata in tutta la sua simbolica potenza di generatrice delle mille creature terrestri. Sul monolito è scolpita la sua immagine composta da serpenti intrecciati, il capo formato da due teste di serpenti, una collana di mani e di cuori con al centro un teschio, mani e piedi con artigli.

²⁰⁷ Nel mito la coppia primordiale, come già anticipato nel Capitolo I, aveva generato non tre ma quattro figli: *Camaxtli*, *Tezcatlipoca*, *Quetzalcoatl* e *Huitzilopochtli*. Carlos Fuentes ne elimina uno per esprimere, probabilmente, la struttura simbolica della sua idea dell’unità. Inoltre, come vedremo anche nell’analisi di *La región más transparente*, nella mitologia appaiono spesso come manifestazioni di un’unica divinità.

²⁰⁸ Come narrerà in seguito il signore della memoria, questa è la creazione del Quarto Sole, il Sole di Terra nato dal sacrificio di *Tezcatlipoca*.

«el primer sol de los hombres: sol de días y sol de años. [...] Y para guiar el destino del los hombres, la madre tierra y el padre sol inventaron el tiempo [...]. Y así como el sol tenía sus días exactamente contados, el hombre debía saber el nombre y el número de los suyos, distintos de los días de la naturaleza, que de destino carece [...]; pero distintos también de los días de los dioses, que ni tiempo ni destino poseen»²⁰⁹.

A questo punto, il signore della memoria descrive al pellegrino il calendario sacro, chiamato *tonalpohualli*²¹⁰ (“conto dei giorni o del destino”), diviso in tredici mesi di venti giorni, nel quale il venti è il numero dei nomi dei giorni degli uomini «que tantos dedos tienen entre sus pies y sus manos» mentre il tredici è il numero dei giorni degli dei, «el número incomprensible del misterio»²¹¹.

Tracciando alcune linee nella polvere della grotta del tempio l’anziano descrive i due calendari. Per quello sacro, l’anno del destino, che inizia quando il primo dei venti giorni coincide con il primo del tredici giorni, cioè quando i venti giorni hanno fatto tredici giri o quando i tredici giorni hanno fatto venti giri, traccia duecentosessanta linee.

A questo punto comincia la narrazione delle varie creazioni del mondo, dei Soli che nacquero quando gli uomini onoravano gli dei sacrificandosi per loro e che morirono quando non vollero più sacrificarsi.

Alla Madre Terra non bastavano i frutti come offerta, né il tempo come adorazione perché questi erano i suoi doni per l’umanità ma esigeva la vita e negava i suoi frutti se non veniva innaffiata con il sangue umano.

²⁰⁹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., pp. 397-398.

²¹⁰ Tutti i termini introdotti sono in lingua *nahuatl*. L’equivalente di questo calendario presso i Maya si chiamava *tzolkin*.

²¹¹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 399.

«Debajo de la piel de sus montañas y sus valles y sus ríos, la tierra tenía articulaciones llenas de ojos y de bocas: todo lo veía, nada la saciaba»²¹².

Il pellegrino chiede in quale Sole stanno vivendo ed il signore gli dice che si tratta del quarto Sole, il Sole di Terra che finirà con terremoti e fame se non verrà alimentato dal sangue²¹³.

Questa rivelazione porta il giovane a dedurre di essere una delle vittime da sacrificare e l'anziano, che sembra aver letto nel suo pensiero, dice:

«Has regresado hermano. [...] Tienes tantos días como el tiempo del destino para cumplir el tuyo. Los dioses fueron generosos. Como yo con mi mano, borraron cinco días del tiempo del sol. Son los días enmascarados²¹⁴ [...] sin rostro, que no pertenecen ni a los dioses ni a los hombres. [...]. Trata tú de ganarlos para ti. [...] Son cinco días estériles y sin fortuna. Pero más vale infortunio que muerte»²¹⁵.

Per l'anno del sole, invece, l'anziano traccia trecentosessantacinque linee, cancellandone però cinque. Infatti il calendario solare o *xihuitl* era composto da diciotto mesi di venti giorni, più i *nemontemi*, gli ultimi cinque giorni dell'anno, *los días enmascarados*, che non erano dedicati a nessuna divinità ed erano considerati superflui e nefasti. Coloro che nascevano in quei giorni erano ritenuti sfortunati.

²¹² Ivi, p. 400. Le offerte di sangue e cuori si facevano tanto al sole come alla terra ed è per questo che l'immagine della dea della terra *Tlaltecuhlti* veniva raffigurata nella parte inferiore dei vasi di pietra chiamati *cuauhxicalli*, nei quali venivano posti i cuori della vittime sacrificate. Un mito racconta che a volte, durante la notte, si sentivano i lamenti della dea che chiedeva cuori umani per cibarsi, e non dava i suoi frutti né smetteva di lamentarsi se non li riceveva.

²¹³ La successione dei quattro Soli non è raccontata sempre nello stesso ordine. Il Sole di Terra, comunque, è dominato da *Tezcatlipoca* ma il presagio della distruzione per mezzo di terremoti e fame si riferisce a quella del Quinto Sole, non più di *Tezcatlipoca* ma di *Quetzalcoatl*.

²¹⁴ *Los días enmascarados* è anche il titolo della prima opera di Carlos Fuentes, una raccolta di racconti pubblicata nel 1954.

²¹⁵ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 401.

A questo punto il pellegrino chiede notizie sulla propria identità, pone la domanda che è la ragione del suo viaggio:

«¿Quiénes somos, hermano? Somos dos de los tres hermanos. El negro murió en la hoguera de la creación. [...] Reencarnó como blanca y ardiente luz. Sobrevivimos tú y yo, que no tuvimos el valor de arrojarnos al fuego. Hemos pagado nuestra cobardía con la pesada obligación de mantener la vida y la memoria. Tú y yo. Yo el rojo y tú el blanco»²¹⁶.

Il pellegrino, proprio come il conquistatore Cortés, viene così identificato con il dio della vita *Quetzalcoatl*, colui che insegnò a coltivare, a piantare, a vivere di amore e lavoro. Colui che ad ogni distruzione del mondo fuggiva piangendo verso l'oriente ed ogni volta che il sole rinasceva tornava per dare la vita. Il destino del dio nero è, invece, più tenebroso e se durante il giorno brilla in cielo, di notte scende nell'*inframundo* ed è assediato dagli dei dell'ebbrezza e dell'oblio

«ya que el infierno es el reino del animal que se traga el recuerdo de todas las cosas. Tardará más que tú en reunirse conmigo, pues de día da vida y reclama muerte, y de noche teme muerte y reclama vida. Tú eres al otro dios fundador, mi hermano blanco. Tú rechazas muerte y predicas vida»²¹⁷.

L'anziano signore è il dio rosso²¹⁸, colui che ricorda:

«Yo cuido del libro del destino. Entre la vida y la muerte, no hay más destino que la memoria. [...] Los soles se suceden. [...] Sólo la memoria mantiene vivo lo muerto. [...] El fin de la memoria es el

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ivi, p. 402.

²¹⁸ Se può essere identificato con *Tezcatlipoca* rosso, si tratta di uno dei figli della coppia primigenia. Questa divinità era conosciuta anche con il nome di *Camaxtli* (o *Mixcoatl*) che, secondo una versione del mito, era il padre del dio *Quetzalcoatl*. *Mixcoatl* era, inoltre, anche il nome del padre del *Quetzalcoatl* re-sacerdote di Tula.

verdadero fin del mundo. Negra muerte nuestro hermano; blanca vida tú; roja memoria yo»²¹⁹.

Viene tracciato, così, il triangolo delle forze: vita, morte e memoria personificate dalle tre divinità azteche. Nella lotta tra la vita e la morte la memoria è ciò che aiuta a mantenere la vita ed a lottare contro la morte, l'oblio.

Questa terza divinità rappresenta probabilmente lo scrittore stesso, colui che attraverso il viaggio nel passato recupera la memoria di un mondo dimenticato, di «historias desaparecidas»²²⁰ da cinque secoli.

Il ritorno dei tre all'unità iniziale consentirà il ricongiungimento alla madre terra, all'unione che permette la rinascita.

Alla fine del suo racconto l'anziano, che gli ha dato la memoria, chiede al pellegrino qualcosa in cambio. L'unico oggetto che ha da offrire è uno specchio nel quale il signore si guarda e, inorridito dal suo aspetto segnato dal tempo, muore.

Il pellegrino offre lo stesso dono che nel mito *Tezcatlipoca* offre a *Quetzalcoatl* ma mentre lì il riflesso nello specchio provoca la fuga del dio bianco verso oriente, nel romanzo sembra essere una vendetta del pellegrino-*Quetzalcoatl* che, venuto o – secondo il mito – tornato da oriente, provoca la morte del signore della memoria. Dal punto di vista storico, la morte del signore della memoria potrebbe essere interpretato come il “sotterramento” da parte di Cortés della cultura precolombiana mesoamericana.

I guerrieri collocano il giovane straniero nel cesto dell'anziano, che diventa, così, il nuovo signore della memoria, il fondatore, il giovane capo:

«Yo, el hombre sin memoria, ocupo el lugar del señor de la memoria. Yo, el extraño llegado del mar, soy el fundador. Yo, el desnudo y el desposeído, soy el joven jefe»²²¹.

²¹⁹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 402.

²²⁰ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 47.

In questo passaggio è chiara la metafora della fondazione dell'America Latina: il pellegrino è Cortés, venuto dal mare alla conquista del Messico.

Guardando ai piedi del tempio il pellegrino vede arrivare i signori della montagna, venuti a riscuotere il tributo in oro e perle del popolo della selva e del fiume per il loro “Señor de la Gran Voz”²²², oltre a vittime da sacrificare per saziare la sete della dea della terra e per calmare le furie del giorno del *lagarto*²²³, in cambio di cotone e mais rosso.

Tutto ciò ha profonde corrispondenze con la storia: infatti, seguendo il percorso di Cortés, si può dedurre che il popolo della selva e del fiume siano Indios totonaca, con centro a Cempoala, che vivono sotto la tirannia azteca; accolgono amichevolmente il *conquistador* e gli offrono il loro aiuto nella guerra contro gli oppressori azteca. L'arrivo dei signori della montagna ha, come corrispondenza storica, il momento in cui i *recaudadores* di Moctezuma arrivano a riscuotere il tributo. Cortés, che assiste a questa “visita”, suggerisce al *cacique gordo* di Cempoala di arrestare i cinque esattori ma si oppone all'idea di sacrificarli. Nella notte poi decide di liberare due dei prigionieri affinché vadano da Moctezuma e gli raccontino di essere debitori nei suoi confronti per aver restituito loro la libertà. Nello stesso tempo, però, i cempoalesi sanno che Moctezuma sarà informato della loro ribellione e decidono, quindi, di allearsi con gli Spagnoli nella lotta contro l'imperatore azteca.

Alla fine dello scambio, il *cacique* della montagna chiede di salutare il loro *cacique* posto nel cesto ma appena lo vede corre via spaventato con i suoi uomini restituendo oro e perle e liberando i prigionieri.

La notte successiva al ritorno al villaggio sul fiume, il pellegrino scopre che tutti sono misteriosamente morti. Fugge e si dirige verso il tempio della selva dove si addormenta. Sogna di chiedersi chi abbia assassinato la gente del villaggio e come risposta appare uno spaventoso ragno. Nel tentativo di

²²¹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 408.

²²² Il *Tlatoani*, l'imperatore azteca Moctezuma.

²²³ Era il quarto giorno del mese, chiamato *cuetzpallin* (“lucertola”), protetto dal dio del canto e della danza *Huehucoyotl*, “il vecchio coyote”.

fuggire, cade in un profondo pozzo ma viene salvato dallo stesso ragno che lascia cadere il suo filo per salvarlo. Si sveglia con un filo della tela del ragno tra le mani che lo conduce verso il tempio in fiamme dove incontra una bellissima donna con una corona di farfalle colorate:

«Adelantó hacia mí sus brazos [...], a ella me aferraba hasta sentir que yo desaparecía dentro de la carne de la mujer y ella desaparecía dentro de la mía y éramos uno solo, una araña enredada en sus propias babas, un solo animal capturado en redes de su misma hechura [...]. Mi voluntad me dijo que jamás debía separarme de esta conjunción, que para conocerla había nacido, aunque al conocerla muriese en vida [...] y en mí se convertía, como yo me convertía en ella. Ella era yo, Señor, ¿me entendéis?, pues sólo así se entiende que en ese mortal abrazo de todos los deleites una voz se dejase escuchar, que era la mía, pero en los labrados labios de ella»²²⁴.

Oltre ad evidenti rimandi al mito occidentale del filo d'Arianna che aiutò Teseo ad uscire dal labirinto, nel mito mesoamericano probabilmente questa donna è *Xochiquetzal* ("Fiore dalle piume preziose"), la divinità femminile per antonomasia. Identificata con la Luna nuova, era la dea della bellezza, dell'amore e della fecondità, creatrice della prima umanità e intermediaria tra uomini e dei²²⁵.

Durante questo incontro il giovane avverte che la fusione con la donna è l'unione perfetta, la vera unità, il senso della vita.

Lei gli impone una serie di prove che gli consentiranno di raggiungere la saggezza e la conoscenza e di incontrarsi nuovamente: deve salire verso

²²⁴ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., pp. 412-413.

²²⁵ Questa donna potrebbe anche essere *Quetzalpapalotl* ("Farfalla Piumata") con la quale il fratello *Quetzalcoatl* giacque dopo che *Tezcatlipoca* gli regalò uno specchio nel quale vide riflesso il suo volto. Disperato dalla scoperta di essere anche umano si ubriacò e commise l'incesto.

il vulcano seguendo il filo del ragno e superare gli ostacoli che troverà lungo il cammino. Di tutti i giorni del suo viaggio per il *mundo nuevo*, che saranno venticinque, ne ricorderà soltanto cinque da salvare oltre la morte mentre gli altri resteranno nell'oblio. Durante i cinque giorni che ricorderà, *los días enmascarados*, avrà diritto a fare una domanda ogni giorno ed ogni notte.

Non è azzardato immaginare che in *Xochiquetzal* Fuentes abbia voluto rendere omaggio alla Malinche che, come il filo del ragno della dea, accompagna e guida Cortés nella comprensione e conquista del Messico, rispondendo alle sue domande. Infatti anche in altri suoi scritti, sia saggistici che creativi, Fuentes le assegna un ruolo centrale poiché, come scrive in *El espejo enterrado*,

«cuando todo había terminado, cuando el emperador Moctezuma había sido silenciado por su propio pueblo, cuando el propio conquistador, Hernán Cortés, había sido silenciado por la Corona de España que le negó poder político en recompensa a sus hazañas militares, quizás sólo la voz de la Malinche permaneció. La intérprete, pero también la amante, la mujer de Cortés, la Malinche estableció el hecho central de nuestra civilización multirracial, mezclando el sexo con el lenguaje [...] Parió hablando esta nueva lengua que aprendió de Cortés, la lengua española, lengua [...] que habría de convertirse en la liga más fuerte entre los descendientes de indios, europeos y negros en el hemisferio americano»²²⁶.

Definita, come abbiamo già visto, «buena lengua»²²⁷ da Bernal Díaz del Castillo e dallo stesso conquistatore come «la lengua que yo tengo»²²⁸, anche negli scritti creativi di Fuentes vengono sempre confermate le sue doti linguistiche, come nell'opera teatrale *Ceremonias del alba*, in cui è la Malinche stessa a parlare di sé:

²²⁶ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., pp. 124-125.

²²⁷ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, op. cit., p. 111.

²²⁸ Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, op. cit., p. 127.

«¿Quién soy? Alguien que vivió esa historia y puede contarla. [...] Es la historia de dos derrotas, la de un hombre que lo tenía todo, y la de un hombre que no tenía nada... [...] Es la historia de dos poderes: el poder de la voluntad y el poder de la fatalidad. Y en medio, el poder de la palabra, que soy yo...»²²⁹.

Scompare la *señora de las mariposas*, il giovane si incammina lasciandosi guidare dal filo del ragno che lo conduce nella casa di un'anziana signora che pulisce la sua bellissima casa²³⁰. Allo stesso modo del signore della memoria, lo accoglie dicendogli che lo stava aspettando.

Rispondendo alla domanda alla quale il giovane ha diritto, la signora gli dice che quello è il giorno del cervo²³¹, un giorno di pace e prosperità.

Addormentatosi sul grembo della donna, sogna la *señora de las mariposas* accompagnata da un mostruoso animale che scava un buco nella terra:

«Cuando hubo terminado su tarea, la difusa luz [...] se reunió en una oblicua columna dorada que nacía en el centro del cielo y venía a morir en el hoyo [...], y a medida que empapaba las profundidades de la excavación, el animal le arrojaba tierra encima [...], y mientras más tierra le echaba, más se apagaba la luz»²³².

²²⁹ Carlos Fuentes, *Ceremonias del alba*, Mondadori, España, 1991, pp. 111-112. Nello scrivere la sua storia alternativa della conquista, Carlos Fuentes utilizza come fonte principale la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo perché rappresenta la prima storia alternativa rispetto a quella ufficiale di Hernán Cortés.

²³⁰ Nel mito questa donna è *Coatlicue*: «se dice que estando [...] barriendo penitencialmente en el cerro de Coatepec, cayó de repente un plumón del cielo, mismo que guardó en su regazo y del que quedó embarazada» (Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., pp. 42-43). Nel romanzo la piuma attraverso la quale viene concepito *Huitzilopochtli*, viene sostituita dal pellegrino-Cortés che sembra assumere le caratteristiche di questa divinità: viene associato al sole e alla guerra. Come vedremo, questa donna è presente anche in *La región más transparente*, nelle vesti di Teódula Moctezuma.

²³¹ Il giorno del cervo, *mazatl*, era il settimo del calendario sacro. Era retto da *Tlaloc*, il dio della pioggia.

²³² Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 417.

Spaventato dal sogno si sveglia e vede che l'anziana signora è scomparsa e tutto è stato distrutto.

Si incammina nuovamente nella selva fino ad essere catturato da alcuni uomini che lo conducono ai bordi di un pozzo dicendo:

«“cenote, cenote”²³³ y luego “muerte” y luego “noche” y luego “sol” y luego “vida”»²³⁴.

Ricordando di avere diritto ad una domanda notturna chiede perché deve morire ed una voce, così vicina a lui da sembrare la voce della sua ombra, risponde che deve morire perché ha ucciso il sole, mentre nel suo sogno ad ucciderlo era stato lo spaventoso animale. Viene spinto nel pozzo nel quale si vede circondato da teschi sedimentati nella roccia finché, sollevato dalla marea, riesce ad uscirne. Il sole brilla e la gente che prima voleva sacrificarlo adesso è in festa. Gli indicano il percorso da seguire per arrivare al tempio, sul quale vede un principe riccamente vestito seduto su un trono che gli cede il suo posto dicendo:

«nos devolviste el sol. Gracias. [...]: –Sale para tí, señor, cuando así lo deseas. Pero muere para nosotros. Hemos visto sucederse la muerte de los soles [...]. Hemos muerto; hemos huido; hemos regresado cuando tú te dignas devolvernos el sol. [...] Has probado quién eres. Te sacrificamos a cambio del sol, y tú nos lo devolviste y con él regresaste a la tierra. Mucho te honramos, señor, en este día del agua»²³⁵.

²³³ Nella lingua maya *cenote* o *Dzonot* significa “Occhio nella terra” o “pozzo”. Si tratta di cavità che si formano nella roccia calcarea della penisola dello Yucatán, sul cui fondo si concentra l’acqua. Per i Maya il *cenote* non era soltanto una fonte d’acqua, ma anche scenario di cerimonie religiose. Essendo la dimora delle divinità della Pioggia e dell’Acqua era considerato sacro e ad esso venivano offerti oggetti preziosi ed esseri umani destinati al sacrificio.

²³⁴ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 418.

²³⁵ Ivi, p. 422. Il giorno dell’acqua, *atl*, era il nono del calendario ed era protetto dal dio del fuoco *Xiuhtecuhtli* che, come divinità, non appare nei miti, ma il fuoco come elemento ha un’importante funzione nella morte-purificazione-creazione di varie divinità, tra cui il Sole.

Per ringraziarlo di aver riportato il sole, il principe gli offre ricchezza e potere che lui restituisce per chiedere chi ha ucciso la gente del villaggio sul fiume. Il principe risponde che non sono stati uccisi ma si sono immolati di propria volontà.

Probabilmente questo principe si può identificare con Xicotencatl, il capo dei Tlaxcalteca che, dopo aver mosso guerra contro Cortés (il sacrificio del pellegrino) ed essere stato sconfitto, si alleò agli Spagnoli nella speranza di potersi liberare dall'egemonia azteca (la restituzione del sole), ma poi misteriosamente si allontana per muovere di nuovo contro gli Spagnoli. Così Cortés

«dio un mandamiento a un alguacil, y con quatro a caballo y cinco indios principales de Tezcuco que fuesen muy en posta y doquiera que lo alcanzasen lo ahorcasen, y dijo: «ya en este cacique no hay enmienda, sino que siempre nos ha de ser traidor y malo y de malos consejos» [...]; y así se hizo, que en un pueblo subjeto a Tezcuco le ahorcaron, y en esto hobo de parar su traición»²³⁶.

Considerato eroe messicano, Xicotencatl è spesso protagonista di romanzi storici in cui vengono esaltati il valore e la nobiltà delle popolazioni autoctone²³⁷.

Il pellegrino riprende il suo viaggio fino al momento in cui nell'oscurità intravede un uomo che non aveva altri lineamenti oltre ad occhi, lingua e bocca e, nel continuo aprirsi e chiudersi delle sue costole, mostrava il suo cuore palpitante.

²³⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, op. cit., p. 339.

²³⁷ L'opera più importante è *Jicoténcal*, pubblicata anonimamente nel 1826 a Filadelfia nella quale il protagonista viene considerato un archetipo di "libertador"; il personaggio di Xicotencatl tornerà in opere successive lungo tutto l'800, come *Xicoténcatl* di Riva Palacio, *Los mártires del Anháuac* di Eligio Ancona e *Guatimotzin* di Gómez de Avellaneda.

Offre il suo cuore al giovane e con esso potere e ricchezza ma, accettati i doni, il pellegrino li restituisce per rivolgere una nuova domanda, scoprendo che la gente del villaggio sul fiume si è uccisa per lui.

La restituzione dei doni in cambio della conoscenza di quella terra riconduce, ancora una volta, ad una meno ingenua tattica di Cortés che

«non appena viene a conoscere l'esistenza del regno di Moctezuma, decide di non accontentarsi di estorcere ricchezze, ma di sottomettere quel regno»²³⁸.

L'uomo senza volto, quindi, potrebbe essere Moctezuma o uno dei suoi messaggeri che porta doni a Cortés per convincerlo a non proseguire il suo viaggio verso Tenochtitlan. Gli Azteca, infatti, erano conosciuti come coloro che «carecían de rostro»²³⁹, che non avevano una propria identità culturale ma si erano appropriati di quella tolteca, dopo averli sconfitti. Inoltre, in segno di rispetto, nessuno poteva guardare in viso Moctezuma, e quindi nessuno poteva conoscere il suo volto.

Alla fine il fantasma assume fattezze umane nelle quali il pellegrino riconosce se stesso:

«tenía mi propia cara, mi propio cuerpo, era mi exacto doble, mi gemelo, mi espejo [...] ese mi doble lo era en todo, salvo en el color. Azules mis ojos; negros los suyos. Al trigo semejante mi cabellera; a crin de caballo la de él. Pálida [...], mi piel [...]. De cobre bruñido, la de mi gemelo»²⁴⁰.

Comincia ad avvertire la presenza del suo *doble*, il suo gemello e nemico: se il pellegrino si identifica in *Quetzalcoatl*, il suo gemello sarà il nero *Tezcatlipoca* che, in una delle sue trasfigurazioni, appariva come fantasma.

²³⁸ Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, op. cit., p. 121.

²³⁹ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 108.

²⁴⁰ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 426.

Costantemente guidato dal filo del ragno, il protagonista arriva, nel terzo giorno che ricorda (*día del Espejo Humeante*), in un luogo situato vicino al vulcano, che sembra essere un importante centro religioso. Tutto è avvolto nella polvere e nel fumo, e salendo sulla piramide, sente una strana sensazione sotto i piedi: il piede sinistro poggiava sulla pietra mentre il destro lasciava le sue impronte su una sostanza che sembrava farina bagnata.

Giunto sulla piattaforma della piramide raccoglie uno dei coltelli di pietra nera che sembravano fatti di «helada ceniza volcánica»²⁴¹, che però lascia immediatamente cadere, spaventato dagli orribili uomini in tunica nera e con il volto dipinto di nero che, avanzando verso di lui, indicano la sua impronta e dicono:

«En silencio danzamos... Toda la noche... Estaba dicho... En este día regresaría... [...] El de las tinieblas... El que sólo habla desde las sombras... [...] La sombra... Aparecida con el sol... Eres tú... Espejo humeante... [...] La huella sobre la harina... La huella de un solo pie... [...] Ha regresado... Venciendo a su gemelo de la luz... [...] Honor al temible dios de las tinieblas... [...] Honor al vencedor del sol... Espejo humeante...»²⁴².

Dovrebbe trattarsi del vulcano Popocatepetl, il cui centro religioso più importante era Cholula, la città sacra dove avvenivano i sacrifici umani, per la quale il conquistatore passò nel suo viaggio verso Tenochtitlan. Poiché il pellegrino lascia l'orma di un solo piede si può identificare con *Tezcatlipoca* che, secondo un racconto azteca, perse un piede durante la creazione del mondo: prima che lui e *Quetzalcoatl* decidessero di crearlo,

²⁴¹ Si tratta dell'ossidiana, il vetro vulcanico la cui formazione è dovuta al rapido raffreddamento della lava. Era associata soprattutto a *Tezcatlipoca*, lo Specchio Fumante, che viene rappresentato con o come uno specchio nero di ossidiana e, in alcuni codici, appare con un coltello di ossidiana al posto di un piede. Secondo la mitologia, il piede di *Tezcatlipoca* è l'osso che si trova attivo nel vulcano Popocatepetl e, dal punto di vista etimologico dei nomi, sia il dio che il vulcano sono "fumanti".

²⁴² Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op.cit., pp. 430-431.

esistevano solo il mare ed il mostro della terra *Cipactli*. Per attirarlo, *Tezcatlipoca* usò il suo piede come esca e l'affamato *Cipactli* lo divorò. I due dei allora lo catturarono e lo usarono per modellare la terra che prese il nome di *Tlaltecuhтли*.

Improvvisamente, alle spalle degli stregoni, riconosce la *Señora de las Mariposas* seduta su un trono. Le farfalle non le coronano più il capo ed ai suoi piedi pullulano serpenti, millepiedi ed il suo ragno. Davanti alla signora, adesso convertita nella *Señora de la Inmundicia* (la dea *Tlazoteotl*)²⁴³, divoratrice dei peccati umani, è testimone di atti sacrificali e di penitenze. Le prime ad essere sacrificate sono delle donne condotte sulla piramide da alcuni guerrieri. Uno di essi si avvicina alla donna e dice:

«En los indecentes cuerpos de estas mujeres hemos vaciado nuestra débil impureza de hombres para llegar fuertes y puros al campo de la guerra. Tómalas. A tí te las ofrecemos, señora que devoras las inmundicias, en este día del espejo humeante»²⁴⁴.

I cuori delle donne immolate (e successivamente anche quelli di alcuni prigionieri) vengono posti ai piedi della divinità desiderosa di sangue mentre i guerrieri confessano i loro peccati prima di partire per la guerra contro le popolazioni che non vogliono sottomettersi al potere del *México*:

«Por primera vez, Señor, escuché a un hombre de esta árida meseta dar el nombre de su nación, [...] y si éste era el nombre de la tierra, del amo o del dios, ese nombre significaba a la vez varias cosas:

²⁴³ La dea dell'immondizia *Tlazoteotl* era la patrona dell'amore e della lussuria. «De ella decía Sahagún: "Esta diosa tenía tres nombres: el uno era *Tlacultéotl*, que quiere decir la diosa de la carnalidad. El segundo nombre es *Ixcuina*. Llamábanle este nombre porque decían que eran cuatro hermanas [...] que significan a todas las mujeres que son aptas para el acto carnal. El tercer nombre de esta diosa es *Tlaelquani*, que quiere decir "comedora de cosas sucias"; esto es, que decían las mujeres y hombres carnales, confesaban sus pecados a esta diosa cuanto quietas que fuesen torpes y sucias, que ellas los perdonaban... También decían que esta diosa o diosas tenían poder para provocar la lujuria [...], y después de hechos los pecados decían que tenían poder para perdonarlos» (Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., p. 176). Come *Xochiquetzal* (la dea dell'amore in cui poteva essere identificata la *señora de las mariposas*), anche *Tlazoteotl* è relazionata alla Luna ed al mais.

²⁴⁴ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 433.

ombligo, y muerte, y luna; y ombligo, díjeme, es vida, y muerte muerte, y luna doble cara, creciente y menguante, de la vida y de la muerte»²⁴⁵.

Il pellegrino si avvicina alla donna che, se da lontano appariva identica al giorno del primo incontro, da vicino mostrava i segni del passare del tempo, di un tempo che per il giovane consisteva in soli tre giorni. Rivolge a lei la domanda di quel giorno, scoprendo che la popolazione della selva aveva preferito sacrificarsi per lui piuttosto che lasciarsi sacrificare da questa gente.

Identificato adesso in *Tezcatlipoca*, il pellegrino viene vestito con gli abiti che rappresentano questa divinità. La dualità, che sembra essere un principio strutturale del *mundo nuevo*, inizia ad imporsi sull'unità:

«pues si entre nosotros la cifra de la unidad prevalece y cuanto es, a ser uno aspira, aquí cuanto único parecía, pronto mostraba la duplicidad de su natura: todo aquí, era dos, dos el pueblo de la selva que primero mató a Pedro y luego se mató por mí, dos el viejo memorioso: anciano en mi espejo y joven en su recuerdo, dos las señoras de las mariposas, amante en la selva y tirana en la pirámide [...], dos era el sol: beneficio y terror [...]; dos era la vida: la vida y la muerte; y dos la muerte: la muerte y la vida. Y dos era yo: este que os habla y un oscuro doble encontrado [...] en el bosque. Yo era mi sombra»²⁴⁶.

Il principio della dualità perpetuato dagli indigeni diventa per Fuentes anche rivendicazione del *México mestizo*, de *doble cara*.

Se finora il pellegrino-Cortés veniva identificato con il buon *Quetzalcoatl*, a Cholula il conquistatore comincia a mostrare la faccia più crudele della conquista:

²⁴⁵ Ivi, p. 437.

²⁴⁶ Ivi, p. 441.

«a la lengua que yo tengo, que es una india de esta tierra, que hube en Potonchan, [...] le dijo otra natural de esta ciudad cómo muy cerquita de allí estaba mucha gente de Mutezuma junta [...] y que había de dar sobre nosotros para nos matar a todos [...]. Y así [...] acordé de prevenir antes de ser prevenido, e hice llamar a algunos de los señores de la ciudad diciendo que les quería hablar, y metílos en una sala, y en tanto hice que la gente de los nuestros estuviese apercebida, y que en soltando una escopeta diesen en mucha cantidad de indios que había junto al aposento y muchos dentro de él. Así se hizo, que después que tuve los señores dentro en aquella sala, dejélos atando, y cabalgué, e hice soltar la escopeta e dímosles tal mano, que en pocas horas murieron más de tres mil hombres»²⁴⁷.

L'attacco contro Cortés, dunque, si trasforma in una strage per gli indios. Probabilmente è per questo che il pellegrino viene ora identificato con *Tezcatlipoca*, il dio della morte, e la Malinche con la *Señora de la Inmundicia* che provoca ed assiste alla morte del suo popolo.

Potrebbe iniziare da qui il mito negativo della Malinche che in un primo momento viene considerata dagli indios una divinità (il cronista meticcio Fernando de Alva, ad esempio, diceva di lei che aveva “miracolosamente” imparato lo spagnolo per aiutare Cortés), e poi una traditrice, perché si era alleata con lo straniero.

La signora gli dice che ogni anno viene eletto, tra i prigionieri, un giovane destinato ad essere l'immagine vivente dell'*Espejo Humeante* e, dopo un anno di vita vissuto come un principe, viene sacrificato. Il giovane, però, preferisce continuare la sua avventura vivendo gli ultimi due giorni *enmascarados* per raggiungere la conoscenza di questo mondo. Si incammina così in direzione del vulcano, dove arriva al calare del sole.

²⁴⁷ Hernán Cortés, *Cartas de relación*, op. cit., p. 127

Dal punto di vista storico, quando Cortés da Cholula si dirige verso Tenochtitlan passa tra i vulcani Popocatepetl e Iztaccihuatl, luogo che oggi si chiama *Paso de Cortés*.

Lungo le pendici del vulcano vede tanti falò, ed ognuno di essi era come la tomba di un defunto, accanto alla quale degli anziani vestivano i corpi senza vita con della carta, altri versavano loro dell'acqua sulla testa. Gruppi di persone raccolte intorno ad ogni corpo senza vita svolgevano diversi riti: bruciavano vestiti (probabilmente per produrre calore che potesse compensare il freddo nel viaggio) ed oggetti preziosi, ne collocavano altri accanto al defunto, come una brocca d'acqua o un filo di cotone alla cui estremità era legato un cagnolino rosso che lo avrebbe accompagnato nel viaggio (che si pensava durasse quattro anni).

Tutti piangevano per i loro defunti senza curarsi di lui.

Come se il suo desiderio di vedere la luce della luna tra le nubi che coprivano il cielo fosse stato ascoltato, appare un vecchio che porta sulla spalla una conchiglia che genera luce (dovrebbe essere *Tecuciztecatl* o *Teccistecatl*: "Conchiglia marina"²⁴⁸) e dietro di lui dei guerrieri che inseguono l'orribile animale che, come nel suo sogno, tenta di sotterrare la luce. Ad un certo punto, raggiunta la cima del vulcano, la terra comincia a tremare ed il giovane cade vertiginosamente fino a raggiungere il regno della morte. Durante la discesa verso l'*inframundo* incontra dei teschi di donne morte nel parto,

«profanadoras de tumbas que cursan por los aires, aullando tristemente, maldiciendo, esparciendo terribles enfermedades y dañando a los niños que al nacer causaron sus muertes»²⁴⁹.

²⁴⁸ Questa divinità, come già anticipato nel Capitolo I, insieme a *Nanahuatzin*, fu colui che si sacrificò nel fuoco per la nascita del Quinto Sole. Il bel *Tecuciztecatl*, che era stato scelto per diventare il Sole, non ebbe il coraggio di gettarsi per primo nel fuoco. Il brutto *Nanahuatzin*, più coraggioso, si gettò subito dando vita al Sole mentre *Tecuciztecatl* diventò la pallida Luna. In alcune raffigurazioni porta una grande conchiglia sulla schiena che rappresenta la luna.

²⁴⁹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 451.

Nel mondo azteca queste donne venivano chiamate *Mocihuaquetzque* (“donne valorose” o “guerriero in forma di donna”) e si diceva che, in alcuni giorni del calendario, scendevano sulla terra ed erano temute perché provocavano malattie nei bambini²⁵⁰.

Successivamente avviene la “caduta” nell’*inframundo*, nel *Mictlan* (“terra dei morti”), il luogo dove andavano coloro che morivano di morte naturale²⁵¹. Per raggiungerlo bisognava attraversare il fiume del *Mictlan* (il *Chiconahuapan*, “Nove Acque”, come i nove livelli in cui si divideva l’*inframundo*), ed il pellegrino viene aiutato dal cane²⁵² rosso che, nella mitologia, portava i morti sull’altra sponda (e per questo veniva seppellito insieme ad essi). Raggiunta la riva opposta, un forte vento lo investe (il defunto, tra le varie prove da superare per raggiungere il *Mictlan*, doveva attraversare il vento di ossidiana, *Itzehecayan*, e per questo veniva avvolto nella carta).

In questo luogo, nel quale regna un biancore totale, si avvicinano a lui due figure bianche, un uomo e una donna, che si tengono per mano: sono i sovrani del *Mictlan* che lo identificano di nuovo con *Quetzalcoatl*.

Ai piedi dell’immobile coppia c’è un mucchio di ossa. La donna gli dice:

²⁵⁰ Erano anche chiamate *Cihuateteo* (“donne diventate dee”) o *Cihuapipiltin* (“donne nobili”). Queste donne erano considerate degne di onore dai familiari perché aiutavano il Sole a fare il suo percorso nel cielo, spostandolo dallo zenit verso occidente. Vivevano quindi nella Casa del Sole, che per questo era chiamata *Chihuatlampa* (“terra delle donne”).

²⁵¹ Il mondo sotterraneo è diviso in nove mondi, dove esistono varie mete. Il *Mictlan* poteva essere raggiunto dopo aver superato i nove passaggi dell’*inframundo*, attraversando vari stadi caratterizzati da pericoli e prove da superare. Nel IX mondo si raggiunge il *Mictlan*. Il *Tlalocan* era simbolicamente connesso a *Tlaloc* (il Signore della Pioggia), ed era destinato a coloro che morivano per morte o per malattie connesse all’acqua. I bambini andavano nello *Xochiatlalpan*, terra di fiori, dove un albero lasciava cadere il nutrimento direttamente nella loro bocca mentre giacevano sotto di esso. Il *Tamoanchan* era un paradiso celeste dove gli dei vivevano perennemente senza conoscere morte né sofferenze. I guerrieri che erano morti in guerra o in sacrificio, i commercianti e le donne morte nel parto andavano nella Casa del Sole, il *Tonatiuhchan*.

²⁵² In alcuni miti *Xolotl*, gemello o *nahual* di *Quetzalcoatl*, si trasforma in cane durante il viaggio all’*inframundo* per rubare le ossa.

«Ya viniste una vez. Ya nos robaste los granos rojos, y los diste en regalo a los hombres, y gracias a ellos los hombres pudieron sembrar, cosechar y comer. Aplazaste el triunfo de nuestro reinado. Sin los granos rojos del pan, todos los hombres serían hoy nuestros súbditos [...]. ¿Qué buscas ahora? ¿A que has regresado?»²⁵³.

Secondo il mito *Quetzalcoatl* aiutò gli uomini appena creati ad ottenere il mais.

«*Quetzalcóatl* vio que unas hormigas cargaban unos granos de maíz y [...] supo que estaba dentro del *Tonacatépetl* “cerro de nuestra comida”. Se convirtió el dios en hormiga negra, entró al cerro, sacó unos granos de maíz y se los llevó a *Tamoanchan*; ahí los dioses los dieron de alimento a los hombres. Pero era necesario encontrar la forma de sacar el maíz del *Tonacatépetl*; [...] *Nanáhuatl*, “el buboso”, era el único que lo podía sacar. [...] éste golpeó el cerro con palos y pudo sacar el maíz blanco, azul, amarillo y rojo [...], que los *tlaloques* entregaron a los hombres»²⁵⁴.

Il pellegrino chiede agli imperatori di questo regno che gli svelino la sua identità: scopre, così, di essere anche lui doppio, uno nella memoria ed un altro nell'oblio.

Disperato dall'idea di non poter uscire dal luogo della morte piange e le sue lacrime, in questo inferno di ghiaccio, cadono sulle ossa ai piedi della coppia e cominciano a bruciare. Istintivamente le raccoglie e corre tra le fiamme che si sono estese nel *Mictlan*.

Il pellegrino ripete così l'azione di *Quetzalcoatl*: ruba le ossa agli dei infernali e fugge con essi. Come nel mito sull'origine, il pellegrino-Cortés dà vita ad una nuova Umanità, nata dalla fecondazione di questi resti per

²⁵³ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., pp. 450-451.

²⁵⁴ Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., p. 111.

mezzo delle lacrime²⁵⁵. Nascono venti giovani: dieci uomini e dieci donne che simbolizzano la nascita dell'uomo *mestizo*, nato dalla fusione dell'elemento originario (le ossa) con l'elemento spagnolo (le lacrime):

«estos muchachos y estas muchachas, nacidos de los huesos arrebatados a la pareja de la muerte, color de la canela como todos los pobladores de esta tierra, me hablaban, desde sus primeras palabras [...] en nuestra propia lengua, la lengua, Señor, de la tierra castellana»²⁵⁶.

Ringraziano il pellegrino e lo accompagnano nel suo viaggio a Tenochtitlan, dove egli è testimone della stessa meraviglia di cui narra Bernal Díaz del Castillo nella sua *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*:

«Era un valle, Señor [...]. Y en el centro de ese valle brillaba una laguna de plata. Y en el centro de la laguna brillaba, más que ella, una ciudad encalada de altas torres y dorados humos, atravesada por grandes canales, ciudad de islotes con edificios de piedra y madera hundidos al pie de las aguas. Me detuvo admirado, preguntándome si aquello que veía era entre sueños; y al disiparse los humos de la mañana, [...] aparecieron dos volcanes [...]. Uno parecía un hombre gigantesco [...], y el otro tenía la figura de una mujer dormida»²⁵⁷.

I due vulcani sono il Popocatepetl (“montagna che fuma”) ed l'Iztaccihuatl (“Donna Addormentata”). Il mito racconta che una donna di nome Xochiquetzal era innamorata di un guerriero azteca ma andò in sposa ad un tlaxcalteca che l'aveva ingannata dicendole che il suo amato era morto nella guerra contro gli Zapoteca. Quando il guerriero torna nella

²⁵⁵ Mentre nel mito la fecondazione avveniva con il sangue, Carlos Fuentes utilizza le lacrime, che generando una reazione a catena, mettono in atto gli elementi cosmici delle quattro creazioni precedenti: acqua, aria, terra e fuoco.

²⁵⁶ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 456.

²⁵⁷ Ivi, pp. 457-458.

Valle di Anahuac, dopo aver sconfitto in duello il tlaxcalteca, va in cerca della donna che si era tolta la vita non potendo vivere sopportando l'idea di essere stata di un altro dopo aver giurato fedeltà eterna all'uomo che amava. Il guerriero azteca si inginocchia al suo fianco e si uccide.

«Todo tembló y se anubló la tierra y cayeron piedras de fuego [...]. Al amanecer estaban allí, donde antes era valle, dos montañas nevadas, una que tenía la forma inconfundible de una mujer recostada [...] y otra alta y elevada adoptando la figura de un guerrero azteca arrodillado junto a los pies nevados de una impresionante escultura de hielo. [...] Desde entonces, esos dos volcanes [...], tuvieron por nombre Iztaccihuatl [...] y Popocatepetl»²⁵⁸.

Scendendo verso la valle e la città cominciano a manifestarsi dei portenti, gli stessi che, secondo le cronache, annunciarono l'arrivo degli Spagnoli e la fine del potere azteca. Così, tra allagamenti, comete, fulmini e fuoco, raggiungono Tenochtitlan, la città sulla laguna. Camminando in un mercato²⁵⁹ sconvolto dalla pioggia e dal fuoco, il pellegrino distingue tra la nebbia una donna vestita di bianco che cammina e che, prima di scomparire, dissolvendosi nell'aria come nebbia, diffonde il suo lugubre pianto accompagnato da uno struggente lamento:

«¡Ay mis hijos! ¡Ay mis hijos! ¡Ya nos perdimos! ¡Ya tenemos que irnos lejos! ¡ Oh hijos míos!, ¿a dónde os podré llevar y esconder?»²⁶⁰.

²⁵⁸ Carlos Franco Sodja, *Leyendas mexicanas de antes y después de la conquista*, Edamex, México D. F., 2004, pp. 36-37. Nella leggenda anche il tlaxcalteca, che morì vicino alla sua terra, divenne un vulcano col nome di *Poyauteclat* ("Signore Crepuscolare") e successivamente col nome di *Citlaltepetl* ("montagna della stella"). Questo vulcano, conosciuto anche come Pico de Orizaba, è la più alta vetta dei Messico e si trova tra Puebla e Veracruz.

²⁵⁹ Dovrebbe trattarsi del mercato di Tlatelolco.

²⁶⁰ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 460.

È la leggenda della *llorona* che, come narra Bernardino de Sahagún, era uno dei presagi che preannunciò l'arrivo degli Spagnoli, il destino di morte e schiavitù di un popolo e la fine della sua cultura. Questa figura ha origine nei miti precolombiani e viene identificata con diverse rappresentazioni della Dea Madre, soprattutto con la dea *Cihuacoatl* ("Donna Serpente"), la dea della guerra e della nascita, protettrice della razza. Una versione del mito racconta che:

«ella fue la que molió los huesos de los muertos que trajo *Quetzalcóatl* del *Mictlan*, para crear la nueva humanidad. A veces se la veía en la noche vestida como gran señora aullando, y a veces se aparecía en el mercado cargando una cuna, la que dejaba abandonada y cuando se asomaban a ver lo que había dentro se encontraban con un cuchillo de obsidiana, lo que quería decir que la diosa [...] necesitaba que le ofrecieran un sacrificio»²⁶¹.

Anche nella figura della *Llorona* non è difficile immaginare la Malinche. Infatti, se il pellegrino-Cortés viene identificato dalle popolazioni autoctone con *Quetzalcoatl*, in *Cihuacoatl*, che aiutò il Serpente Piumato a creare gli uomini nuovi, possiamo riconoscere la Malinche, la procreatrice della nuova stirpe meticcia dei messicani.

Nel momento in cui scompare la donna, il pellegrino ed i suoi accompagnatori si ritrovano sulla riva di un canale percorso da barche spinte da rematori che erano:

«monstruos de dos cabezas, hombres con un solo cuerpo y dos testas, que gemían al remar sin prisa y sin ruido:

Ha de venir el fin; el mundo se habrá de acabar y consumir; habrán de ser creadas gentes nuevas y venir otros nuevos habitantes del mundo»²⁶².

²⁶¹ Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., p. 38.

²⁶² Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 460.

L'apparizione di questi uomini era un altro presagio della sventura. Si racconta che scomparivano nel momento in cui venivano portati dinanzi a Moctezuma.

Rimasto solo al centro di una piazza, il giovane entra in un palazzo apparentemente disabitato fino al momento in cui vede una figura seminuda che brucia fogli di carta e spazza la cenere restante e riconosce *Tezcatlipoca*, il suo *doble oscuro* che, dopo averlo accolto dicendogli di aver raggiunto la sua terra ed il suo trono²⁶³, gli mostra un uccello cinereo con uno specchio sul capo: si tratta di un altro degli otto sfavorevoli presagi che precedettero la conquista.

«Esta grulla fue cazada por los nautas de la laguna, y traída [...], a mi negra casa, añadió [...], y en el espejo de la cabeza podían verse el cielo, y [...] bajo ese cielo el mar, y en el mar grandes montañas que avanzaban sobre las aguas, y de ellas descendían en la costa gran número de gentes, que venían marchando [...], y estos hombres eran de carnes muy blancas, y con barbas rojas, [...] y eran como monstruos, pues la mitad de su cuerpo era de hombres, pero de bestias con cuatro patas y espantables hocicos espumeantes la otra mitad»²⁶⁴.

Dopo averlo presentato come il dio della vita tornato a restaurare il suo regno di pace, il suo *doble* ricomincia a bruciare fogli mentre il pellegrino-Cortés-*Quetzalcoatl* viene condotto all'interno del palazzo di Moctezuma, nel patio dove vengono allevate tantissime specie di uccelli e successivamente nella stanza dell'oro, delle perle e delle pietre preziose che sembrava essere il «corazón mismo de la opulencia»²⁶⁵.

²⁶³ La storia narra che Moctezuma ricevendo Cortés gli abbia detto: «Bienvenido. Te hemos estado esperando. Esta es tu casa» (Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 122).

²⁶⁴ Ivi, pp. 463-464. Il cavallo era un animale sconosciuto in Messico e quando gli Azteca videro gli Spagnoli a cavallo pensarono che fossero divinità metà uomo e metà animale.

²⁶⁵ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 466.

Proprio in questo scenario riappare la *señora de las mariposas* che, se nel passato fu sua amante e nella maturità la *Señora de la Inmundicia*, adesso si era tramutata in un'anziana, «destructora de los jóvenes»²⁶⁶. Regala al giovane la sua maschera di piume che gli permetterà, un giorno, di riunirsi a lei, per rivivere l'amore in una nuova incarnazione che sarà possibile soltanto nel tempo ciclico, quando i due destini – il calendario degli dei e quello degli uomini – coincideranno di nuovo:

«esta vez no concidieron nuestros tiempos, ha pasado tanto tiempo para mí desde que te conocí, pero tan poco para ti, espera, un día se cumplirá mi ciclo, volveré a ser la muchacha de la selva, volveremos a encontrarnos, en alguna parte»²⁶⁷.

Nello stesso tempo il pellegrino, incitato dall'anziana, la *bruja*, beve e si ubriaca. In quel momento appare *Tezcatlipoca* che, scoprendolo in attitudini amorose con la donna, lo accusa di ubriachezza e di incesto, proprio come era accaduto al *Quetzalcoatl* eroe civilizzatore, il quale, pieno di vergogna e di pentimento, era fuggito verso oriente promettendo però di ritornare per ristabilire il suo regno di pace.

In quel momento il pellegrino, incarnazione di *Quetzalcoatl* e del suo principio dell'unità che armonizza gli opposti, riconosce nel suo *doble* il principe di quella terra, il «Señor de la Gran Voz»²⁶⁸, rappresentante della dualità, delle forze opposte in continua lotta:

«hombre y mujer, luz y oscuridad, movimiento y quietud, orden y desorden, bien y mal [...], mundo de dualidades, mundo de oposiciones, sólo hay vida si dos opuestos se enfrentan y luchan, no hay paz sin guerra, no hay vida sin muerte, no hay unidad posible, nada es uno, todo es dos en constante combate, y yo pretendía que todo volviese a ser uno, todo de uno, todo de todos, yo, me gritó mi

²⁶⁶ Ivi, p. 471.

²⁶⁷ Ivi, p. 472.

²⁶⁸ Ivi, p. 474.

doble sombrío, tú, el principio de la unidad, del bien, de la paz permanente, de las dualidades disueltas, yo...»²⁶⁹.

Tezcatlipoca, il dio delle tenebre, viene dunque associato al *Señor de la Gran Voz*, Moctezuma, il principe della dinastia azteca usurpatrice del regno di pace della civiltà tolteca del *Quetzalcoatl* re sacerdote.

Il *Señor de la Gran Voz* dice al pellegrino che i fogli che stava bruciando contenevano la storia di *Quetzalcoatl* ed aveva, così, ridotto in cenere la memoria di questo eroe per essere il solo a regnare²⁷⁰ perché in realtà non erano tre fratelli, come aveva detto il signore della memoria, ma due: il bello (luna, tenebre, morte) ed il brutto (sole, luce, vita) che si sacrificarono nel fuoco della creazione.

Il pellegrino chiede cosa ha fatto durante i venti giorni dimenticati ed il *Señor de la Gran Voz* gli mostra gli specchi di *Xipe Topec*, del dio scuoiato²⁷¹, nei quali vede immagini di morte, incendi, guerra e violenza. Con questa scoperta percepisce il duplice destino della sua identità: egli è il Serpente Piumato (il bene, la liberazione dalla tirannia azteca) nella memoria e lo Specchio Fumante (il male, la distruzione del Nuovo Mondo) nell'oblio.

Vede se stesso, *rubio y barbado*, protagonista di quegli atti terribili del «destino cumplido porque ya lo había olvidado» o forse del «destino olvidado porque aún no se cumplía»²⁷², la memoria del futuro della conquista del Nuovo Mondo nel tempo ciclico mesoamericano.

Incredulo davanti a quelle immagini, il pellegrino si guarda nello specchio e, allo stesso modo del signore della memoria (e di *Quetzalcoatl* che dopo essersi specchiato fugge), rimane sconvolto nel vedere il suo volto

²⁶⁹ Ivi, pp. 475-476.

²⁷⁰ Come gli Spagnoli bruceranno i libri delle civiltà precolombiane per cancellarne la memoria, gli Azteca, un centinaio di anni prima, avevano distrutto i libri antichi delle popolazioni da loro sottomesse per poter riscrivere la storia a modo loro.

²⁷¹ Conosciuto anche con i nomi di *Tlatlauhqui Tezcatlipoca* ("Specchio Fumante Rosso") e *Youallauan* ("Bevitore Notturmo"). Veniva rappresentato vestito con la pelle di un uomo scuoiato dopo essere stato sacrificato.

²⁷² Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, op. cit., p. 479.

consumato dal tempo, lo stesso volto dell'anziano signore della memoria. A quel punto immagina di non essersi mai mosso dal cesto nel quale era stato posto alla morte del vecchio e che tutto ciò che ha vissuto nel Nuovo Mondo sia stato soltanto un lungo sogno.

Come con lo specchio aveva ucciso il signore della memoria, il pellegrino uccide con le forbici il suo gemello e nemico *Tezcatlipoca*, con la cui morte «la leyenda había terminado. La fábula nunca se repetiría»²⁷³, la distruzione di un mondo e di una cultura è già avvenuta, si passa dal tempo ciclico del Mito al tempo lineare della Storia.

A questo punto il pellegrino intraprende la direzione del ritorno attraverso i labirinti della città lagunare. Non riesce a completare la misteriosa missione alla quale sembrava destinato ma può tornare nella sua terra con la conoscenza del Nuovo Mondo, un mondo che, in realtà, non corrispondeva al luogo utopico tanto sognato dall'uomo europeo.

Il giovane, pensando a Pedro ed al suo sogno di fuggire dalle ingiustizie del Vecchio Mondo, arriva alla conclusione che in questa terra si ripetono

«con otras razones, con otros ropajes, con otras ceremonias, los mismos crueles poderes que creíste abandonar al embarcarte con Venus, y conmigo, aquella tan lejana mañana»²⁷⁴.

In quel momento vede avanzare verso di lui i venti giovani che lo avevano accompagnato fuori dal vulcano e si lascia guidare da loro in direzione dell'isola di Tlatelolco dove riappare l'anziano signore della memoria. Il pellegrino gli chiede se ha già vissuto o deve ancora vivere i venti giorni dell'oblio e della morte ed il signore risponde che quei giorni appartengono al passato come al futuro, ad un destino circolare, dove la morte e la rinascita di *Tezcatlipoca* e la fuga ed il ritorno di *Quetzalcoatl* si ripeteranno eternamente senza una vittoria definitiva di uno dei due:

²⁷³ Ivi, p. 480.

²⁷⁴ Ivi, p. 481.

«Tu bien, hijo mío, sólo se mantiene vivo porque tu doble lo niega. [...] Tu destino es ser perseguido. Luchar. Ser derrotado. Renacer de tu derrota. Regresar. Hablar. Recordarles lo olvidado a todos. Reinar por un instante. Ser derrotado de nuevo por las fuerzas del mundo. Huir. Regresar. Recordar. Un trabajo sin fin»²⁷⁵.

Il signore gli ricorda ancora che i fratelli non sono due ma tre: la vita, la morte e la memoria che permetterà loro di riunirsi alla Madre Terra in un

«presente que nunca dejó de ser pasado y ya está siendo futuro. [...] Seremos uno con ella y soportaremos todas las batallas de la historia, la victoria de tu derrota, y la derrota de los victoriosos. [...] La libertad fue la orilla que el hombre primero pisó. Paraíso fue el nombre de esa libertad. La perdimos [...]. La ganaremos [...]. Nunca volverás a esa orilla. Nunca más habrá una libertad absoluta [...]. Pero habrá una libertad a pesar de la muerte. Puede ser nombrada. Y cantada. Y amada. Y soñada. Y deseada. Lucha por ella»²⁷⁶.

Quetzalcoatl ha donato la parola all'umanità, l'unica arma per potersi difendere dal *Señor de la Gran Voz*, che credeva di esserne l'unico possessore, e dal suo potere di distruzione e morte.

Nel momento in cui il pellegrino sembra sottomettersi al dolore di un mondo in cui la circolarità degli eventi sembra inevitabile, il signore della memoria gli restituisce la libertà.

Nel mezzo di una nuova distruzione, tra fuoco, nebbia e pioggia, che come «un sudario cayó sobre México y Tlatelolco»²⁷⁷, il pellegrino si dirige verso la sua imbarcazione che, come quella di *Quetzalcoatl*, era fatta di serpenti. Prima di partire, i suoi giovani accompagnatori gli dicono di non aver visto il signore della memoria e che, in realtà, il dialogo con lui era

²⁷⁵ Ivi, p. 483.

²⁷⁶ Ivi, pp. 485-486.

²⁷⁷ Ivi, p. 487.

stato soltanto un dialogo con se stesso, una serie di domande alle quali egli stesso aveva dato risposta. Come l'anziano, anche i venti ragazzi esistevano soltanto in lui e, dopo la sua partenza, vivranno al suo posto i venti giorni del suo destino oscuro, daranno la loro vita alla nuova terra.

Il pellegrino, incarnazione del dio creatore, si imbarca nuovamente per ritornare al suo luogo di origine, lasciando in questa terra il seme di una nuova umanità.

Come il viaggio di andata, anche questo lo vede coinvolto in un vortice ma questa volta il movimento non è unidirezionale ma pluridirezionale – passato, presente e futuro – permettendogli una visione simultanea di tutti i luoghi e di tutti i tempi «en un mismo espacio y a un mismo tiempo»²⁷⁸.

Con il suo specchio rivolto verso la stella del mattino e della sera, Venere, la stella *doble* che unisce il Vecchio ed il Nuovo Mondo, riunisce tutte le immagini del suo viaggio alle origini.

Sbarcato nel Vecchio Mondo, in un solo luogo ed in un solo tempo, viene svegliato dalle labbra di una donna.

Se al momento della partenza il Nuovo Mondo sembrava poter essere il luogo dove costruire l'utopia sognata, al ritorno il pellegrino ha la consapevolezza che questo luogo non è che lo specchio, il *doble*, del Vecchio Mondo, nel quale esistono le stesse strutture verticali e gli stessi rituali cruenti.

Il messaggio di pace e di unità del pellegrino-*Quetzalcoatl* sarà ovunque contrastato dall'oscuro *Tezcatlipoca*, in un passato che non conclude, che continua a vivere nel presente e nel futuro. Questa opposizione però non sembra irriducibile anche se l'“unificazione” viene sempre rinviata ad un futuro utopico, sia nel pensiero indigeno sia nel finale del romanzo. Nella terza parte, infatti, ambientata in Europa nell'ultimo giorno del 1999 (ricordiamo che il romanzo è del 1975), avviene la fine del mondo, l'Apocalisse, con la nascita di una nuova umanità, probabilmente –

²⁷⁸ Ivi, p. 493.

utopicamente – immaginata come priva di contraddizioni e di disuguaglianze. Con la morte del quinto sole, sconfitto dal movimento, nasce, secondo Fuentes, il sesto sole che ci accompagna nell'eternità del tempo umano e occidentale.

Attraverso un processo di mitizzazione dell'evento storico, questa seconda parte di *Terra Nostra* manifesta la duplice natura del pellegrino che si identifica ora in *Quetzalcoatl*, ora in Cortés: liberazione dalla tirannia azteca ma anche distruzione del mondo indigeno.

Carlos Fuentes ricorda che durante la conquista «de dos culturas de la muerte nació una cultura de la vida»²⁷⁹ che ha bisogno di essere nominata e recuperata perché «el pasado contiene todas nuestras imágenes, todas nuestras aspiraciones, todas nuestras soluciones»²⁸⁰. E, al di là della lotta eterna tra bene e male, tra vita e morte, come afferma il signore della memoria, esiste una libertà che non può essere contrastata: è la libertà della parola, dell'immaginazione, della letteratura che recupera la memoria del passato, di un tempo che non può essere dimenticato «sin condenarnos a nosotros mismos al olvido»²⁸¹. La stessa libertà che permise a una donna, perdipiù schiava e indigena di essere la *lengua*, la *dueña* della parola che ha contribuito alla conquista del Messico e dunque alla nascita della meticcica “cultura de la vida”.

Per contrastare questa ciclicità di eventi, lo scrittore propone, alla fine del romanzo, una distruzione finale e l'immaginaria rinascita dell'umanità nel non-tempo posteriore all'Apocalisse.

²⁷⁹ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, op. cit., p. 51.

²⁸⁰ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, op. cit., p. 15.

²⁸¹ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 47.

3.3 *La región más transparente: l'eterno retorno del passato preispanico*

Primo romanzo di Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958) è un grande *collage* privo di ordine cronologico e dalla struttura complessa nel quale confluiscono le innovazioni, di contenuto e di forma, della *nueva novela hispanoamericana*²⁸² e che si può considerare l'esemplificazione letteraria del processo di affermazione e decadenza della *mexicanidad* dopo la Rivoluzione messicana: la sconfitta dell'alta borghesia porfirista, la nascita di una nuova classe borghese e la marginalizzazione degli ideali rivoluzionari popolari. Il titolo dell'opera è attinto dall'epigrafe di Alfonso Reyes a *Visión de Anáhuac* (1519)²⁸³: «Viajero: has llegado a la región más transparente del aire»²⁸⁴.

In questo romanzo lo scrittore conduce il lettore nei diversi ambienti della Città del Messico degli anni '50 che, come sembra anticipare il titolo, si fa "trasparente", si smaschera, lasciando scoprire i suoi lati oscuri, intimi,

²⁸² Sono, inoltre, evidenti le influenze di Joyce, Dos Passos (in particolare il suo romanzo *Manhattan Transfer*) e Faulkner.

²⁸³ *Anáhuac* "circondato dall'acqua". Era l'antico nome dell'attuale Valle del Messico, ricca di laghi. In questo saggio del 1915, traendo ispirazione dalle cronache e dai testi che esaltavano lo splendore di Tenochtitlan e la ricchezza culturale preispanica, Reyes descrive la bellezza della Valle del Messico, della sua vegetazione, la meraviglia di coloro che la videro per la prima volta. A proposito della "trasparenza" di questi luoghi Reyes scrive: «La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan – compensándolo la armonía general del dibujo –; el éter luminoso en que se adelantan las cosas con un resalte individual [...] en su *Ensayo político*, el barón de Humboldt notaba la extraña reverberación de los rayos solares en la masa montañosa de la altiplanicie central, donde el aire se purifica. En aquel paisaje, no desprovisto de cierta aristocrática esterilidad, por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación; bajo aquel fulgor del aire y en su general frescura y placidez, pasearon aquellos hombres ignotos la amplia y mediatunda mirada espiritual [...]. Más tarde, de aquel palafito había brotado una ciudad [...]. Más tarde, la ciudad se había dilatado en imperio [...]. Y fue entonces cuando, en envidiable hora de asombro, traspuestos los volcanes nevados, los hombres de Cortés ("polvo, sudor y hierro") se asomaron sobre aquel orbe de sonoridad y fulgores – espacioso circo de montañas. A sus pies, en un espejismo de cristales, se extendía la pintoresca ciudad, emanada toda ella del templo, por manera que sus calles radiantes prolongaban las aristas de la pirámide» (Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac* (1519), http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/antologia/vision.htm).

²⁸⁴ Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac* (1519), op. cit.

attraverso le storie di alcuni personaggi, rappresentanti delle diverse classi sociali costitutesi dopo la Rivoluzione. Filo conduttore è l'indio astorico Ixca Cienfuegos²⁸⁵ che aveva ricevuto da sua madre, Teódula Moctezuma²⁸⁶, vicina alla morte, l'incarico di trovare una persona disposta a sacrificarsi per consentire la sopravvivenza sua e del *México profundo*, secondo la tradizione mexica dei sacrifici umani, alimento indispensabile delle divinità. Il romanzo si apre con un monologo di Ixca Cienfuegos, che indossa la maschera del Messico: rappresenta, come suggerisce il suo nome, l'indomabile spirito del mondo precolombiano e nello stesso tempo, come scrive Octavio Paz, «la conciencia de la ciudad»²⁸⁷. È il “confessore” che segue, ascolta e incita vari personaggi a raccontare la propria vita “smascherando” verità scomode del passato e del presente per ricostruire il periodo storico della Rivoluzione. Molto spesso si limita all'ascolto senza esprimere giudizi o parlare di sé, provocando la loro diffidenza, eppure nessuno, dai rappresentanti dell'alta borghesia alla gente del popolo, riesce a fare a meno di raccontare la propria vita. Il ruolo di “confessore”, quindi, gli permette di scoprire le relazioni tra i personaggi e di essere il depositario del loro passato mentre i tentativi di indurli, dopo la “confessione”, al sacrificio, risultano vani.

Infatti Ixca Cienfuegos, grazie all'incarico datogli da sua madre, assume il ruolo del sacerdote-guardiano del culto preispanico e sembra essere la personificazione del dio della guerra *Huitzilopochtli*, il “Colibrì del Sud”, il

²⁸⁵ Come scrive Georgina García Gutiérrez in una delle note che glossano l'edizione spagnola de *La región más transparente*, il nome *Ixca* in nahuatl significa «cocer un objeto, como una vasija, un ladrillo, huevos, etc.; poner bajo la ceniza» mentre *Cienfuegos* «alude al tiempo mítico o del origen, cuando los fuegos alumbraban el universo [...]». El nombre Ixca Cienfuegos significa (según mi traducción libre e interpretación basada en la mitología y simbolismo de Carlos Fuentes): el ente que por recuperar o conservar el tiempo mítico se abrasa a sí mismo –es tocado por éste–; una especie de Fénix que se consume y, a los otros –sin poder lograr el renacimiento auténtico–, en aras del pasado prehispánico» (Georgina García Gutiérrez (edición y notas de), *Introducción*, in C. Fuentes, *La región más transparente*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 143).

²⁸⁶ In nahuatl, lingua degli Azteca, *teotl* significa “dio” e “sacro”, mentre Moctezuma è il nome di alcuni imperatori azteca. “Teódula Moctezuma” potrebbe significare “dea dell'impero azteca”, guardiana del passato preispanico.

²⁸⁷ Octavio Paz, *La máscara y la transparencia*, prologo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid, 1990, p. 8.

quale rappresenta il Sole che, per continuare a dar vita all'umanità e sconfiggere le forze maligne della notte, ha bisogno di alimentarsi con il sangue umano attraverso il sacrificio di schiavi o prigionieri. Durante uno degli incontri con Teódula, inoltre, Ixca viene identificato dalla madre con *Tezcatlipoca*, lo “Specchio Fumante”, il tenebroso dio della notte: «Estás negro, hijo, negro y morado como las noches de antes, las que recuerdo [...] como que has peleado con el sol»²⁸⁸. Ma le due identificazioni non sono in contraddizione perché, secondo Laurette Sejourné, «Tezcatlipoca y Huitzilopochtli son tan sólo variantes de un único dios, y ambos aparecen frecuentemente identificados»²⁸⁹. Inoltre, Teódula Moctezuma rappresenta *Coatlicue*, “Veste di Serpenti”, a sua volta madre di *Huitzilopochtli*. Lo stesso Ixca afferma che «mi madre es de piedra, de serpientes»²⁹⁰, mentre in un altro episodio, nel momento in cui per la prima volta nel romanzo Ixca va da sua madre, quest'ultima «se paseaba con la escoba sobre el piso de tierra»²⁹¹, come la madre di *Huitzilopochtli* nel momento del suo concepimento. Anche altri sono i dettagli che contribuiscono all'intricato puzzle di questa identificazione. Infatti Teódula stessa dice: «Querría hacerme una falda de fiesta con las pieles de las serpientes»²⁹² e parla spesso dei suoi gioielli senza riferire di cosa siano fatti ma dice che non può esibirli nella città moderna come faceva nella sua terra²⁹³: evidentemente sono “gioielli” impresentabili, e sono quelli con cui viene rappresentata in tutta la iconografia antica. In una colossale statua di origine mexica appartenente al periodo Post-Classico Tardo (1250-1519 circa)²⁹⁴, ad esempio, è raffigurata in tutta la sua simbolica potenza di generatrice delle

²⁸⁸ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 446.

²⁸⁹ Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, 2005, p. 158.

²⁹⁰ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., p. 544.

²⁹¹ Ivi, p. 332.

²⁹² Ivi, p. 336.

²⁹³ Un altro momento in cui compare la figura di *Coatlicue* è all'inizio nel romanzo: nella casa di Bobó, possidente e organizzatore di feste, c'è un quadro di Juan Soriano che rappresenta, tra varie divinità, *Coatlicue*.

²⁹⁴ Fu scoperta nella piazza dello Zócalo di Città del Messico nel 1790 ed attualmente si trova nel Museo de Antropología della capitale messicana.

mille creature terrestri: la sua immagine è composta da serpenti intrecciati, il capo formato da due teste di serpenti, una collana di mani e di cuori con al centro un teschio, mani e piedi con artigli.

Lo scopo della missione di Ixca, come riferisce l'anziana, è duplice, "privato" e "pubblico": il sacrificio rappresenta da un lato un "regalo" per la sua vecchiaia, dall'altro l'unico modo per mantenere viva la cultura indigena:

«Me lo prometiste, hijo. Allá en mi tierra, antes de que me viniera a la capital, yo les hice un sacrificio a mi viejo don Celedonio y a todos los niños. Ninguno se fue solo; a todos les engalané los huesos, les dejé sus regalos, les ofrecí lo que pude. Ahora que yo me voy, sólo de ti me puedo fiar para que no me dejen sin mis regalos»²⁹⁵.

La vecchia Teódula decide, poi, di tirare fuori i teschi di suo marito Celedonio e dei suoi figli, custoditi in alcune cassette nascoste in una botola. Durante la riesumazione la donna parla degli idoli che accompagnano i suoi defunti, secondo l'uso preispanico di seppellire i morti con il corredo necessario per arrivare agli inferi. La lista è lunga: *Patecatl*, dio della medicina che scoprì il modo di fermentare il *pulque*, con i *centzontotochtin* "quattrocento conigli", dei del *pulque*, relazionati anche con la fertilità e con la luna e identificati con le alture meridionali della Valle del Messico; *Cihuateteo*, "donne diventate dee", o *Cihuapipiltin*, "donne nobili", le donne morte durante il parto. E soprattutto *Ixcuina*, complesso di quattro divinità sorelle di origine huasteca, che è anche la dea *Tlazolteotl*, dea dell'immondizia e patrona dell'amore e della lussuria, presente anche in *Terra Nostra*.

Come si evince dagli esempi su illustrati, Teódula rappresenta il passato, la cultura dominata ma ancora viva, che attraverso la missione che ha affidato a suo figlio Ixca entra in contatto con altre voci: di tempi diversi

²⁹⁵ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., p. 334.

attraverso una serie di *flash-back* (il periodo porfiriano, la lotta rivoluzionaria, le ambizioni della neoborghesia), di condizioni diverse (dei vivi e dei morti, della coscienza e dell'inconscio), di linguaggi, vocaboli, espressioni e canti di ogni classe sociale, creando una grande polifonia da cui emergono le voci di Rodrigo Pola, Federico Robles e Norma Larragoiti, i tre obiettivi di Cienfuegos, tre vittime ideali per il sacrificio rituale.

Figlio di Gervasio Pola – ufficiale della Rivoluzione che lasciò sua moglie incinta pur di combattere per i suoi ideali e che, scappato dalla prigione e finito nelle mani di alcuni ufficiali di Huerta, morì in modo umiliante tradendo i suoi compagni –, Rodrigo è un giovane poeta con grandi aspirazioni che finisce per accettare i peggiori ideali borghesi. Ixca Cienfuegos incontra Rodrigo durante una festa, subito dopo va a fargli visita e sentendo un odore che identifica con quello del gas pensa che il giovane si stia preparando al suicidio, probabilmente perché Norma Larragoiti rifiuta il suo amore. Vedendolo come una possibile vittima, Ixca lo stimolerà a ricordare la sua vita, fatta di traumi e frustrazioni di ogni tipo, e cercherà inutilmente di convincerlo a sacrificarsi:

«Son tantos, Rodrigo, los que nunca sabrán de tu decisión. Pero una te traerá con nosotros, te abrirá los ojos al contacto de llantos más graves y desnudos que el tuyo, te clavará un pedernal en el centro del pecho²⁹⁶. Y la otra te pondrá frente a nosotros, nítido y brillante, único y solo en medio de la compañía y la igualdad y la pertinencia. Acá serás anónimo, hermano de todos en la soledad. Allá tendrás tu nombre, y en la muchedumbre nadie te tocará, no tocarás a nadie. Escoge»²⁹⁷.

In un incontro successivo, Ixca gli parla della creazione secondo la cosmogonia azteca, di Dio e del suo bisogno di essere alimentato dall'uomo. Questo Dio non è uno, come pensa Rodrigo, ma è molteplice,

²⁹⁶ Allusione ai sacrifici umani degli Azteca.

²⁹⁷ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., p. 204.

rispecchiando in questo modo la visione politeista e dualistica della religione azteca, secondo la quale il mondo è stato creato da *Ometeotl*, il dio che rappresenta la dualità cosmica, costituito da due metà uguali ed opposte, *Ometecuhltli* e *Omecihuatl*:

«Cada Dios fue engendrado por la pareja, y la pareja por dos parejas, y las dos parejas por cuatro, hasta poblar el cielo [...]. Cada hombre alimenta la creación de un Dios [...]; cada hombre, cada sucesión de hombres, refleja el rostro y los colores sin forma de un Dios que lo marca y lo determina y lo persigue hasta que en la muerte se reintegra a la dualidad original. [...] Fue un leproso [...] el que se arrojó al brasero de la creación original para alimentarlo. Renació convertido en astro. Un astro inmóvil. En que un solo sacrificio [...] no bastaba. Era preciso un sacrificio diario, un alimento diario para que el sol iluminara, corriera y alimentara a su vez»²⁹⁸.

Il *leproso* a cui si riferisce Fuentes è una delle due divinità scelte dagli dei per creare l'universo, il brutto *Nanahuatzin* che, come abbiamo visto, dopo essersi sacrificato si trasformò in Sole mentre il bellissimo *Tecuciztecatl* si trasformò in Luna²⁹⁹. Il Sole e la Luna erano però immobili e fu necessario il sacrificio di altre divinità per metterli in movimento. E ancor oggi hanno bisogno di sacrifici umani per alimentarsi: sacrifici volontari per assurgere all'unità con il Sole, come spiega Ixca a Rodrigo, ormai certo di avere una certa influenza su di lui e di averlo affascinato con i suoi racconti mitologici:

«Ven conmigo; yo te enseñaré... Olvida todo lo demás, lo que has sido, Rodrigo, los signos que ni siquiera has sabido vivir de una fe que sólo ha aumentado la compasión hacia ti mismo. ¡Escupe sobre

²⁹⁸ Ivi, pp. 379-380.

²⁹⁹ Come abbiamo visto in *Terra Nostra*, quest'ultimo veniva anche rappresentato con una conchiglia sulla schiena, simbolo della luna.

lo sagrado si lo sagrado es esa misericordia ramplona que sólo acentuará tu mediocridad! ¡Escupe sobre esa otra mejilla del Dios cobarde! Tiembla y siente el terror en el sacrificio, sí, en el sacrificio, y llegarás a los nuestros, ahogarás al sol con tus besos, y el sol te apretará la garganta y te comerá la sangre para que seas uno con él»³⁰⁰.

Ma Rodrigo non è disposto a sacrificarsi e non ha mai tentato il suicidio, come aveva supposto Ixca Cienfuegos; al contrario, vuole solo raggiungere una migliore posizione sociale: nel corso del romanzo si saprà che è riuscito a trionfare socialmente ed economicamente diventando autore di film di scarsa qualità ma di grande popolarità e sposando Pimpinela de Ovando, discendente di una famiglia aristocratica porfirista.

Il secondo “prescelto” è Federico Robles, probabilmente il più importante per quanto riguarda un tema di grande interesse per Fuentes e sul quale tornerà in *La muerte de Artemio Cruz*: il tradimento alla Rivoluzione, la denuncia e la critica degli eventi avvenuti nel periodo post-rivoluzionario.

Federico Robles, discendente di una famiglia povera del Michoacán, è un figlio della Rivoluzione, un ex combattente che si è arricchito col trionfo della fazione della quale faceva parte. È banchiere, avvocato e consigliere di compagnie straniere, rappresentante, dunque, della nuova oligarchia nata con la Rivoluzione e che si è insediata nel potere al posto della vecchia aristocrazia porfirista. Diversamente da come si era comportato con Rodrigo Pola, Ixca Cienfuegos non inciterà in nessun momento Robles al sacrificio ma, inducendolo a ripercorrere momenti salienti della sua vita, cercherà, con successo, di portarlo alla coscienza della decadenza sia personale che professionale, alla morte sociale.

³⁰⁰ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., pp. 381-382.

Parallelamente ai contatti con Pola e Robles, Ixca rivolge l'attenzione anche su Norma Larragoiti, un'arrivista che sposa Robles soltanto per raggiungere una buona posizione sociale.

Durante il primo incontro la donna racconta la sua vita e Ixca cede alle pretese amorose di lei ma soltanto dopo averle estorto una promessa con un'ambigua richiesta che fa pensare al sacrificio, primordiale obiettivo di Ixca: «—¿Lo harás, Norma, lo harás? [...] *Haré lo que quieras, pero me harás tuya una y otra vez, ¿Verdad?*»³⁰¹. Successivamente, durante un viaggio ad Acapulco, Ixca tenta di farla annegare per compiere il sacrificio, dopo averla sfinita con le sue continue sollecitazioni sessuali. Anche in questo caso, Fuentes non “inventa” ma interpreta i riti dell'antica cultura: «Era condición previa a todo acto de sacrificio el agotamiento de la víctima, encaminado a disminuir su posible resistencia, y que podía revestir formas diversas, tales como el baile, el consumo de alucinógenos o el acto sexual»³⁰². Anche questa volta però Ixca interpreta in modo errato – alla lettera – le parole della sua potenziale vittima («Haré lo que quieras»): infatti, come Rodrigo Pola, Norma Larragoiti non è disposta ad auto-sacrificarsi.

Dopo questo terzo tentativo fallito, Ixca va nuovamente a trovare sua madre pieno di dubbi sulla sopravvivenza del mondo preispanico:

«Nuestro mundo ha muerto, Teódula, para siempre. [...] El sol de hoy no es ya nuestro sol»³⁰³ [...], es un sol... ¡qué se yo!, hecho para tostar las pieles cubiertas de aceite sintético [...]. ¿Es suficiente que

³⁰¹ Ivi, p. 422.

³⁰² Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, op. cit., p. 58. Il sacrificio per sfinimento era, come scrive Javier Ordiz rifacendosi agli studi di Christian Duverger, una pratica comune tra le popolazioni preispaniche.

³⁰³ Si riferisce all'ultima era o “sole” della civiltà azteca, nella quale ancora viviamo, ma che ormai sembra lontana ed estranea perché è stata dimenticata la radice indigena. Quando però in altri passaggi Ixca parla dell'ultimo sole, si riferisce al sole storico dell'epoca della conquista, il momento in cui storia e mito si intrecciano.

tú y yo lo pensemos, Teódula, y tratemos de vivirlo, para que nuestro mundo exista en verdad? [...] Podemos exigir más?»³⁰⁴.

Più tardi, però, a causa di un incendio, Norma muore nella sua casa e Teódula crede che finalmente il sacrificio che le permetterà di morire in pace e di soddisfare e servire le divinità sia avvenuto: «Ya se cumplió el sacrificio [...]. Ya podemos volver a ser lo que somos, hijo. Ya no hay por qué disimular. Volverás a los tuyos, aquí, conmigo. Me diste mi regalito antes de que me vaya»³⁰⁵.

Ixca, però, è consapevole che questa morte è avvenuta in modo fortuito e, durante una conversazione con Rodrigo Pola, alla fine del romanzo, afferma che il mondo preispanico è lontano, dimenticato, e che oggi non è più possibile compiere un sacrificio:

«Todo fue un juego espantoso, nada más, un juego de ritos olvidados y signos y palabras muertas; ¡estará satisfecha, ella sí que estará satisfecha, ella sí que cree que Norma fue el sacrificio necesario, y que una vez que el sacrificio nos fue dado podíamos volver a hundirnos en la vida del pobre, a ruminar palabras históricas sobre nuestros deudos, a jugar a la humildad!»³⁰⁶.

Il legame con il mondo precolombiano non avviene però soltanto attraverso la ricerca del sacrificio: Fuentes sa che sarebbe una ricerca votata al fallimento. È un legame profondo, tanto più profondo in quanto ormai assimilato nella cultura messicana – dominante e non – e presente in immagini e metafore. Ne sono ricchi, ad esempio, il linguaggio e il pensiero di Ixca Cienfuegos che, come abbiamo detto, è la *conciencia de la ciudad* e dell'intero Messico. Tra queste immagini ci sono il serpente (che come abbiamo già visto è uno degli animali più importanti nella cosmovisione mesoamericana ed elemento costitutivo di *Quetzalcoatl*, il “Serpente

³⁰⁴ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., pp. 446-448.

³⁰⁵ Ivi, p. 508.

³⁰⁶ Ivi, p. 544.

Piumato”, divinità centrale fino all’arrivo degli Spagnoli) e l’aquila, simbolo della civiltà azteca, che come il serpente è legata alla leggenda dell’arrivo degli Azteca a Tenochtitlan. Altra immagine ricorrente è lo specchio, oggetto molto significativo sia nella cultura precolombiana, sia in quella popolare messicana moderna e che, nel mito preispanico e nel romanzo, sembra essere l’oggetto attraverso il quale è possibile conoscere la propria identità. Infatti Ixca, ancora una volta, potrebbe essere identificato con *Tezcatlipoca*, il quale nel mito permette a *Quetzalcoatl* di conoscere la propria immagine, il proprio essere attraverso lo specchio, mentre nel romanzo i personaggi che entrano in contatto con Ixca non riescono a fare a meno di parlare di se stessi, come se vedessero la loro identità riflessa in lui. Ci sono, inoltre, riferimenti al cane rosso e al *cambio de piel* che si riferisce a *Xipe Totec*, il dio scuoiato, la divinità che meglio esemplifica il significato azteca di rinnovamento e cambiamento, relazionato, qui come in un romanzo successivo di Fuentes dal titolo *Cambio de piel*, come vedremo in seguito, con la necessità di modificare la realtà, di “rinnovare la pelle” dell’essere umano.

Anche Città del Messico, nell’immaginario di Ixca, “cambia la pelle” e si trasforma nell’antica Tenochtitlan, ad esempio, quando Ixca, morso da un bambino al quale aveva offerto dei dolci, si ferma a guardare lo Zócalo (Piazza della Costituzione) colmo di simboli preispanici (aquile, serpenti, etc.):

«Sorbió con los labios la sangre de la herida y, girando sobre sí mismo, bebió con la carne los cuatro costados de la gran plaza. [...] La sangre le corría con la rapidez cambiante del azogue. [...] Palacio, Catedral, el edificio del Ayuntamiento y el lado desigual, de piernas arqueadas, dejaban que la penumbra construyera una región de luz pasajera, opaca, entre la sombra natural de sus piedras rojizas y de marfil gastado. Por los ojos violentos y en fuga de Ixca corría otra imagen: en el sur, el flujo de un canal oscuro, poblado de

túnicas blancas; en el norte una esquina en la cual la piedra se rompía en signos de bastones ardientes, cráneos rojos y mariposas rígidas: muralla de serpientes bajo los techos gemelos de la lluvia y el fuego; en el oeste, el palacio secreto de albinos y jorobados, colas de pavorreal y cabezas de águila disecada. Las dos imágenes, dinámicas en los ojos de Cienfuegos, se disolvían la una en la otra, cada una espejo sin fondo de la anterior o de la nueva»³⁰⁷.

In questa scena l'odierna Città del Messico, che dovrebbe essere espressione della "civiltà", sembra essere quella dell'epoca della conquista, forse come allusione alla natura ciclica dell'esistenza, ad una realtà che compie il suo *eterno retorno*. Lo stesso Ixca afferma que «mi vida comienza todos los días»³⁰⁸.

Il passato, dunque, è sempre vivo anche se spesso viene sopraffatto dalla modernità. Come afferma Ixca in un altro passaggio,

«Tarde o temprano una fuerza secreta y anónima lo inunda y transforma todo. Es una fuerza más vieja que todas las memorias, tan reducida y concentrada como un grano de pólvora: es el origen. Todo lo demás son disfraces. Allá, en el origen, está todavía México, lo que es, nunca lo que puede ser. México es salgo fijado para siempre, incapaz de evolución. Una roca madre incommovible que todo lo tolera. Todos los limos pueden crecer sobre esa roca. Pero la roca en sí no cambia, es la misma, para siempre»³⁰⁹.

Qui, come in altri passaggi, si avvertono gli echi del pensiero di Octavio Paz, del suo *laberinto de la soledad* e della sua ricerca dell'identità:

«Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aún las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una

³⁰⁷ Ivi, p. 370.

³⁰⁸ Ivi, p. 544.

³⁰⁹ Ivi, p. 263.

sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes. [...] La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. [...] En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día [...] fue desprendido»³¹⁰.

Octavio Paz è presente, inoltre, nella figura dell'intellettuale Manuel Zamacona che un giorno Ixca incontra per strada con *El laberinto de la soledad* sotto il braccio, insieme a libri di Reyes, Nerval e Guardini. Inevitabile è lo scontro tra Ixca, incarnazione del passato preispanico, e questo personaggio che rappresenta lo spirito filosofico "occidentale" e la ricerca attuale dell'identità del paese:

«Quiero entender qué significó vestirse con plumas³¹¹ para ya no usarlas y ser yo, mi yo verdadero, sin plumas. No, no se trata de añorar nuestro pasado y regodearnos en él, sino de penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a razón, cancelar lo muerto [...], rescatar lo vivo y saber, por fin, qué es México y que se puede hacer con él»³¹².

Il ritorno alle origini, secondo Zamacona, non è possibile:

«México debe alcanzar su originalidad viendo hacia adelante; no la encontrará atrás. Cienfuegos piensa que regresar, dejarse caer en el fondo, nos asegurará ese encuentro, esa revelación de lo que somos. No; hay que crearnos un origen y una originalidad. Yo mismo no sé cuál es el origen de mi sangre [...]. Los mexicanos nunca saben quién es su padre; quieren conocer a su madre [...]. El padre

³¹⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., pp. 12-22-23.

³¹¹ Le piume avevano un grande valore per le popolazioni precolombiane e venivano utilizzate per adornare le divinità, gli uomini delle classi alte e i grandi guerrieri.

³¹² Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., p. 393.

consumó lo que nosotros nunca podremos consumir: la conquista de la madre. Es el verdadero macho y lo resentimos»³¹³.

Non è difficile riconoscere in queste parole il pensiero di Octavio Paz sulle origini dei messicani, nati dall'unione del potere dell'uomo *macho*, il *chingón*, e dell'impotenza della donna, la *chingada*:

«Chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino [...]. Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado [...]. La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada es el engendro de la violación, del rapto o de la burla»³¹⁴.

Le posizioni discordanti di Ixca e Zamacona sembrano riconciliarsi nelle idee di Fuentes e Paz: la cultura preispanica è necessaria e non può essere sotterrata come passato inutile, ma il futuro del Messico è, come scrive Paz, meticcio. A Ixca Cienfuegos non resta quindi che accettare la sconfitta: il sacrificio non è più possibile né è possibile tornare al passato preispanico come vuole sua madre ma è possibile far rivivere il passato nel presente. Nella scena che precede il finale infatti Ixca comincia una serie di trasformazioni:

«Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima [...], era los tinacos y las azoteas y las macetas renegridas, era los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros [...], era los nombres y los sabores y las carnes, [...] y era todas las losas de las tumbas y las voces, y las voces, era Gervasio Pola [...] y era Norma Larragoiti [...] y era Federico Robles [...] y

³¹³ Ivi, pp. 196-197.

³¹⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., pp. 93-96. Archetipo della donna violentata è naturalmente la Malinche che rappresenta le donne violentate o sedotte dagli Spagnoli durante la conquista ed è simbolicamente considerata la madre di tutti i messicani.

era [...] Manuel Zamacona [...] y era, por fin, su propia voz, la voz de Ixca Cienfuegos»³¹⁵.

Ixca, dunque, diventa simbolo di tutti i messicani, di Città del Messico con tutti i suoi luoghi e tutti i tempi. La sua voce è una polifonia composta da tutte le voci mentre il suo corpo assorbe (e riflette) la totalità e la circolarità degli eventi: egli è dunque l'identità multiculturale messicana e vive il meraviglioso viaggio nella conoscenza di tutte le eredità culturali del proprio paese, un viaggio in tensione perenne e vivificante tra storia, mito e immaginazione.

3.4 Il tempo del mito in *La muerte de Artemio Cruz*

Terzo romanzo di Carlos Fuentes, e tra i più conosciuti, *La muerte de Artemio Cruz* fu pubblicato nel 1962. Come ho precedentemente scritto, oltre alla tematica della definizione e costruzione dell'identità messicana – filo conduttore di tutta la sua scrittura – troviamo il ritorno alla tematica della denuncia del periodo post-rivoluzionario, già trattata in *La región más transparente*. Il periodo storico ricoperto dal romanzo va dal 1889 al 1959, rispettivamente l'anno di nascita e di morte del personaggio centrale Artemio Cruz che apre il romanzo in stato agonizzante nel suo letto di morte, ricordando momenti salienti della sua vita.

Artemio Cruz è un figlio della rivoluzione che, venendo meno agli ideali rivoluzionari, si è arricchito con metodi non sempre limpidi. Il romanzo è diviso in capitoli, privi di ordine cronologico, ognuno dei quali è preceduto da un titolo riportante la data degli eventi raccontati. Anche se fedele alla Storia, Carlos Fuentes ricostruisce alcuni degli eventi secondo la concezione preispanica del tempo come successione di cicli di 52 anni. Esemplare è la successione terzultimo-penultimo capitolo: il primo si svolge nella notte di San Silvestro del 1955 e racconta un momento della vita di Artemio, all'apice del potere politico ed economico ma ormai quasi

³¹⁵ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, op. cit., pp. 545-546.

privo di relazioni umane. Il successivo, che porta come data il 1903 – esattamente 52 anni prima – narra come il giovane Artemio Cruz abbandona la *hacienda* dei Menchaca, dove aveva vissuto un’infanzia felice anche se povera (era figlio illegittimo di Atanasio Menchaca e di una negra che viveva in una capanna vicino all’*hacienda*). La vita di Artemio si innalza quindi a simbolo dell’identità messicana: ciclicità degli eventi storici del paese e della sua vita individuale, identità *mestiza*, eterna relazione di sopraffazione di classe, di etnia, di genere. La famiglia Menchaca rappresentava l’oligarchia *criolla* che si era appropriata delle terre degli indios durante il governo del dittatore Santa Anna. Nel 1868, un gruppo di guerriglieri juaristi incendiò l’*hacienda* per punire la famiglia Menchaca che aveva ospitato l’esercito francese di Massimiliano d’Asburgo. Circa 52 anni dopo, nel 1919, Artemio Cruz si trova in compagnia di Gamaliel Bernal, rappresentante della nuova oligarchia nata con il porfiriato e padre di Gonzalo e Catalina. Gonzalo era stato in carcere insieme ad Artemio durante la rivoluzione ed era morto perché fortemente idealista al contrario del protagonista che è materialista e che sopravvive grazie ai suoi pochi scrupoli nell’accumulare ricchezze. Catalina, costretta dal padre, sarà invece la futura e infelice moglie di Artemio Cruz, il quale con il matrimonio eredita i possedimenti di famiglia della moglie, e successivamente, con l’industrializzazione del paese dopo la Rivoluzione, diventerà industriale e direttore di un giornale. Nel romanzo, dunque, la storia del Messico viene presentata come una successione di cicli, ognuno dei quali è dominato da un diverso oppressore, come dice Gamaliel Bernal:

«Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil; así se llamaban quienes llegaban a sustituirlo. [...] Desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los

antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores»³¹⁶.

Anche in ambito extratestuale lo scrittore messicano sembra rispettare la ciclicità del tempo: 52 anni, infatti, trascorrono tra l'anno in cui comincia la Rivoluzione, 1910, e l'anno in cui il romanzo viene pubblicato.

Altro elemento che riconduce alla cultura preispanica è l'identificazione di Artemio con *Tezcatlipoca*. Anche se non ci sono elementi, come nelle altre opere, che permettono una chiara identificazione del protagonista con l'oscura divinità, la presenza costante di un *doble* riconduce alla lotta tra i due opposti. Il destino di Artemio Cruz sembra segnato già dalla sua nascita, che nel romanzo avviene nell'ultimo capitolo introdotto dalla data *1889: 9 de abril*: egli infatti sembra essere il primo di due gemelli e l'unico a sopravvivere perché sua madre viene assassinata durante il parto prima della nascita dell'altro bambino.

Successivamente i suoi *dobles* saranno l'idealista Gonzalo Bernal, del cui destino si approprierà il materialista Artemio Cruz come *Tezcatlipoca* si appropriava del regno d'amore e idealismo di *Quetzalcoatl*, e un anonimo soldato ferito durante i combattimenti al quale Cruz non presta soccorso ma che sembra somigliare così tanto ad Artemio che questi afferma: «Si tuviese los ojos verdes, sería su gemelo»³¹⁷.

Al "disordine" cronologico dei capitoli, si aggiunge il "disordine" pronominale: infatti altra caratteristica del romanzo è l'uso dei pronomi personali riferiti al protagonista: "yo", "tú", "él", che lascia presupporre, o immaginare, la presenza del "otro". Secondo Liliana Befumo Boschi ed Elisa Calabrese:

«El yo tiene un valor existencial y como consecuencia del estado agónico del personaje se produce el desdoblamiento en el "self", que se relaciona con los otros niveles. El tú posee distintas funciones que

³¹⁶ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Planeta De Agostini, México D. F., 2002, p. 53.

³¹⁷ Ivi, p. 78.

van desde el enlace con el self, hasta lograr el salto a otro nivel: el de los valores míticos. El él permite conectar la historia particular de Artemio Cruz con contenidos histórico-sociales»³¹⁸.

Ma la figura del gemello si introduce non soltanto nel livello considerato mitico ma anche nelle dimensioni del “yo” e del “él”, tra la visione personale di Artemio in agonia ed una visione oggettiva:

«Ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México. Sí. Ayer Artemio Cruz... Antes de enfermarse, ayer Artemio Cruz... No, no se enfermó. Ayer Artemio Cruz estaba en su despacho y se sintió muy enfermo. Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No, enfermo no. No, Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz. Su gemelo. Artemio Cruz está enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no, no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, él que sólo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer...»³¹⁹.

Tra la memoria cosciente del “yo” e quella incosciente del “él”, c’è il livello intermedio del “tú” nel quale compare il tempo ciclico, la dimensione nella quale le parole di Artemio Cruz sono intrise di tempi verbali in cui passato e futuro coincidono: «Sólo quisieras recordar [...] lo que ya sucedió. [...] ayer volarás desde Hermosillo[...] insistirás en recordar lo que pasará ayer. [...] Trabajarás mucho ayer en la mañana»³²⁰.

L’Unione della seconda persona e del verbo al futuro permette inoltre ad Artemio di modificare la propria vita, di rivivere il passato nel futuro:

«escogerás otra vez: tú escogerás otra vida:

³¹⁸ Liliana Befumo Boschi e Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974, p. 96.

³¹⁹ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, op. cit., pp. 16-17.

³²⁰ Ivi, pp. 17-18-19.

[...]

tú escogerás abrazar a ese soldado herido [...]

tú serás un peón

tú serás un herrero

tú quedarás fueras, con los que quedaron fuera

tú no serás Artemio Cruz, no tendrás setenta y un años, no pesarás setenta y nueve kilos»³²¹.

Passato e futuro si uniscono, in questo caso, per offrire al lettore una visione di ciò che è accaduto e di ciò che sarebbe potuto accadere, nella vita di Artemio nel romanzo, come in quella di tutti i messicani nella storia, nell'ottica del tempo mitico dell'eterno ritorno. Ma la realtà, come lascia immaginare il finale che descrive contemporaneamente la nascita e la morte di Artemio Cruz, sembra ripetersi ciclicamente come la morte e rinascita dell'oscura divinità *Tezcatlipoca* che, come nel finale di *Terra Nostra*, non permette il trionfo definitivo del dio buono *Quetzalcoatl*, portatore di pace ed uguaglianza. Forse, se avessero trionfato i valori della Rivoluzione, si sarebbe restaurato il regno di *Quetzalcoatl*, invece nel Messico postrivoluzionario i valori che si impongono non possono non essere che i disvalori di *Tezcatlipoca*, il gemello cattivo.

Storia di un moribondo che nel letto di morte ripercorre la sua vita dall'infanzia ma, nello stesso tempo, anche storia di un bambino che corre verso la morte, *La muerte de Artemio Cruz* presenta l'*eterno retorno* di una successione di potere. Come scrive Octavio Paz, «Artemio Cruz interroga su vida. Cruz muere indescifrado. Mejor dicho: su muerte nos enfrenta a [...] [un] jeroglífico, que es la suma de todo lo que fue – y su negación. Hay que volver a empezar»³²².

³²¹ Ivi, pp. 244-245.

³²² Octavio Paz, *La máscara y la transparencia*, prologo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, op. cit., p. 9.

3.5 Il Messico *cambia de piel*

Come abbiamo potuto osservare, Carlos Fuentes manifesta il suo interesse per la cultura precolombiana sin dall'esordio della sua carriera letteraria. Già nel primo romanzo *La región más transparente* (1958), infatti, il nucleo centrale del romanzo è nell'idea del sacrificio rituale dei protagonisti ma in questo caso il sacrificio, visto come mezzo attraverso il quale alimentare le divinità per mantenere viva la cultura preispanica, resta incompiuto; in *Cambio de piel* invece il viaggio dei quattro personaggi dalla capitale a Cholula rappresenta la ricerca della conoscenza attraverso la revisione del passato e, concludendosi nel sacrificio, permette all'umanità e alla realtà di "cambiare pelle". Tutto accade nel 1965, in primavera, esattamente nel mese di aprile, periodo durante il quale i Mexica celebravano i loro riti di rinnovamento legati al dio Xipe Totec, *Nuestro señor el desollado*, che veniva rappresentato vestito con la pelle di un uomo che, dopo essere stato sacrificato, veniva scuoiato.

«Su fiesta se llamaba *tlacaxipehualiztli* ["desollamiento de hombres"], igual que el mes en que se celebraba, y caía precisamente en primavera. El último día de este mes, cada barrio de Tenochtitlan ungía a un esclavo como la imagen viviente del dios *Xipe*. El día de la fiesta se inmolaba a esta imagen viviente, así como a las de otros dioses y, a continuación, a gran número de cautivos; después de esta ceremonia todas las víctimas eran desolladas y los sacerdotes vestían las pieles de los sacrificados [...]. Posteriormente algunas personas pobres o enfermas que eran llamadas *xixipeme* y que habían hecho un voto, por varios días vestían las pieles de las víctimas y perseguían a la gente para obligarla a que les dieran regalos; pero como al mismo tiempo se creía que *Xipe* curaba ciertas enfermedades, las madres también entregaban a sus hijos a los *xixipeme* y [...] les pedían que los cargaran un rato. Veinte días después de la ceremonia del

tlacaxipehualiztli, los xixipeme se quitaban las pieles [...] y las arrojaban a una cueva que se encontraba al pie de las escalinatas del templo de *Xipe*, y terminaban el ritual bañándose con agua mezclada con harina de maíz; lo mismo hacían todos los que habían ofrecido, durante la fiesta, cautivos en sacrificio y que habían vestido las pieles»³²³.

La primavera rappresentava, dunque, per i Mexica, l'inizio di un nuovo ciclo e lo scuoiamento di una vittima simboleggiava il cambiamento di pelle della terra che avviene in questa stagione.

L'azione in *Cambio de piel* si svolge in un viaggio che può essere interpretato su vari piani: il viaggio geografico che compiono i quattro personaggi da Città del Messico a Veracruz ma che terminerà significativamente a Cholula, importante città sacra e cerimoniale della cultura nahuatl, ma anche luogo dell'eccidio degli indios da parte di Cortés durante la conquista; il viaggio nella memoria attraverso il quale i protagonisti rivivono o ricreano il proprio passato; il viaggio storico nei tempi precolombiani e della conquista che termina con il sacrificio delle popolazioni indigene. Proprio per la presenza e l'alternanza di diversi livelli di realtà, di sovrapposizione di tempi e di spazi e di diversi punti di vista, l'opera può essere definita un grande collage, una "opera aperta" in cui il lettore deve compiere il proprio personalissimo viaggio, segnato, in ogni caso, dal filo rosso del mascheramento e del *cambio de piel*: «Ahora volveremos a ser nosotros mismos»³²⁴.

Il viaggio fisico, che funge da pretesto, da Città del Messico a Cholula, viene raccontato da un Narratore-personaggio che si presenta nel romanzo come un "yo" che introduce il lettore nella dimensione ciclica degli eventi, in un *cambio de piel* continuo, anticipando la presenza di un tempo mitico che, inoltre, rispecchia la concezione del tempo precolombiano:

³²³ Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., p. 200.

³²⁴ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 492.

«Terminado, el libro empieza»³²⁵. Infatti la vicenda si apre a Cholula, dove si trovano i quattro personaggi, Elizabeth, Javier, Isabel e Franz, alla fine di un viaggio fisico e dove inizia il viaggio letterario nel Messico *profundo*, «historias de un tiempo pasado y cruel»³²⁶. Nello stesso spazio si introduce un secondo piano narrativo, strutturato con grande fedeltà agli eventi storici: l'arrivo di Hernán Cortés nella stessa città al tempo della conquista, accompagnato dai Tlaxcalteca che, dopo aver mosso guerra contro gli Spagnoli, decidono poi di allearsi con loro per poter sconfiggere i Choluteca e successivamente gli Azteca. Gli Spagnoli inizialmente furono ben accolti perché considerati *Teúles*, cioè divinità, ma successivamente gli Azteca, con a capo Moctezuma, e i Choluteca prepareranno un'imboscata, sventata con l'aiuto della Malinche, amante e interprete di Cortés. Cortés inizia così l'attacco che si trasforma in strage per le popolazioni autoctone:

«Manda incendiar las torres y casas fuertes, los soldados vuelcan y destruyen los ídolos, se encala un humilladero donde poner la cruz, se libera a los destinados al sacrificio y las voces corren, después de cinco horas de lucha y tres mil muertos que yacen en las calles o se queman en los templos incendiados. –Son adivinos, los teúles adivinan las traiciones y se vengan. [...] Cholula hiede, hiede a sangre nueva»³²⁷.

Questa descrizione di Cholula, rispetto alla Cholula di *Terra Nostra* nella quale la conquista è in atto e i protagonisti sono coperti da “vesti” mitiche, è più vicina a quella delle cronache: è raccontata dal presente e i protagonisti vengono chiamati con i loro nomi.

Dopo la conquista e la distruzione di Cholula da parte di Cortés, scrive Fuentes in *Cambio de piel*, in quegli stessi luoghi furono edificate delle chiese e al di là del tempo, della cultura e della religione, la città ha continuato a mantenere il suo carattere sacro, attraverso una

³²⁵ Ivi, p. 7.

³²⁶ Ivi, p. 487.

³²⁷ Ivi, p. 15.

sovrapposizione culturale che simbolizza il processo sincretico che ha determinato la nascita del Messico ispanico:

«Se abre la ruta de la Gran Tenochtitlán y sobre las ruinas de Cholula se levantarán cuatrocientas iglesias: sobre los cimientos de los cúes arrasados, sobre las plataformas de las pirámides negras y frías en la aurora humeante del nuevo día. [...] Las [...] enormes pilas bautismales [...] no eran sino urnas de piedra indígenas, viejas, labradas, corroídas, antiguos depósitos de los corazones humanos arrancados por el pedernal en los sacrificios de Cholula»³²⁸.

Tutto questo costituisce la prima parte del romanzo. La seconda parte, invece, descrive le relazioni che intercorrono tra i personaggi che viaggiano verso la città sacra nella stessa automobile mentre su un «galgo de lujo»³²⁹, su una strada parallela, viaggia il Narratore-personaggio.

Il viaggio, come dicevamo, è prima di tutto un viaggio nel passato dei protagonisti: Elizabeth è una donna statunitense di origine ebrea, insoddisfatta del mondo in cui vive e della sua stessa vita; Javier, suo marito, è una persona dal carattere debole e con il sogno irrealizzabile di diventare uno scrittore affermato; di Franz sappiamo che è di origine ceca e che in gioventù aveva avuto una storia d'amore con Hanna Werner, una ragazza ebrea; impiegato come architetto nell'ampliamento della fortezza nazista di Terezin durante la seconda guerra mondiale, rincontra Hanna ma non cerca di salvarle la vita e il senso di colpa lo tormenterà per sempre; di Isabel invece sappiamo soltanto che era una studentessa che aveva conosciuto Javier, suo professore, all'università. A differenza dei primi tre, questa ragazza sembra non avere un passato e questa sua "verginità" probabilmente la salva, almeno in un primo tempo, dal sacrificio rituale del *cambio de piel*. Lei comunque è l'anello di congiunzione tra i diversi livelli narrativi poiché, alla fine della seconda parte scopriamo – anche se vi sono

³²⁸ Ivi, pp. 15-18.

³²⁹ Ivi, p. 35.

indizi disseminati che lo lasciano percepire – che Isabel e il Narratore-personaggio si conoscono e che sono d'accordo nel provocare lo “scioglimento” finale. Infatti Isabel deve convincere gli altri personaggi ad uscire dall'hotel per entrare nella piramide dove avverrà il sacrificio, voluto dal Narratore-personaggio:

«Saliste descalza al pasillo, con tus sandalias doradas en la mano; cerraste la puerta y me abrazaste.

–Todo listo?

–Sí. Ya viste que descompuse el coche.

–Muy bien. ¿Ellos ya están avisados?

–Están aquí mismo, en un cuarto. En cuanto los vea salir los seguimos»³³⁰.

A questo punto si apre la terza parte, dal titolo “Visite nuestros subterráneos”, preceduta da un'introduzione nella quale il Narratore-personaggio svela il suo ruolo di sacrificatore: «El Narrador, Xipe Totec, Nuestro Señor en Desollado, cambia de piel»³³¹. Inizia così l'avventura all'interno della piramide di Cholula che sin dall'inizio «empezaba a distribuir sus misterios, a tejer sus laberintos»³³². Arrivano al cuore della piramide dove vedono il fregio dei *chapulines*, divinità del monte, nel quale si mescolano il giallo e il rosso, rispettivamente colori della vita e della morte, come ricorda Javier³³³:

«El chapulín traía vida y muerte. Como todos los dioses mexicanos, ambiguos, pensados a partir de un centro cosmogónico en el que la muerte es condición de la vida y la vida antesala de la muerte»³³⁴.

³³⁰ Ivi, p. 412.

³³¹ Ivi, p. 413.

³³² Ivi, p. 415.

³³³ Oltre al nero, colore associato al tenebroso dio *Tezcatlipoca*. Il rosso è, inoltre, il colore del dio *Xipe Totec*, giacché lo si conosce anche come *Tezcatlipoca rojo*.

³³⁴ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, op. cit., p. 418.

Proprio tra le immagini di queste divinità, al centro della piramide, avverrà il rito sacrificale che, però, lascia immaginare tre possibili finali perché, come scrive il Narratore: «yo soy el Narrador y puedo cambiar a mi gusto los destinos»³³⁵.

I tre “destini” possibili sono:

a) la morte di Franz ed Elizabeth causata dal crollo di una parte della piramide. Javier ed Isabel tornano in hotel e tutto sembra annunciare l’inizio di una relazione sentimentale. Ma Javier, per evitare di dover rinunciare ancora alle sue ambizioni di scrittore perché “soffocato” da una donna, strangola Isabel;

b) Prima nella piramide e poi nella casa del Narratore, si svolge una rappresentazione con personaggi che svolgono contemporaneamente diversi ruoli, tra la storia e il mito, come la *Pálida*, che è nello stesso tempo la Llorona e la Malinche, o sei monaci che *cambian de piel* continuamente. Franz, isolato dal gruppo, si trova schiacciato contro il fregio dei grilli. A volere la sua morte è Jakob Werner, uno dei monaci e figlio di Hanna, che desidera vendicare la morte di sua madre;

c) Sempre nella piramide Elizabeth e Javier si trovano di fronte al cadavere di Franz.

Nel primo caso avviene la morte dei due stranieri che il Narratore denomina “ellos”, in opposizione a “nosotros”, i messicani: Javier, Isabel e il Narratore. Il senso di questo contrasto risiede, probabilmente, nel desiderio di Fuentes di vendicare la strage provocata dallo straniero Cortés. Il secondo “finale”, che inizia nella piramide e poi si sposta nella casa del Narratore, è il più denso di significato all’interno della poetica di Fuentes, che più volte affronta il tema del mascheramento e del *cambio de piel* che iniziano ad imporsi nel periodo dell’incontro/scontro della conquista. Il romanzo terminerebbe quindi con un mascheramento che continuerà a

³³⁵ Ivi, p. 488.

determinare anche il Messico del futuro: «Nuestros niños sólo ríen con las máscaras puestas»³³⁶.

Nel secondo e terzo caso, il sacrificio è soltanto Franz, colui che ha a suo modo contribuito alla terribile morte di tante persone durante il nazismo. Il suo sacrificio è necessario per cancellare gli errori della vecchia umanità e dare spazio ad un nuovo ciclo vitale: «El ciclo ha terminado y lo nuevo debe nacer sobre los despojos de lo viejo»³³⁷.

Dalle tre “soluzioni” l’unico a sopravvivere sempre è Javier che sembra essere il tramite, lo strumento del quale si serve il Narratore per provocare la morte dei tre personaggi, una morte non interpretata come fine ma come purificazione, per rendere possibile la continuità e il rinnovamento della vita.

La metamorfosi ciclica, simboleggiata dalla figura di *Xipe Totec*, viene vista come necessaria per il “cambio di pelle” delle azioni umane, nel presente assoluto dell’infinito spazio letterario o, come scrive il Narratore in una delle ultime pagine del romanzo, nella «noche final que es la del principio»³³⁸. Fine e principio, che possono coincidere, come dicevamo all’inizio, nella memoria del mito o nell’immaginazione della letteratura³³⁹.

3.6 Irruzione dell’arte precolombiana in *Los días enmascarados*

La prima opera di Carlos Fuentes, come già anticipato precedentemente, consiste in una raccolta di sei racconti intitolata *Los días enmascarados* (1954), nella quale l’autore riunisce

³³⁶ Ivi, p. 500.

³³⁷ Ivi, p. 490.

³³⁸ Ivi, p. 492.

³³⁹ Scopriamo, inoltre, alla fine del romanzo, che il Narratore si trova in manicomio e tutto, dunque, potrebbe essere frutto della sua follia, come in *Terra Nostra* tutto poteva essere soltanto un sogno del pellegrino.

«una serie de temas que yo venía cargando y que recuerdo me senté y escribí en un mes, para tener el libro a tiempo para la feria del libro del año 54»³⁴⁰.

La raccolta fu pubblicata dalla casa editrice *Los Presentes*, fondata dallo scrittore messicano Juan José Arreola per scrittori esordienti, per la quale, racconta Fuentes, «todos los que teníamos fiebre empezamos a escribir como locos»³⁴¹.

Il simbolismo del titolo è altamente significativo ed ostenta sinteticamente il senso dei racconti e gli interessi dello scrittore: il tempo ed il passato preispanico, le maschere e la ricerca dell'identità che si nasconde dietro di esse e che può essere rivelata attraverso la creazione e l'immaginazione.

Nel saggio su Carlos Fuentes *La máscara y la transparencia*, Octavio Paz scrive:

«El título [*Los días enmascarados*] prefigura la dirección de su obra posterior. Alude a los cinco días finales del año azteca, los *nemontani* [...]. Cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad –frágil puente entre el fin de un año y el comienzo de otro. En el espíritu de Fuentes, sin duda, la expresión tiene además un sentido de interrogación y de escarnio: ¿qué hay detrás de las máscaras?»³⁴².

In questa come in molte delle opere di Fuentes c'è un forte impulso alla scoperta di ciò che è sconosciuto, allo "smascheramento" di ciò che si nasconde dietro il volto del messicano, alla rivelazione dei miti del passato che restano vivi e dei periodi storici considerati fondamentali nella storia messicana.

³⁴⁰ Carlos Fuentes, intervista di Luis Harss, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 348.

³⁴¹ Ivi, p. 347.

³⁴² Octavio Paz, *La máscara y la transparencia*, prologo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, op. cit., p. 7.

L'imposizione di una maschera per l'uomo sudamericano comincia con lo scontro bellico, razziale e culturale della conquista che ha generato un «comportamento mimetico [...] percepito come l'unico esistente, la maschera come l'unico volto accettabile»³⁴³.

Dalla conquista in poi si producono una serie di mascheramenti:

«México le impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó y, en cambio, le impuso a México la máscara de Cristo»³⁴⁴.

Moctezuma perde, così, la maschera che egli stesso aveva usurpato:

«El poder de los aztecas, el pueblo sin rostro, culmina en un emperador enmascarado [...]. Sólo una voz podía escucharse, en el mundo azteca, entre los labios de la máscara.

¡Devuélvanos nuestro rostro!, clama el pueblo.

[...]

Éste es el gran clamor que se escucha, aún hoy, desde el corazón de México, uniendo los rostros y las voces de la historia y de la literatura»³⁴⁵.

Mentre nel viaggio nel passato di *Terra Nostra* Carlos Fuentes maschera il pellegrino del Vecchio Mondo nel dio azteca del Nuovo Mondo, ne *Los días enmascarados* la contrapposizione tra l'identità e la maschera non è che uno scontro/incontro tra mondo visibile ed invisibile, manifesto e recondito, tra il Messico moderno, cristiano, cittadino, "civile" ed il Messico tradizionale, indigeno, rurale, "barbaro".

Dei sei racconti che fanno parte del libro (*Chac Mool, Tlactocatzine, del jardín de Flandes, Por boca de los dioses, El que inventó la pólvora, En defensa de la trigolibia e Letanía de la orquídea*), i primi tre sono legati

³⁴³ Rosalba Campa, *América Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000, p. 19.

³⁴⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 156.

³⁴⁵ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela ispanoamericana*, op. cit., p. 89.

alla studio dell'identità messicana, della storia e dei problemi culturali del paese, mentre gli ultimi tre trattano temi di tipo universale.

I due racconti che prenderò in esame, attraverso i quali Carlos Fuentes mostra il suo interesse, già all'esordio della carriera letteraria, per il passato preispanico, per la cultura indigena quale componente essenziale del *mestizaje* messicano e custode «de nuestra humanidad olvidada»³⁴⁶, sono *Chac Mool* e *Por boca de los dioses*. Il terzo racconto, *Tlactocatzine, del jardín de Flandes*, non ha legami con il passato precolombiano ma con il periodo dell'impero di Massimiliano e Carlotta D'Asburgo. Protagonista del racconto è uno scrittore che riceve la visita di Carlotta che, mentalmente insana, torna dall'oltretomba. L'imperatrice si era realmente ammalata dopo l'esecuzione del marito per mano di Benito Juárez e di lei si racconta che «continuó escribiéndole cartas a su amado Maximiliano. Nunca se enteró de que había muerto»³⁴⁷.

Nei due racconti di tema indigeno la cultura autoctona si manifesta attraverso un'opera d'arte, ora come trasfigurazione, ora come personificazione. L'arte indigena secondo Fuentes

«representa la continuidad de la cultura popular, y la encontramos encarnada hoy en las actitudes y en la dignidad de sus descendientes contemporáneos, así como en la producción incesante de sus artesanos. [...] Aun cuando sus ciudades misteriosamente decayeron y desaparecieron, el pueblo sobrevivió. Y aun, quizás con mayor misterio, sobrevivió su arte, a pesar de no ser un arte popular o humanista, para nada, sino más bien una celebración asombrosa y sobrenatural de lo divino, de la muerte y del tiempo»³⁴⁸.

³⁴⁶ Ivi, p. 88.

³⁴⁷ Ivi, p. 293.

³⁴⁸ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 115.

3.6.1 *Chac Mool*

Considerato dall'autore stesso come il migliore racconto del libro, e forse di tutta la sua *cuentística*, *Chac Mool* fu scritto

«en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Eso se vió claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente. Se hizo famoso el hecho, y por ejemplo campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chaillot, que las ponían en el estómago de Chac Mool, y llovía [...] después de cincuenta años. Cruzó el Canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto... Este fue el origen del cuento»³⁴⁹.

Il testo è composto dal diario del protagonista, Filiberto, ritrovato dopo la sua morte da un amico, e dai commenti di quest'ultimo che rivela sin dal principio la morte per annegamento del protagonista.

Si crea, in questo modo, uno sdoppiamento di voce narrante e di tempo: un punto di vista interno, le pagine del diario (passato) ed uno esterno, la narrazione dell'amico (presente) che, alternandosi, creano una sorta di racconto nel racconto.

La vita di Filiberto, piccolo burocrate collezionista di «ciertas formas del arte indígena mexicano»³⁵⁰, viene sconvolta nel momento in cui compra una piccola scultura di *Chac Mool*, il dio della pioggia e del fulmine³⁵¹.

³⁴⁹ Carlos Fuentes, intervista di Luis Harss, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in *Los nuestros*, op. cit., p. 349. Questo episodio porta Fuentes a considerarlo un mito vivo, «un mito viajero [...] [que] no está encerrado en el pasado» (Carlos Fuentes, *Los territorios de Carlos Fuentes*, in *La región más transparente (capítulo final)*, op. cit.).

³⁵⁰ Carlos Fuentes, *Chac Mool*, in *Cuerpos y ofrendas*, op. cit., p. 22.

³⁵¹ Il dio maya della pioggia era *Chac* mentre la statua del *Chac Mool* «recostada y con las rodillas y la cabeza en alto y con una vasija en el ventre, que se utilizaba para colocar ofrendas, mismas que se encargaba de hacer llegar a los dioses, [...] era un mensajero de éstos. [...] El nombre de *chac mool* fue puesto por Le Plongeon, al encontrar una figura de

Fulcro del racconto è lo scontro tra il passato preispanico, rappresentato da *Chac Mool* che, da statua, oggetto inanimato, acquisisce nel corso del racconto sembianze e attitudini umane, ed il presente sincretico, rappresentato da Filiberto che da soggetto si converte in oggetto inanimato.

Il racconto si apre ad Acapulco dove il narratore, amico e collega di Filiberto, si è recato per «vigilar el embarque del féretro»³⁵². Nella camera della pensione dove risiedeva Filiberto era stato rinvenuto un diario nel quale il collezionista aveva annotato pensieri sul suo passato fino al momento in cui aveva comprato la statuetta del dio maya, che aveva assorbito completamente la sua attenzione diventando protagonista assoluta delle sue annotazioni. A causare questa inversione è il dio maya che rivendica il passato indigeno e finisce con l'annientare Filiberto, messicano appartenente alla classe media.

In questo modo Filiberto, che colleziona oggetti preispanici tentando di dominare il passato, passa dalla vita alla morte mentre *Chac Mool*, collezionista di corpi umani sacrificati, dalla non vita giunge alla vita grazie alla pioggia e al sacrificio di Filiberto, che gli infonde nuova vita trasformandolo in un messicano moderno.

L'acqua, dunque, è fatale per Filiberto che muore per annegamento mentre è vitale per la statuetta maya che si anima attraverso la pioggia.

Lo scontro tra un passato ancora vivo ed il presente, in *Chac Mool* si concretizza in un atto sacrificale voluto dal dio maya, anticipato dalla presenza di elementi premonitori legati all'acqua che si manifestano nell'ufficio di Filiberto. Subito dopo aver deciso di andare alla Lagunilla a comprare la statuetta in pietra di *Chac Mool*, infatti

«Un guasón pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina, con la consiguiente perturbación de las labores. [...] El culpable se ha

estuco de este dios en *Chac Mool*, Quintana Roo» (Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, op. cit., p. 56). *Chac Mool* è, dunque, l'intermediario tra gli dei e gli uomini, come la pioggia tra il cielo e la terra.

³⁵² Carlos Fuentes, *Chac Mool*, op. cit., p. 19.

valido de esta circunstancia para hacer sarcasmos a mis costillas el día entero, todos en torno al agua»³⁵³.

Nella notte successiva all'arrivo della statuetta nella sua casa un allagamento, provocato dalla misteriosa rottura delle tubature per ben due volte, raggiunge il *sótano* nel quale Filiberto l'aveva provvisoriamente collocata, e a contatto con l'acqua, *Chac Mool* gradualmente si umanizza fino ad impadronirsi della camera del protagonista, della sua vita, delle sue azioni.

L'umanizzazione del dio maya porta Filiberto a riflettere sulla natura della realtà:

«Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en el rumor de un caracol marino. Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o como la muerte que un día llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad: sabíamos que estaba allí, mostrenca; ahora nos sacude para hacerse viva y presente»³⁵⁴.

È la realtà altra, quella indigena, che viene dimenticata, lasciata ai margini, ma che nel racconto manifesta la sua esistenza, rivendica il suo diritto ad essere.

Chac Mool, ormai *dueño*, non soltanto allaga la casa per poter vivere ma costringe Filiberto a procurargli costantemente acqua da una fonte pubblica dopo che era terminata la stagione delle piogge poiché, per mancato pagamento delle bollette (aveva perso il lavoro, accusato di furto e

³⁵³ Carlos Fuentes, *Chac Mool*, op. cit., p. 22.

³⁵⁴ Ivi, pp. 25-26.

di malattia mentale), non aveva più in casa l'acqua corrente. Così da dominatore si converte in dominato:

«soy su prisionero. Mi idea original era bien distinta: yo dominaría a Chac Mool, como se domina a un juguete [...]... Ha tomado mi ropa [...] está acostumbrado a que le se obedezca, desde siempre y para siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme ante él [...]; todos los días hago diez o doce viajes por agua [...]. Dice que si intento huir me fulminará»³⁵⁵.

L'unica speranza per Filiberto è la morte del dio maya che, nell'assumere caratteristiche antropomorfe, passa dalla dimensione ciclica del tempo a quella lineare e dunque è soggetto al ciclo vitale umano. La sua degradazione però, come quella di Filiberto, comincia in un tempo anteriore a quello del racconto: *Chac Mool* da dio diventa oggetto, recipiente scolpito dall'uomo mentre Filiberto, da ex aristocratico porfirista discende nella classe media:

«a los veinte años podía darme más lujos que a los cuarenta. [...] Muchos de los humildes se quedaron allí, muchos llegaron más arriba [...]. Muchos que parecíamos prometerlo todo, nos quedamos a la mitad del camino»³⁵⁶.

Accomunati dalla degradazione, li aspetta un destino mortale: Filiberto morirà per primo e, dopo aver assunto l'oggettività che era propria della statuetta, la sua salma viene portata dall'amico nella casa del protagonista, abitata adesso da uno strano *indio*, *amarillo* come *Chac Mool*, che conclude il racconto dicendo:

«Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano»³⁵⁷.

³⁵⁵ Ivi, pp. 28-29.

³⁵⁶ Ivi, pp. 20-21.

³⁵⁷ Ivi, p. 30.

I ruoli, dunque, si invertono e Filiberto viene collocato nello stesso *sótano* in cui egli aveva riposto *Chac Mool*.

Lo scontro tra passato indigeno e presente *mestizo* racchiude in sé anche un antagonismo di natura religiosa: la morte di Filiberto, che avviene nel Venerdì Santo a causa del dio maya, rappresenta la morte del Cristo e la sua resurrezione ma anche il sacrificio dell'uomo per ridare vita alla divinità indigena, sottolineando il sincretismo religioso del Messico moderno.

Filiberto, infatti, è un cattolico che fonde la sua devozione cristiana con quella al dio maya e, come legge l'amico tra le prime pagine del suo diario, durante una discussione con il suo amico Pepe, Filiberto parla del cristianesimo come di un'estensione della religione indigena:

«Pepe [...] es descreído, pero no le basta; en media cuadra tuvo que fabricar una teoría. Que si yo no fuera mexicano, no adoraría a Cristo y –No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o por mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena»³⁵⁸.

Questa interpretazione della religione termina con l'affermazione di Filiberto che non soltanto gli dei si sacrificano ma «todo en México es eso:

³⁵⁸ Ivi, pp. 21-22.

hay que matar a los hombres para poder creer en ellos»³⁵⁹. E per questo motivo il passato continua a rivestire grande importanza perché

«aunque triunfaron los conquistadores, los españoles, México es el único país que por su secuela política e histórica ha dado el triunfo a los vencidos. [...] Aquí los derrotados han sido glorificados. ¿Esto por qué? Porque es un país donde a los héroes sólo se les concibe muertos. En México un héroe sólo es héroe si está muerto. [...] En México el único destino que salva es el destino del sacrificio»³⁶⁰.

In questo caso il sacrificio, causato dall'opposizione tra due personaggi, due tempi e due realtà differenti, porta al capovolgimento della situazione di partenza: *Chac Mool*, il passato e la realtà *enmascarada* diventano l'uomo indigeno, il presente e la realtà rivelata mentre il bianco "dominatore", soggetto e vita si converte in bianco "dominato", oggetto e morte.

3.6.2 *Por boca de los dioses*

Il tema dell'incontro/scontro tra passato preispanico e presente sincretico in un'unica dimensione temporale è centrale anche in *Por boca de los dioses*: è ancora l'arte indigena ad entrare in contrasto con l'epoca attuale, questa volta non la statua di un dio preispanico ma la bocca di una donna indigena raffigurata in un quadro.

Il protagonista del racconto è il giovane Oliverio che visita il *Museo de Bellas Artes* di Città del Messico ed incontra il vecchio Don Diego, appassionato di arte coloniale e denigratore dello stile avanguardista. La disputa tra i due differenti modi di concepire l'arte avviene davanti ad un quadro di Tamayo³⁶¹ del 1958, raffigurante una donna indigena e, mentre

³⁵⁹ Ivi, p. 22.

³⁶⁰ Carlos Fuentes, intervista di Luis Harss, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, op. cit., p. 348.

³⁶¹ Rufino Tamayo (1899-1991) è stato uno dei più importanti esponenti dell'arte moderna messicana, al pari di Orozco, Rivera e Siqueiros. Una grande peculiarità di questo artista è stata la *mexicanità* delle sue opere, realizzate con la piena conoscenza della cultura

per Oliverio la bocca della donna è «mexicana, excelente...», per Don Diego «parece una oreja»³⁶².

Ad un certo punto della discussione la bocca sulla tela assume un aspetto tridimensionale e comincia a ridere, fino al momento in cui Oliverio la stacca dal quadro e la rinchiude in un contenitore. Alle grida della bocca Don Diego vorrebbe ricollocarla sul quadro, ma Oliverio, spazientito, spinge l'anziano che precipita dalla finestra e muore.

La bocca del quadro indigenista di Tamayo finisce per impossessarsi della volontà e delle azioni di Oliverio, dicendogli: «Eres mi prisionero, Oliverio. Tú piensas, pero yo hablo»³⁶³. Lo trascina, così, in diversi luoghi della città, luoghi in cui si riuniscono gli uomini di potere e di cultura e, attraverso di lui, la bocca indigena esprime le sue critiche nei confronti della società messicana:

«¡Payasos! [...] ¿Suponen que impunemente pueden sentirse pasteles de vainilla sobre esta montaña de tortillas agusanadas? No se atrevan a hablar todo el día de la lucidez [...] en un país oscuro, dinamitando de nervios y confusión; [...] ¡Cuidado!, ya vienen los monstruos a comersélos, en la noche, a oscuras: poetas sin poesía, críticos sin crítica, [...] ¡destacados de ambas orillas: el dios gringo los rechaza, el azteca se los comerá, se los comerá!...»³⁶⁴.

Il paese è, dunque, per la bocca indigena, il luogo costruito sulle falsità e sulle orme del pensiero europeo, del quale gli uomini di potere e di cultura non sono che *disfraces*. La bocca si sovrappone alle labbra del

popolare, precolombiana e moderna. Le sue idee di una pittura come sintesi tra cultura internazionale e autoctona e in continua evoluzione si scontrarono con quelle dei muralisti. Nonostante le sue reticenze, anch'egli realizzò dei murali restando, però, fedele alla sua concezione dell'arte. Collaborò, inoltre, alla creazione di un museo di arte contemporanea a Città del Messico che porta il suo nome. Il quadro del Museo de Bellas Artes al quale si riferisce Carlos Fuentes è una invenzione giacché è datato 1958 mentre il racconto è stato pubblicato nel 1954. In un altro museo, quello de Arte Moderno di Città del Messico, esiste però un quadro di Tamayo raffigurante una donna indigena senza bocca.

³⁶² Carlos Fuentes, *Por boca de los dioses*, Almarabu, Madrid, 1986, p. 14.

³⁶³ Ivi, p. 25.

³⁶⁴ Ivi, p. 26.

protagonista affinché possa esprimere un giudizio che li accomuna: smascherare gli uomini dai quali Oliverio aveva preso le distanze.

In questa parte del racconto la crisi di identità porta Oliverio ad abbandonare la narrazione ed a convertirsi, come Filiberto in *Chac Mool*, da soggetto in oggetto, un corpo attraverso il quale la bocca esprime i pensieri reconditi del protagonista. Compare, inoltre, un narratore esterno che crea una visione oggettiva del racconto, pur rivelando i pensieri e le sensazioni di Oliverio che aprono e chiudono l'invettiva della bocca.

Una delle ossessioni del protagonista, presente sin dall'inizio del racconto, è quella di avvertire che i suoi spazi sono stati invasi da inquietanti presenze, «fuerzas homicidas»³⁶⁵ armate di pugnali come nei rituali azteca.

Secondo Oliverio, infatti:

«Cuando el reloj se abraza a sí mismo, al erguirse y apretarse las dos piernas del tiempo en la medianoche, [...] no tardarán las visitas indeseadas; están, silenciosas en la antesala de mi olvido, hasta que los pies les punzan con un ritmo oscuro [...], sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje, que corretean subterráneas [...], que cabalgan por el aire secando sus montes y moviendo los puñales de obsidiana. Se esconden [...], relampaguean [...], se sumergen [...], dormitan siestas seculares [...], y cuando se despiertan para masticar, alguien grita desde lo alto de los nopales: “¡Hemos vuelto a encontrarnos!”»³⁶⁶.

Oliverio racconta che una notte “las visitas indeseadas” «quisieron introducirse como mariachis»³⁶⁷, mentre successivamente la mitologia

³⁶⁵ Ivi, p. 11.

³⁶⁶ Ivi, pp. 10-11.

³⁶⁷ Ivi, p. 10.

preispanica si manifesta attraverso *Tlazol*³⁶⁸, andata a raccogliere i resti di Don Diego, che sotto la *máscara* da *rumbera*, altro elemento del folclore messicano, mostrava

«las piernas tatuadas, una argolla en la nariz, el pelo, lacio y negro, pesado de aceite o sangre... Cascabeles en los pies y las orejas. Un hedor insoportable surgía de toda su carne [...]. Sus dientes afilados asomaban y cantaban en murmullos de un eco viejísimo»³⁶⁹.

Questa donna viene inizialmente dominata da Oliverio che la considera un oggetto sessuale ma successivamente, come la bocca (e come *Chac Mool* con Filiberto), riuscirà a convertire il dominatore in dominato, in oggetto.

La sete di dominio, il timore ed il disprezzo di Oliverio nei confronti delle donne è chiaro sin dal principio del racconto. Egli prova gli stessi sentimenti anche per Città del Messico che, come le donne, è un luogo penetrabile:

«Alta la ventana, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en una cópula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquélla delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio, único laberinto al mapa andrajoso de la Gran Ciudad. No quería mirar a través del cristal; de eso huía, encerrado aquí, siempre»³⁷⁰.

La donna è, come la bocca del quadro, simbolo di apertura che entra in contrasto con la chiusura propria di Oliverio, archetipo del *macho* messicano descritto da Octavio Paz ne *El laberinto de la soledad*:

«El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su

³⁶⁸ È *Tlazolteotl*, la dea dell'immondizia e dell'amore presente anche in *Terra Nostra*. Con l'esclusione dell'ultima parte del suo nome, *teotl* (“dea”), probabilmente l'autore intende trasferirla su un piano più umano.

³⁶⁹ Carlos Fuentes, *Por boca de los dioses*, op. cit., pp. 19-20.

³⁷⁰ Ivi, p. 9.

intimità. Le donne sono esseri inferiori perché, al entregarse, se aprono. La inferiorità è costituzionale e radica nel suo sesso, nel suo “lacerata”, ferita che jamás cicatrizza. [...] Il “macho” fa “chingaderas”, è dire, atti imprevisti e che producono la confusione, il terrore, la distruzione. Apre il mondo; al aprirlo, lo desgarrar»³⁷¹.

Alla fine del racconto, sarà proprio il *machismo* di Oliverio a causare la sua morte. Dopo l'invettiva in vari luoghi pubblici della città, la bocca lo obbliga ad entrare nell'ascensore dell'hotel in cui è ambientato quasi tutto il racconto, ed a premere l'ultimo pulsante, quello del *sótano* nel quale, come *Chac Mool*, vivono le divinità azteca che cercano di ucciderlo:

«Tepoyolltl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrículo de goma; Mayauel, borracha, la cara pintada y los dientes amarillos; Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapatl seguida de una corte de mariposas apuñaladas; el doble en una galería de azogue, sombra de todas las sombras, Xolotl; sus plumas ennegrecidas de carbón y de un serpentear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl. Por las paredes, enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl. [...] Sobre el trono de tierra, silente y grávida, convirtiéndose en polvo negro, la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli»³⁷².

Oliverio riesce a scappare dal *Mictlan*, l'*inframundo* della mitologia azteca che, come il mondo indigeno, è vivo e presente anche se dimora nel luogo più oscuro, più ignorato dalla società moderna.

Tlazol, dea “umanizzata” da Fuentes, è l'unica che si separa dal gruppo delle divinità e segue Oliverio chiedendogli di aprire la porta della sua camera (nella quale la donna era stata precedentemente posseduta). Egli si

³⁷¹ Octavio Paz, *El labirinto de la soledad*, op. cit., pp. 34-98.

³⁷² Carlos Fuentes, *Por boca de los dioses*, op. cit., p. 29.

rifiuta di aprire e, provocato dall'insinuazione di *Tlazol* di non essere *muy macho*, pensa:

«¡Este era el último insulto! Me habían arrebatado la dignidad, la posición social, la cortesía, mi voluntad entera, ¡ahora, acabarían por matar mi sexo! Abrí la puerta de par en par»³⁷³.

Nel momento in cui *Tlazol* entra, vestita adesso da sacerdotessa «cargada de joyas gruesas y serpientes»³⁷⁴, Oliverio, nonostante la bocca lo spinga a scappare, si lascia abbracciare dalla donna che lo uccide conficcandogli il pugnale nel suo “centro”.

La donna, dunque è qui, come *Xochiquetzal* in *Terra Nostra*, il tramite che guida verso la conoscenza del passato preispanico ma anche verso il sacrificio rituale in un mondo nel quale il tempo è concepito come un *eterno retorno*:

«En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría»³⁷⁵.

Tlazol, incarnazione del tempo, riscatta quello che viene considerato il “barbaro” mondo indigeno non assimilato dalla “civilizzata” società messicana. Oliverio, pur emarginandosi dai suoi simili, ne condivide l'ambizione al predominio sul mondo preispanico ed indigeno.

Filiberto in *Chac Mool* e Oliverio in *Por boca de los dioses* vengono sopraffatti da un passato che compie, attraverso le due divinità, il suo “eterno” viaggio nel Messico moderno. Avviene in questo modo

³⁷³ Ivi, p. 30.

³⁷⁴ Ivi, p. 31.

³⁷⁵ Octavio Paz, *El labirinto de la soledad*, op. cit., p. 41.

un'inversione nella gerarchia dei tempi – il passato sul presente – e dei ruoli – la cultura dominata sulla dominante.

La vera modernità, come scrive Carlos Fuentes,

«pasa por un encuentro con la vigencia de nuestro pasado. De lo contrario, se convierte en una forma de orfandad [...].Nombre y voz, memoria y deseo, son los lazos de unión profunda entre nuestros orígenes, nuestro presente y nuestro porvenir»³⁷⁶.

Per questo non ci meravigliamo di incontrare, nei suoi racconti, Filiberto e *Chac Mool*, Oliverio e *Tlazol*, sullo stesso spazio narrativo, geografico e temporale.

³⁷⁶ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 45.

Conclusioni

Leggere romanzi e racconti ispanoamericani, anche moderni, senza far riferimento alla cultura precolombiana, significa non cogliere il senso stesso delle opere, soprattutto se, come nel caso di Carlos Fuentes, si tratta di opere prodotte dai *pueblos testimonio*.

Attraverso l'ingegno di un grande scrittore che elabora e mostra la propria messicanità basandosi sull'eredità indigena, il passato vive il suo ciclico ritorno ed impone la propria presenza, palesandosi anche agli abitanti e ai lettori moderni "occidentali" più "distratti".

Ma ciò che rende eccezionale l'opera di Carlos Fuentes è l'importanza e la novità dei miti autoctoni in ambito cittadino, da sempre considerato "civile" e "occidentale". Come abbiamo potuto vedere, infatti, gli scrittori indigenisti come Arguedas (ma lo stesso si può dire degli scrittori magico-realisti da Asturias a García Márquez) presentano elementi delle culture autoctone in contesti rurali o in tempi passati mentre la città viene sempre associata alla cultura occidentale.

La dicotomia civiltà/barbarie, presente in America in ogni tempo e in ogni spazio, venne "istituzionalizzata" nel periodo successivo all'indipendenza, quando il Nuovo Mondo era alla ricerca di una forma di organizzazione nazionale: secondo le idee dell'argentino Sarmiento, che teorizzò la dicotomia civiltà/barbarie in terra americana, il Nuovo e "barbaro" Mondo doveva edificare se stesso sulle fondamenta "civili" e "urbane" del modello europeo (è superfluo sottolineare come questi due termini, nati come aggettivi legati al contesto sociale della "città", siano passati a denotare un tipo di comportamento indipendentemente dal contesto in cui si agisce). L'esempio da seguire è stato quello, dunque, della "civilizzata" Europa e, per questo motivo, ciò che deriva dalle radici autoctone è stato rappresentato fuori dal contesto urbano. Ma la

contrapposizione tra la civiltà – intesa come espressione della *civis*, dell'ordine, dell'educazione, dell'imposizione dell'uomo sulla natura – e la barbarie – intesa come ignoranza, arretratezza e stretta dipendenza dell'uomo dalla natura – subirà successivamente slittamenti e metamorfosi.

La novità di Fuentes risiede infatti nell'incontro/scontro tra le culture, autoctone ed europee, all'interno della città, con ruoli a volte invertiti e mai netti e antitetici. Spesso in questo incontro/scontro c'è una forte incomunicabilità, un dialogo molto difficile, come quello costruito sui fraintendimenti tra l'indigeno Ixca Cienfuegos e alcuni rappresentanti della capitale messicana contemporanea in *La región más transparente*.

L'incontro/scontro tra i due “mondi”, tra “civiltà” e “barbarie”, tra cultura autoctona e occidentale avviene spesso, come ho cercato di mettere in luce, attraverso l'interferenza della mitologia autoctona sul mondo “civile”.

Il titolo di un lungo saggio, *El espejo enterrado*, illustra il procedimento e le finalità di Fuentes: ricostruire la storia “magica” del mondo messicano inglobando tutte le culture, autoctone ed europee, che la compongono. Moltissimi sono gli elementi di queste culture presenti nelle opere di Fuentes – sia che siano ambientate all'epoca della conquista che in epoca contemporanea –, ma possiamo sicuramente individuare alcune figure mitologiche ricorrenti più frequentemente, come il dio notturno e cattivo *Tezcatlipoca* (lo Specchio Fumante) e il suo gemello buono *Quetzalcoatl* (il Serpente Piumato) nei quali si specchiano e identificano diversi personaggi.

Ixca, ad esempio, svolge il ruolo di confessore e cerca di penetrare, non sempre con successo, nella personalità del protagonisti per poterne comprendere l'identità “mascherata”. Egli – spirito del Messico preispanico – si pone di fronte ai personaggi – rappresentanti della città moderna – come specchio, come fece il dio *Tezcatlipoca* con il gemello *Quetzalcoatl*, affinché possano mostrare la loro identità profonda. L'identificazione di Ixca con *Tezcatlipoca* è, inoltre, confermata dalla presenza di Teódula,

madre di Ixca nel romanzo, la quale si identifica con *Coatlicue*, madre di *Tezcatlipoca* nel mito.

Se in *La región más transparente* Ixca si pone di fronte ai personaggi allo stesso modo del tenebroso gemello *Tezcatlipoca*, in *La muerte de Artemio Cruz* Artemio mantiene per tutta la sua vita – che si ripete ciclicamente rispecchiando la concezione dell’eterno ritorno delle culture precolombiane, con il tempo scandito dal numero 52 – una stretta affinità con lo Specchio Fumante come la costante presenza, nella vita di Artemio Cruz, di vari personaggi che svolgono il ruolo del gemello buono, del *doble* che però viene sempre soppiantato dal cattivo Artemio-*Tezcatlipoca*.

Ancora più evidenti sono questi caratteri in opere ambientate nel passato, in particolare nel periodo dell’incontro/scontro della conquista, come in *El mundo nuevo*, la seconda delle tre parti che compongono *Terra Nostra*, in cui l’anonimo pellegrino spagnolo, nel suo viaggio nel Nuovo Mondo, viene inizialmente identificato con il dio buono *Quetzalcoatl* e successivamente con il gemello cattivo *Tezcatlipoca*, allo stesso modo di Cortés che inizialmente viene considerato un liberatore dalla tirannia di Moctezuma e poi un oppressore.

Ma la “rivincita” della cultura autoctona e il suo desiderio di riemergere nella “civile” città contemporanea non si esaurisce, in tutte le opere di Fuentes, con la presenza delle due divinità gemelle. In *Cambio de piel* la mitologia è presente nel titolo stesso del romanzo nella figura del dio scuoiato *Xipe Totec*, la divinità che nella cultura azteca rappresentava la primavera, il rinnovamento, il “cambio di pelle”. I quattro protagonisti del romanzo, che compiono un viaggio nella città sacra Cholula, vengono sacrificati, come abbiamo visto, per permettere al mondo di “cambiare pelle”.

Il dio della pioggia *Chac* nel racconto *Chac Mool* e della dea dell’immondizia *Tlazol* nel racconto *Por boca de los dioses*, invece, si impongono come divinità vendicatrici – l’eterno ritorno del mondo indigeno – portando a termine il sacrificio dei protagonisti, Filiberto ed

Oliverio, rappresentanti dei “civili” messicani contemporanei, e convertendoli da dominatori in dominati.

Come si può notare, gli antichi miti precolombiani, alcuni ancora vivi in alcune aree messicane come è il caso del mito del Sole e della Luna tra le popolazioni maya del Chiapas, attraverso l’immaginazione letteraria, offrono un’interpretazione della storia e della cultura messicana del passato, del presente e del futuro.

Infatti la grande “magia” della letteratura, secondo Carlos Fuentes, risiede proprio nell’essere

«la forma potencial donde tiempos y espacios se dan cita imaginaria, se conocen y se recrean. Variedad de tiempos [...]; variedad de espacios [...]; variedad de culturas [...]; y variedad de lenguajes para representar la variedad misma de tiempos, espacios y culturas»³⁷⁷.

Lo scontro/incontro tra passato e presente, tra due civiltà, tra mondo occulto ed apparente, sono per lo scrittore fonte di creatività ed osservazione inesauribili.

Il suo sguardo penetra in ogni angolo del paese e la sua immaginazione viaggia in ogni tempo, affinché il Messico conosca se stesso e riveli la fusione meticcica della sua pluralità culturale.

«Sepamos animar la pluralidad de nuestras culturas para que se reflejen en nuestras instituciones públicas, dándoles vigor, sustancia y justicia.

Pero sepamos, sobre todo, ir más allá del descubrimiento o el encuentro a la imaginación de América, inacabada, incumplida, desafiante, porque sólo descubriremos, al cabo, lo que imaginamos primero»³⁷⁸.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, op. cit., p. 68.

Nei testi esaminati, è possibile “toccare con mano” quanto detto da Fuentes in opere saggistiche come *Valiente Mundo Nuevo* e *El espejo enterrado* sulla compresenza, nel Messico attuale, del mondo indigeno ed europeo, in una sintesi creativa e magica. Il pellegrino in *Terra Nostra*, i rappresentanti delle diverse classi sociali della capitale messicana contemporanea in *La región más transparente*, i quattro viaggiatori in *Cambio de piel*, Filiberto in *Chac Mool* e Oliverio in *Por boca de los dioses*, vivono la straordinaria avventura della conoscenza del *México profundo* e assorbono nel proprio corpo, nella propria identità, le eredità delle diverse culture.

Bibliografía di Carlos Fuentes

- *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México D. F., 1970.
- *Tiempo mexicano*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México D. F., 1971.
- *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México D. F., 1972.
- *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- *Cambio de piel*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- *Por boca de los dioses*, Almarabu, Madrid, 1986.
- Fuentes Carlos, in Reyzábal María Victoria, *Real ficción del camino vital e intelectual de Carlos Fuentes*, in “Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura”, 91, Editorial Anthropos, Barcelona, diciembre 1988.
- *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid, 1990.
- *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Mondadori, España, 1990.
- *Ceremonias del alba*, Mondadori, España, 1991.
- *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1992.
- *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid, 1993.
- *Tres discursos para dos aldeas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1994.
- *Tiempos y espacios*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.
- *Cervantes o la crítica de la lectura*, Planeta De Agostini, México D. F., 2002.
- *En esto creo*, Planeta Mexicana, México D. F., 2002.
- *La muerte de Artemio Cruz*, Planeta De Agostini, México D. F., 2002.
- *Los cinco soles de México*, Seix Barral, Barcelona, 2002.
- *La región más transparente*, Cátedra, Madrid, 2006.

- *Los territorios de Carlos Fuentes*, in *La región más transparente (capítulo final)*, (dvd), Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2007.

Bibliografia generale

- Aa. Vv. *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*, a cura di Piero Gorza e Rosa Maria Grillo. Traduzione di Eliana Guagliano, Oèdipus, Salerno/Milano, 2007.
- Anonimo, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducidas del texto original con introducción y notas por Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995.
- Arguedas José María, *Los ríos profundos*, Casa de las Américas, La Habana, 2010.
- Asturias Miguel Ángel, *Hombres de maíz*, Alianza, Madrid, 2005.
- Bautista Lara Gregorio, *Etimologías de la lengua nahua*, Editora Rápida, Aguascalientes, 1989.
- Befumo Boschi Liliana, Calabrese Elisa, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974.
- Blanco Aguinaga Carlos, *De mitólogos y novelistas*, Turner, Madrid, 1975.
- Boullosa Carmen, *Llanto. Novelas imposibles*, Era, México D. F., 2007.
- Brushwood John S., *La novela hispano-americana del siglo XX: una vista panorámica*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2005.
- Buxó José Pascual, Calderón Mario (editores), *Primeras jornadas de literatura mexicana. Maestría en literatura mexicana*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998.
- Campa Rosalba, *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000.
- Carpentier, Introducción a *El reino de este mundo*, Letras cubanas, La Habana, 1984.

- Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”, *Uomini di mais. Storia e cultura delle genti della Mesoamerica*, Gramma, Perugia, 1999.
- Cortés Hernán, *Cartas de Relación*, a cura di Maria Vittoria Calvi, Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica, Milano, 1988.
- *Cultura Latinoamericana*, Annali dell’Istituto di Studi Latinoamericani, 2004, n. 6, Edizioni La città del sole, Napoli, 2006.
- Díaz del Castillo Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Plaza & Janés, Barcelona, 1998.
- Esquivel Laura, *La ley del amor*, Random House Mondadori, 2007.
- Esquivel Laura, *Malinche*, Punto de Lectura, México D. F., 2008.
- Franco Jean, *Introduzione alla letteratura ispano-americana*, Mursia, Milano, 1972.
- Franco Sodja Carlos, *Leyendas mexicanas de antes y después de la conquista*, Edamex, México D. F., 2004.
- Gallardo Salazar Luis Miguel, *El pensamiento mesoamericano en el debate filosófico*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2007.
- García Escamilla Enrique, *Historia de México narrada en nahuatl y español de acuerdo al calendario azteca*, Plaza y Valdés, México D. F., 1995.
- García Gutiérrez Georgina (compiladora), *Carlos Fuentes desde la crítica*, Taurus-UNAM, México D. F., 2001.
- García Gutiérrez Georgina, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El colegio de México, México D. F., 1981.
- García Gutiérrez Georgina, (edición y notas de), *Introducción* in C. Fuentes, *La región más transparente*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 11-83.
- Garro Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México D. F., 2007.
- Girard Raphael, *Historia de las civilizaciones antiguas de América desde sus orígenes*, Istmo, Madrid, 1976, tomo III.

- González Torres Yolotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Larousse, México D. F., 2005.
- Grillo Rosa Maria, *L'utopia religiosa nelle Americhe*, in Aa.Vv., Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", *I nomi di Dio. La spiritualità dei popoli delle Americhe di fronte alla cristianizzazione*, Gramma, Perugia, 2000.
- Grillo Rosa Maria, *Cinque secoli di Civiltà e Barbarie*, in M. T. González de Garay, P. Gorza, R. M. Grillo, M. H. Ruz, R. Santoni, *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, a cura di Rosa Maria Grillo, Oèdipus ed., Salerno/Milano, 2006.
- Harss Luis, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in *Los nuestros*, en colaboración con Bárbara Dohmann, Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- Ibsen Kristine, *Memoria y deseo. Carlos Fuentes y el pacto de la lectura*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2003.
- Jossa Emanuela, *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Ángel Asturias e il mondo maya*, Alinea Editrice s.r.l., Firenze, 2003.
- Lafragua José María, *Netzula*, in Aa. Vv., *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1998.
- Las Casas Bartolomé de, *Obra indigenista*, Alianza, Madrid, 1995.
- Leal Luis, *History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes*, in "Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura", 91, Editorial Anthropos, Barcelona, diciembre 1988.
- León-Portilla Miguel (introducción, selección y notas de), *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, versión de textos nahuas Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla, Ilustraciones de los códices Alberto Beltrán, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2008.
- Miliani Domingo, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Monte Avila, Caracas, 1968.

- Oliva de Coll Josefina, *La resistencia indígena ante la conquista*, Siglo Veintiuno, México D. F., 1988.
- Oliver Florence, *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2007.
- Ordiz Javier, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, 2005.
- Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, 1. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza, Madrid, 2002.
- Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2002.
- Pacheco José Emilio, *La fiesta brava*, in *El principio del placer*, Era, México D. F., 1997, pp. 68-98.
- Paso Fernando del, *José Trigo*, Siglo Veintiuno, México D. F., 2008.
- Paz Octavio, *El labirinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990.
- Paz Octavio, *La máscara y la transparencia*, prologo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid, 1990.
- Popovic Karic Pol (compilador), *Carlos Fuentes: Perspectivas críticas*, introducción de Jaime Labastida, Siglo Veintiuno, México D. F., 2002.
- Pulido Herráez Begoña, *Carlos Fuentes: imaginación y memoria*, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000.
- Ramos Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Planeta Mexicana, México D. F., 2008.
- Reeve Richard, *Carlos Fuentes*, in Aa. Vv., *Narrativa y crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978.
- Reyes Alfonso, *Visión de Anáhuac (1519)*, http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/antologia/vision.htm.
- Ribeiro Darcy, *Configuraciones Histórico-Culturales Americanas*, Arca, Montevideo, 1972.

- Sambrano Urdaneta Oscar, Miliani Domingo, *Literatura hispano-americana I*, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas, 1994.
- Santoni Romolo, *I Civili e i Barbari*, in M. T. González de Garay, P. Gorza, R. M. Grillo, M. H. Ruz, R. Santoni, *L'America Latina tra civiltà e barbarie* a cura di Rosa Maria Grillo, Oèdipus ed., Salerno/Milano, 2006.
- Sartori Agnese, *Gli aztechi*, Xenia Edizioni, Milano, 1997.
- Scheffler Lilian, *Cuentos y leyendas de México*, Panorama Editorial, México D. F., 2004.
- Todorov Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino, 1992.
- Vargas Llosa Mario, prefazione a José María Arguedas, *I fiumi profondi*. Traduzione di Umberto Bonetti, Giulio Einaudi, Torino, 1997.
- Williams Raymond Leslie, *Los escritos de Carlos Fuentes*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998
- Williams Raymond Leslie, Rodríguez Blanca, *La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2002.