GIUSEPPE BELLINI

La narrativa di Miguel Angel Asturias

CISALPINO

Miguel Angel Asturias è nato a Guatemala nel 1899. Uomo politico e letterato, partecipa attivamente alla vita del suo paese. Poeta, drammaturgo e romanziere, è soprattutto in quest'ultimo campo che il suo nome si è affermato. Giunto abbastanza tardi alla letteratura, almeno se stiamo al primo libro pubblicato, *Leyendas de Guatemala* (1930), egli si conquista presto un posto di primo piano nell'ambito delle lettere ispano-americane con *El Señor Presidente* (1946), romanzo di accesa protesta contro la dittatura. Le opere successive, da *Hombres de maíz* (1949) alla trilogia « bananera » — *Viento fuerte* (1949), *El Papa verde* (1954), *Los ojos de los enterrados* (1960), senza dimenticare *Week-end en Guatemala* (1956) —, a *Mulata de tal* (1963), fanno di Miguel Angel Asturias uno dei massimi narratori del nostro tempo. Nelle sue pagine si manifestano eccezionali qualità creative, nella formulazione di una ardente protesta contro la condizione umana, ancora così tormentata nel continente americano.

L'esame condotto nel presente studio intorno al romanzo di Asturias è il primo che consideri la totalità della sua narrativa. L'autore si è giovato, inoltre, dell'amicizia dello scrittore per offrire dati inediti o poco noti intorno alla sua vita e soprattutto alla sua opera.

In copertina: « *Los desastres de la guerra* », del pittore spagnolo César Bobis Zapico.

COLLANA UNIVERSITA' COMMERCIALE « L. BOCCONI »

Lingue e Letterature straniere

Sezione I - Letteratura e Storia

1. A. BORLENGHI - Studi di letteratura italiana dal '300 al '500
2. F. CATALANO - Illuministi e giacobini del '700 italiano
3. G. BELLINI - Teatro messicano del novecento
4. G. CALIUMI - Il romanzo di Henry Fielding
5. P. A. JANNINI - La fortuna di Apollinaire in Italia (IIª edizione riveduta e ampliata)
6. E. BONORA - Stile e tradizione
7. N. VALERI - Cesare Balbo - Pagine scelte
8. S. ROSSI - Poesia cavalleresca e poesia religiosa inglese nel Quattrocento - (IIª edizione riveduta e corretta)
9. E. BALMAS - Situazioni e profili (*Gide, Sartre, Jouhandeau, Gracq, Camus*)
10. F. CATALANO - Dall'unità al fascismo
11. G. BELLINI - La poesia modernista
12. F. CATALANO - L'Italia di cent'anni fa - Politica ed economia nel 1859-60
13. E. ROSENFELD - Neue Studien zur Lyrik von Friedrich von Spee
14. F. GIANNESSI - Cronache e riflessioni.
15. V. M. VILLA - Postille di letteratura tedesca
16. G. BELLINI - L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz
17. E. ROSENFELD - Unveröffentliche Briefe August's von Platen und seiner Mutter an Freunde in Italien
18. ANTHONY MORTIMER - Modern English Poets - Five Introductory Essays
19. G. BELLINI - La narrativa di Miguel Angel Asturias

Sezione II - Filosofia e Pedagogia

1/II - P. BERTOLINI-G. CAVALLINI - La scuola elementare e il disadattamento sociale minorile - Presentazione di una ricerca socio-pedagogica su campo

ISTITUTO EDITORIALE CISALPINO

MILANO VARESE

GIUSEPPE BELLINI

LA NARRATIVA DI MIGUEL ANGEL ASTURIAS

ISTITUTO EDITORIALE CISALPINO
MILANO VARESE

Tutti i diritti riservati all'Istituto Editoriale Cisalpino
Milano - Varese

Industrie Grafiche A. NICOLA & C. - Varese-Milano - 1966

INTRODUZIONE

Miguel Angel Asturias è oggi il romanziere di maggior rilievo dell'America di lingua spagnola, lo scrittore ispano-americano più vivo e più costantemente nuovo, il cui messaggio si esprime in un'opera che ha assunto valore permanente nell'ambito della narrativa latino-americana.

Benché Asturias, nato nel 1899, giunga alquanto tardi alla letteratura, — almeno se stiamo alla data di pubblicazione del primo libro, le *Leyendas de Guatemala,* apparso nel 1930 —, la sua inclinazione per le lettere è tuttavia assai remota; essa si rivela fin dagli anni universitari, prendendo concretamente corpo in seguito, durante un soggiorno in Francia.

La realtà politica del Guatemala e il mitico passato precolombiano stanno alla base dell'avventura letteraria di Asturias. Data, infatti, del periodo guatemalteco il primo capitolo de *El Señor Presidente*, romanzo che sarà per molti anni considerato dalla critica il suo capolavoro, e sono del periodo francese, mentre attende alla traduzione del *Popol-Vuh* e termina *El Señor Presidente,* le prime leggende del Guatemala e molti passaggi de *El Alhajadito.*

Per diverse ragioni, anche d'indole politica, *El Señor Presidente* appare a lunga distanza dalla sua ultimazione. Lo segue quindi una nutrita serie di opere, per le quali Miguel Angel Asturias diviene l'autore di una narrativa vigorosa, che si impone per originalità e significato, fa-

cendo dello scrittore guatemalteco uno dei maestri del romanzo, con ampia proiezione continentale, creatore di un realismo magico in cui costantemente si rinnovano le sue vigorose qualità artistiche e l'alta coscienza linguistica.

La fama di Asturias romanziere si consolida in poco più di vent'anni, a partire da *El Señor Presidente*. La sua narrativa diviene l'espressione più viva e attuale delle aspirazioni, dei problemi e dell'immenso capitale di poesia dell'America.

Colpisce, tuttavia, se solo riandiamo alcune storie letterarie, o panorami della narrativa ispano-americana ancora abbastanza recenti, non trovarvi il nome di Asturias, o vederlo solo indicato di sfuggita. Non v'è dubbio che lo esclude giustificatamente dal gruppo dei grandi narratori americani il Torres-Ríoseco, allorchè pubblica nel 1939 l'importante studio intorno ai romanzieri contemporanei d'America (1); per quell'epoca, infatti, erano apparse solo le *Leyendas de Guatemala*, anch'esse poco note nell'ambito ispano-americano, e non si sospettava in Asturias, per quanto alto fosse il valore del suo primo libro, il grande romanziere degli anni successivi. Meno giustificabile, in epoca più vicina, è il Del Saz, il quale, mentre dedica pagine intere a scrittori di secondo piano, si sbriga in sole due righe di Asturias e del romanzo *El Señor Presidente*, in una pur notevole, almeno per il tempo, *Breve historia de la novela hispanoamericana* (2).

---

(1) A. Torres-Ríoseco, *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, 1939, e in nuova edizione col titolo *Grandes novelistas de la América Hispana*, Berkeley, University of California Press, 1949, i precedenti due vol. *Seis Novelistas de la Tierra* (1941) e *Seis Novelistas de la Ciudad* (1943).

(2) A. Del Saz, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Barcelona, Atlántida, s.a. Per molti decenni la Spagna ha misconosciuto la letteratura ispano-americana, soprattutto nel periodo successivo alla

Nel 1933 Luis Alberto Sánchez aveva parlato di un'America « novela sin novelistas » ([3]). Il critico non negava l'esistenza di un romanzo americano; semmai trovava che non erano ancora apparsi scrittori che avessero interpretato in profondità quel complesso mondo. Alcuni anni più tardi lo stesso Sánchez dedicava proprio al romanzo ispano-americano un poderoso quanto complicato volume ([4]), in cui sosteneva, tra l'altro, che l'America si presentava come un'immensa materia romanzabile, che tuttavia non aveva ancora trovato una schiera di scrittori che l'avessero espressa in uno stile originale e ben definito. Argomentazione infondata, se si considerano le opere di un Rivera, di un Güiraldes, di un Azuela, di un Rómulo Gallegos, per limitarci ai nomi più noti, e dello stesso Miguel Angel Asturias, che allora aveva già pubblicato

---

guerra civile del 1936, e solo da qualche anno si riscontra nell'editoria e nella critica spagnola un'apertura americana che, se è guidata politicamente nei « Cuadernos hispanoamericanos », è senza dubbio spontanea e coraggiosa in « Insula », particolarmente nel periodo più recente.

Il Del Saz ha rimediato assai più tardi all'omissione denunciata, dedicando all'opera di Asturias un saggio dal titolo *Superrealismo y panteísmo de Miguel Angel Asturias*, in « Papeles de Son Armadans », II, VI, XVII, 1957.

([3]) L. A. SÁNCHEZ, *América, novela sin novelistas*, Lima, Miranda, 1933. La seconda edizione del libro, con un importante prologo (pubblicato precedentemente ne « La Vanguardia » di Buenos Aires, del 1° ottobre 1939), appare a Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1940. In un passaggio di detto prologo il Sánchez sosteneva: « [...] una golondrina no hace verano, ni veinte buenas novelas constituyen una novelística... Aún no tenemos una novelística, así como aún no tenemos un teatro... Hay una novela francesa y hay una novela rusa, pero no existe todavía una novela argentina. Hay una novela inglesa y una casi novela yanqui, pero no existe todavía una novela mexicana... América comienza ya a ser pasto de novelistas, es decir a parir novelas a costa de su Novela, de su gran Novela esencial y definidora. » (*Ivi*, pp. 11-13 e in *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953, p. 46).

([4]) L. A. SÁNCHEZ, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, op. cit.

alcuni dei suoi libri più significativi, dei quali il Sánchez peraltro fa menzione ([5]).

Se l'America aspettava i suoi interpreti, e in essi gli scrittori che esprimessero uno stile caratteristicamente americano, li aveva indubbiamente già trovati, e non solo nei nomi citati, ma in una notevole schiera di romanzieri che prendevano netta coscienza della realtà americana nella sua dimensione umana e geografica. A ciò il romanzo americano perveniva attraverso vie molteplici, che andavano dal modernismo di Rivera e di Güiraldes, al realismo « descarnado », « tremendista » di Icaza, alla controllata poesia di un Gallegos o di un Ciro Alegría. Da questo momento inizia la grande epoca del romanzo ispano-americano, quella che, a ragione, in un altro suo libro, il Sánchez ha definito « epopea ritardata » del continente ([6]).

([5]) Le affermazioni del Sánchez hanno suscitato diverse polemiche, riaffiorate anche nella recente inchiesta sul romanzo latino-americano promossa dai « Cuadernos » di Parigi, tra il 1964 e il 1965. E' interessante il chiarimento del Sánchez in polemica con R. Botelho Gosálvez che nel numero 89 dei « Cuadernos » aveva tacciato di superficialità il critico peruviano appunto per la vecchia affermazione. Scrive il Sánchez: « En efecto, *América, novela sin novelistas* [...] sostenía en 1933 esto que ahora se afirma como novedad: que tenemos un mundo histórico, natural, de complejidades individuales y sociales riquísimo y peculiar, al que no habían prestado atención los *muchos* novelistas nacidos en América, pero pendientes de los temas europeos o simplemente consuetudinarios o comunes; que habiendo muchos novelistas y muchas novelas, el tema de América, como mundo paridor de personajes, conflictos y panoramas, estaba casi intocado; que no obstante esos muchos novelistas, nos faltaban héroes parecidos, en su hondura y universalidad, a don Quijote, a Werther, a Madame Bovary, a David Copperfield, a Ramírez, al de Queiroz, a Babbit, al marqués de Bradomín, a cualquier tipo de Dostoyevski... Señalaba ahí mismo que el alegorismo de Gallegos es a menudo didáctico y ético, como en el mismísimo caso de Mr. Danger, cuyo nombre es de suyo un proclama; y dije que, a través de ciertos buceos regionales estábamos aproximándonos a lo que se conoce por lo común como una novela... » (Cfr. L. A. SÁNCHEZ, *¿América, novela sin novelistas?*, in « Cuadernos », 92, 1965, p. 52).

([6]) L. A. SÁNCHEZ, *¿Existe América Latina?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 241.

In occasione recente Miguel Angel Asturias ha definito con molta efficacia il romanzo americano dei nostri giorni, e di conseguenza il suo romanzo, come la suprema avventura della parola.

> « Cada nuestra novela es, por sobre todo, una hazaña verbal. Hay una alquimia. Lo sabemos. Pero, ¿cuáles son sus ingredientes? No es fácil darse cuenta en la obra hecha de los materiales empleados. Palabras. Sí, esto es, palabras. Pero, ¿usarlas cómo? ¿De acuerdo con qué leyes? ¿Con qué reglas? Generalmente no obedecen a ninguna, Han sido puestas como la pulsación de mundos que se están formando. Palabras que suenan como piedras. Que no son palabras, sino piedras. Otras que se oyen como maderas. O metales. Es el sonido, es la onomatopeya. Es la aventura de nuestro lenguaje, lo primero que debe rastrearse es la onomatopeya. ¡Cuántos ecos compuestos o descompuestos de nuestro paisaje, de nuestra naturaleza, hay en nuestros vocablos, en nuestras frases! » (7).

Non v'è dubbio che se tale è l'essenza del romanzo americano nessuno meglio di Miguel Angel Asturias lo rappresenta. Lo stile in lui non è fine a se stesso, s'intende, ma veicolo, di una novità sorprendente, attraverso il quale si esprime il suo messaggio; che è un messaggio di libertà, di umanità ardente e di giustizia, ideali per i quali da sempre lo scrittore combatte.

Di qui l'ampio tono umano e la poesia di tutta l'opera

(7) M. A. ASTURIAS, *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, testo inedito di una serie di conferenze tenute dall'autore in diverse università italiane nell'inverno 1963. Il testo di queste conferenze è servito come base allo studio di M. A. ASTURIAS, *Originalità e caratteristiche del romanzo latino-americano*, pubblicato sulla rivista « Terzo Programma », 4, 1964, pp. 51-74.

di Asturias, la cui attualità sta proprio nel messaggio di fede che esprime nei riguardi del futuro e dell'uomo. Di qui anche che tutte le sue opere siano riuscite a superare i pur ampi confini del mondo latino-americano. In esse, infatti, non si pongono problemi limitati a un determinato ambito geografico, ma investono tutti gli uomini. Il significato dell'opera di Miguel Angel Asturias sta precisamente in questo superamento del limite: ciò che egli tratta come proprio del Guatemala è, in definitiva, problema non solo di tutta l'America, ma di tutto un mondo che, senza distinzione di nazionalità o di razza, lotta per raggiungere la libertà e la giustizia. Il valore dell'opera di Asturias sta in questo e nella viva sensibilità con cui lo scrittore vi riflette il dramma della condizione umana, segnata dal dolore, dall'oppressione e dall'ingiustizia.

Interprete appassionato delle aspirazioni dell'uomo, Miguel Angel Asturias è, in ogni momento della sua attività, scrittore di ben definito impegno, espressione di una moralità che, a rigor di termini, non ha bisogno di colore politico per essere definita, in quanto scaturisce immediata dalla sua umanità.

Trattando della poesia ispano-americana del novecento, Federico de Onís negava in essa la possibilità di un'espressione « dasarraigada », tanto il poeta sentiva vivi i problemi del suo mondo ([8]).

La stessa cosa si può affermare, e a maggior ragione, per il romanzo; in particolare ciò vale per Asturias, avvertendo, tuttavia, che dalle sue pagine, come da quelle dei massimi nomi della letteratura contemporanea, l'arte si impone sempre sulla propaganda. Se, infatti, Miguel

([8]) F. De Onís, prologo alla *Anthologie de la Poésie Ibéro-américaine*, Paris, Nagel, 1956, pp. 29-30.

Angel Asturias rifiuta, come ha fatto in varie occasioni, nel suo mondo così segnato da problemi, i falsi miti della letteratura di evasione — nell'ambito della quale, tuttavia, riconosce in America l'esistenza di alcuni veri artisti —, del pari rifiuta ogni soggezione dell'opera creativa alla politica, quando ciò significhi soffocamento della libertà dell'artista. Per Asturias l'arte è una cosa essenziale, e nonpertanto non, come per Robbe-Grillet « la cosa più importante del mondo » (9).

Egli ha, infatti, presente soprattutto l'uomo, al quale l'artista deve portare un contributo positivo di solidarietà, in piena sincerità di cuore e in un'opera che non si confonda col libello o col trattato politico.

Di qui l'affermazione di un'assoluta libertà creativa, che Asturias difende in ogni momento. Ma Asturias si sente constantemente uomo tra gli uomini, perciò aperto ai loro problemi, che egli assume e difende. In tal modo nell'opera della sua creazione lo scrittore versa la propria moralità, quella stessa che ne informa la vita.

Sartre ha scritto che il cattivo romanzo è quello che mira a piacere adulando, mentre quello buono è un'esigenza e un atto di fede (10). Questa definizione può essere applicata a buon diritto all'opera di Asturias, il quale, in sostanza, attraverso tutti i suoi libri, canta un solo grande tema, la libertà, l'unico per Sartre che corrisponda a un uomo libero che si rivolga a uomini liberi (11).

Originalità artistica e moralità esercitano una profonda attrazione sul lettore di Miguel Angel Asturias; tale attra-

(9) A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 43.
(10) J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (2ª), p. 150.
(11) *Ivi*, p. 151.

zione si accentua attraverso la conoscenza della sua biografia, documento di una fedeltà assoluta ai propri ideali, alla propria missione. Sono elementi, questi, che non possono restare senza suggestione anche sul critico e ciò vale a indicare l'origine prima del presente studio, dedicato all'esame della narrativa di Asturias, a partire dalle *Leyendas de Guatemala*, fino a *Mulata de tal*, ultimo volume pubblicato al momento di licenziare queste pagine.

Capitolo Primo

GLI INIZI LETTERARI

Le vicende e le impressioni dell'infanzia scavano sempre solchi profondi nell'individuo, che permangono vivi negli anni della maturità, condizionandone tutto lo sviluppo spirituale. In tal senso gli anni e le esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza sono determinanti anche per la formazione di Miguel Angel Asturias. Le vicende familiari, conseguenza della fiera opposizione della famiglia al tiranno, mettono presto il giovane Miguel Angel di fronte all'ingiustizia e alla persecuzione. Cadere in disgrazia presso il dittatore significa, nel suo mondo, perdere ogni possibilità di contatti umani, l'isolamento sospetto quando non la morte. I genitori di Asturias — il padre avvocato, la madre insegnante, — sospesi dalla loro attività, sono costretti, infatti, a rifugiarsi in campagna, dove per anni conducono una vita densa di preoccupazioni anche d'ordine finanziario ([1]). Qui il futuro scrittore viene a contatto con la miseria del paese e, al tempo stesso, scopre

---

([1]) M. A. Asturias nasce a Guatemala il 19 ottobre 1899, da Ernesto Asturias e da María Rosales. La persecuzione di Estrada Cabrera si scatena sulla sua famiglia agli inizi del 1900, mentre la madre dello scrittore attendeva un secondo e ultimo figlio, che vede la luce nel giugno dello stesso anno. Costretti a fuggire dalla capitale, gli Asturias si rifugiano nella cittadina di Salamá, dove si dedicano ad attività commerciali. Nel 1908 la famiglia fa ritorno a Guatemala. Durante la residenza a Salamá, Miguel Angel Asturias inizia i primi studi, che continua poi a Guatemala, iscrivendosi a legge.

nella povera gente un'incontaminata ricchezza spirituale che gli permette di aver fede nel futuro. Da questo contatto, da questa scoperta, saranno determinate tutte le manifestazioni più significative della sua vita, l'attività politica e quella creativa.

Asturias diviene presto il difensore del suo mondo, l'assertore convinto della sua dignità, di una ricchezza interiore di cui trova le suggestive radici nel passato precolombiano, documentato concretamente dalle vestigia archeologiche sparse per il paese e dai sommi libri della sua letteratura. Ma Miguel Angel Asturias così facendo non resta chiuso in un angusto patriottismo; il mondo, l'uomo che egli difende, non appartengono solo al Guatemala, divengono simboli di tutta l'America, che si dibatte prigioniera di anacronistici sistemi feudali. Nella sua opera si esprime, quindi, la suprema aspirazione dell'uomo alla libertà e alla giustizia, massimi beni per i quali da sempre l'umanità combatte.

In tal modo si spiega come fin dagli anni universitari Asturias partecipi attivamente alla lotta contro la dittatura di Estrada Cabrera. Caduto il dittatore ([2]) il giovane decide di terminare gli studi di legge e la sua tesi verte su un tema scottante della realtà guatemalteca, *El problema social del indio,* dura denuncia delle ingiustizie da lui direttamente comprovate nel lungo contatto con gli indios del suo paese ([3]). Convinto che alla base di ogni possibile conquista sta l'istruzione, si dedica alla lotta contro l'analfabetismo partecipando alla fondazione dell'Università Popolare, il successo della quale scatena la persecuzione da

([2]) Estrada Cabrera cade nell'aprile 1920, dopo una dittatura ventennale.

([3]) La tesi, presentata alla discussione nel 1922, ottiene la medaglia d'oro dall'Universidad Nacional.

parte del governo militare, sostituitosi con le armi al breve governo democratico sorto alla caduta della dittatura ([4]).

Il clima violento che caratterizza il Guatemala degli anni 1921-1923 induce i genitori di Asturias a inviarlo in Europa, al fine di perfezionarlo negli studi di economia politica. Meta è Londra, ma il soggiorno londinese dura solo cinque mesi, dopo i quali Miguel Angel si trasferisce a Parigi, ancora centro di attrazione irresistibile per i sudamericani. Tuttavia Parigi non sarà per Asturias un incontro superficiale, ma deciderà di tutta la sua attività di scrittore. Qui, infatti, egli si iscrive al corso sui miti e sulle religioni della Meso-America, tenuto da Georges Raynaud alla Sorbona. La presenza del Guatemala si fa più viva spiritualmente in Asturias al contatto con il mondo dell'antica civiltà meso-americana, che gli si manifesta ora, nella profonda competenza del Raynaud, in tutta la sua grandezza. Se nella tesi di laurea lo scrittore aveva affrontato un tema umano di portata così decisiva per il suo paese qual'era la situazione dell'indio, un interesse più ampio ora lo volge verso il mondo di cui ha scoperto la vera grandezza e lo conduce con urgenza a investigarne le remote origini nelle fonti letterarie, alla scoperta della grande cultura dei Maya, non con l'entusiasmo di un erudito, ma con la convinzione e il calore di chi ritiene che la riscoperta grandezza spirituale valga a sollevare la sua gente da una secolare abbiezione, da una spaventosa miseria.

Da questi contatti col mondo dei Maya Asturias sente sollecitate le sue disposizioni naturali di scrittore, mentre

([4]) L'Università Popolare viene fondata nel 1922, ma il governo militare impadronitosi del potere nel 1921, timoroso del seguito che l'iniziativa incontra presso tutti i ceti sociali, ne perseguita i maggiori esponenti, tra i quali il Dott. J. E. Quintana.

prende più viva coscienza della sua missione. Tutto ciò che egli scrive da questo momento, affondando in una realtà dolorosa, è in sostanza un'affermazione di fede nel futuro. Dei suoi romanzi Asturias ha detto ([5]) che, al disopra delle tragedie che descrivono, al disopra dell'orrore di una realtà sanguinante, essi affermano l'esistenza di una vita migliore. In questo senso, infatti, va intesa tutta la sua opera, non come una radiografia senza speranza, ma al contrario aperta al futuro.

Agli anni parigini risale la traduzione del *Popol-Vuh* e degli *Anales de los Xahil* ([6]), libri sacri delle civiltà precolombiane, la cui atmosfera di poesia e il cui stile operano profondamente in Asturias. Tuttavia la disciplina scientifica non si accorda, l'ha detto lo stesso scrittore, al suo temperamento, che tende piuttosto alla creazione originale. Infatti, nei « ratos perdidos » egli intraprende la stesura delle *Leyendas de Guatemala* ([7]), libro che attirerà in modo concreto l'attenzione della critica sul giovane autore.

Del medesimo periodo 1923-1928 data gran parte di un libro che, rielaborato, verrà pubblicato solo in anni recenti, *El Alhajadito,* e del romanzo *El Señor Presidente* ([8]). Naturalmente non si tratta dei primi saggi di creazione artistica: precedentemente al periodo parigino Astu-

([5]) M. A. ASTURIAS, *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, inedito cit., p. 15.

([6]) M. A. Asturias attende a questi lavori in collaborazione con l'amico J. M. González de Mendoza. La traduzione del *Popol-Vuh* è stata ripubblicata dalla Editorial Losada di Buenos Aires, nella « Biblioteca clásica y contemporánea », 1965. La traduzione de los *Anales de los Xahil* è reperibile nella « Biblioteca del Estudiante Universitario », México, Universidad Nacional Autónoma, 1946, e reca un interessante prologo di Francisco Monterde.

([7]) Le notizie riportate sono tratte da una *Autobiografia* inedita, fornitaci da M. A. Asturias.

([8]) *Ivi.*

rias aveva scritto altri lavori, poesie, racconti, brevi commedie ([9]), ma da questo soggiorno europeo le sue disposizioni letterarie si manifestano più compiutamente e ne determinano tutta l'attività.

Particolarmente importante per la formazione dello scrittore, è la conoscenza che egli fa a Parigi dei massimi esponenti della cultura europea del momento. In Messico aveva avuto occasione di conoscere, in anni precedenti, Vasconcelos, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Villaurrutia, Antonio Caso e Valle-Inclán. Quest'ultima conoscenza sarà determinante per l'autore de *El Señor Presidente,* il cui procedimento tecnico in quest'opera è assai vicino all'« esperpento » valleinclanesco e rivela intimi contatti con la tecnica di *Tirano Banderas* ([10]).

A Parigi Miguel Angel Asturias conosce Unamuno ([11]), Barbusse, Valéry; stringe amicizia con i surrealisti, Aragon, Desnos, Breton, Péret, Tzara, che collaborano anche alla rivista « Imán », da lui fondata insieme ad Alejo Carpen-

([9]) Asturias pubblica, tra l'altro, la poesia « Es el caso de hablar... », ora in *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1955, I, dedicata alla madre, in cui fa professione di fede proletaria, i racconti, *Las señoritas de la vecindad* e *Dos de invierno*, ora irreperibili, mentre alcuni atti unici vengono rappresentati da gruppi teatrali del quartiere « La Parroquia », della capitale. Al teatro lo scrittore torna nella piena maturità con alcuni lavori di più ampio respiro e di molto interesse: *Chantaje*, tragicommedia in tre atti, *Dique seco*, commedia in due atti, *Soluna*, commedia « prodigiosa » in due « jornadas » e un finale, *La Audiencia de los confines*, « Crónica en tres andanzas » intorno alla figura del Padre Las Casas. L'opera drammatica di Asturias è raccolta in *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1964. La commedia *Soluna* è stata inclusa anche nel *Teatro guatemalteco contemporáneo*, a cura di Carlos Solórzano, Madrid, Aguilar, 1964.

([10]) L'incontro con Valle-Inclán avviene nel settembre 1921, a Messico, dove Asturias si era recato come delegato degli studenti guatemaltechi al primo Congresso Internazionale degli Studenti.

([11]) Unamuno partecipava al « mitín » con cui la Asociación General de Estudiantes Latinoamericanos, fondata da M. A. Asturias e dall'uruguaiano Carlos Quijano, esprimeva la sua solidarietà verso Sandino, che in Nicaragua combatteva contro l'occupazione statunitense.

tier. Frequenta Picasso, Braque, Utrillo, Strawinsky, Cocteau. Tra gli artisti e letterati ispano-americani che risiedono nella capitale francese Asturias stringe amicizia con Vallejo, Uslar Pietri, i fratelli García Calderón, Luis Cardoza y Aragón, Pita Rodríguez, Alfonso Reyes e il caricaturista guatemalteco Toño Salazar, che più tardi illustrerà l'edizione bonaerense delle *Leyendas de Guatemala.*

Durante la residenza parigina, il giovane scrittore intraprende anche diversi viaggi all'estero, percorrendo quasi tutta l'Europa. Nel 1930, durante un soggiorno a Madrid, pubblica, presso l'Editorial Oriente, le *Leyendas.* L'anno seguente Francis de Miomandre traduce il libro al francese, pubblicandolo a Marsiglia per i tipi dei « Cahiers du Sud », con una lettera-prologo entusiasta di Paul Valéry. Nella traduzione francese l'opera ottiene il premio Sylla-Monsegur, riservato al miglior libro tradotto in Francia nel corso dell'anno.

Le *Leyendas de Guatemala,* sono il primo lavoro di Miguel Angel Asturias che riveli compiutamente le sue qualità di scrittore, richiamando l'attenzione della critica più qualificata. Si tratta di un'immersione incantata nel mondo magico del passato; realtà e leggenda si fondono, nell'opera, in un'unica atmosfera di poesia.

Le *Leyendas* andarono strutturandosi attraverso una prima narrazione orale: Asturias le raccontava, infatti, agli amici e solo in un secondo tempo diede forma scritta al frutto della sua fantasia ([12]). Nella prima stesura, quindi nella prima edizione e nella traduzione francese, mancano

([12]) Cfr. la nota che accompagna in copertina l'edizione bonaerense delle *Leyendas de Guatemala* presso l'Editorial Pleamar, 1948: « *Leyendas de Guatemala* nace en forma de relación oral, el autor las narra, no las escribe sino mucho tiempo después. »

due testi, *Los Brujos de la Tormenta Primaveral* e *Cuculcán,* aggiunti solo nell'edizione di Buenos Aires, del 1948.

Il giudizio di Valéry, che accompagnava l'edizione francese delle *Leyendas,* poi premesso alle successive edizioni in lingua originale, fissava esattamente il clima e la forza suggestiva del libro, definito dal poeta francese un insieme di « storia-sogno-poesia » in movimento. La grandezza favolosa del passato appariva a Valéry potentemente operante nella creazione di Asturias, e gli dava l'impressione di un mondo misterioso, in continuo divenire:

> « En cuanto a las leyendas, me han dejado traspuesto — scriveva —. Nada me ha parecido más extraño — quiero decir más extraño a mi espíritu, a mi facultad de alcanzar lo inesperado — que estas historias-sueños-poemas donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto, todos los productos capitosos de una tierra poderosa y siempre convulsa, en quien los diversos órdenes de fuerzas que han engendrado la vida después de haber alzado el decorado de roca y humus están aún amenazadores y fecundos, como dispuestos a crear, entre dos océanos, a golpe de catástrofe, nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia. » ([13])

Nelle parole trascritte traspare l'entusiasmo suscitato in Valéry da un mondo sconosciuto, che gli si presentava improvviso con la sua viva nota di poesia, ma anche con i richiami di un vago esotismo, e tuttavia egli non andava errato nel percepire tanta carica di poesia.

([13]) P. VALÉRY, prologo alle *Leyendas de Guatemala,* ora in *ed. cit.,* Buenos Aires, Pleamar, 1948, p. 9.

L'atmosfera dei libri sacri indigeni, in particolare del *Popol-Vuh,* permea intimamente il libro; in esso Asturias si rivela essenzialmente poeta, creatore magico di evanescenze, di immagini e di architetture che, al momento stesso di farsi realtà, si dissolvono nel vago della leggenda. Scavo profondo nella complessità animica, nella poesia e nella condizione di un popolo, le *Leyendas de Guatemala* raggiungono un risultato immediato, per lo scrittore, quello di liberare il mondo guatemalteco dai limiti angusti di una geografia che lo condannava all'oblio, imponendolo improvvisamente all'attenzione europea, nella sua più complessa sostanza spirituale, in un riscoperto e intimo legame col luminoso passato precolombiano, attinto attraverso la valorizzazione anche del più recente passato coloniale.

Ciò che domina Asturias in questo libro è un sentimento di nostalgia, che colora di tinte affettive la visione poetica che egli ci offre del Guatemala, teso com'è alla captazione delle sue più sottili sfumature di bellezza e di poesia. Attraverso le *Leyendas* il suo paese ci appare come il luogo della meraviglia, una sorta di paradiso terrestre, nello spirito stesso del *Popol-Vuh,* un mondo che vive in intimo contatto con gli dèi e con i demoni delle antiche credenze, su cui si sono inserite note cristiane. I confini tra il sogno e la realtà sono totalmente annullati. Il lettore passa continuamente dal reale all'ireale, trasportato da un ritmo incalzante che lo immerge in un suggestivo animismo, attraverso il quale attinge i segreti delle cose, percepisce l'intimo dialogo che esse sostengono nel creato, in un mondo solo apparentemente remoto, in realtà vicinissimo e intimamente operante. Da questo mondo, che si agita oltre il reale, prende la sua carica di poesia il libro, vera radiografia del Guatemala.

L'opera si apre con una stampa, *Guatemala,* che immette nella sostanza spirituale del paese. Le città coloniali e quelle maya convivono e si fondono, in una continuità che annulla il tempo. Per tale annullamento di nessi temporali le cose si presentano con un'anima che gli strati superficiali non nascondono più. Il mondo si svuota di rumori e vive di sussurri misteriosi. Gli alberi, per un'antica leggenda, assorbono il respiro di coloro che abitano le città sepolte; perciò alla loro ombra si prendono le grandi decisioni. La vegetazione sembra stregare le città, proprio per le sue presenze interiori; tutto un mondo di spiriti nascosti anima gli strati che stanno oltre la normale atmosfera. Dagli alberi sale un alito che dissolve la realtà nel sogno.

Il sogno è per Asturias una necessità imprescindibile alla vita. Egli rende questa atmosfera magica ed evanescente in passaggi di pura poesia che immettono il lettore in un mondo favoloso, in cui paesaggio e resti delle antiche architetture ritrovano la primitiva armonia, acquistano nuovo e misterioso significato. Tutto si popola di presenze inquietanti, e uno strano silenzio scende tutto intorno; un silenzio in cui ogni più lieve fruscio trova un'eco insospettata:

> « Los árboles hechizan la ciudad entera. La tela delgadísima del sueño se puebla de sombras que la hacen temblar. Ronda por Casa-Mata la Tatuana. El Sombrerón recorre los portales de un extremo a otro; salta, rueda el Satanás de hule. Y asoma por las vegas el Cadejo, que roba mozas de trenzas largas y hace ñudos en las crines de los caballos. Empero, ni una pestaña se mueve en el fondo de la ciudad dormida, ni nada pasa realmente en la carne de las cosas sensibles.

> El aliento de los árboles aleja las montañas, donde el camino ondula como hilo de humo. Oscurece, tan honda repercusión tiene en el paisaje dormido una hoja que cae o un pájaro que canta, y despierta en el alma el Cuco de los Sueños. » ([14])

E' un universo che sale dal fondo delle cose, e rotte le barriere delle apparenze ritrova la diretta comunicazione con l'uomo. In questo clima acquistano vita propria le leggende, intimamente radicate nel popolo guatemalteco. In esse ha parte determinante un soprannaturale che scivola tra le cose, penetrandole, animandole di una vita insospettata.

Gli elementi spirituali e religiosi recati dalla civiltà spagnola, che il popolo del Guatemala riceve con la conquista e la colonizzazione, si rivelano effimeri ([15]); a contatto del sostrato spirituale indio, che pure modificano in parte, si contaminano e deformano. La costante presenza del demoniaco penetra le stesse espressioni spirituali dell'epoca coloniale. Sostrati di credenze indigene affiorano nelle verità della nuova religione, in un'amalgama che si perpetua nel tempo sotto forma di mito rinnovato e di leggenda. Così nelle leggende del Cadejo, della Tatuana, del Sombrerón, serpeggia la presenza diabolica e si agita tutto un inquietante mondo nascosto. Il tempo, tema costante in Asturias, colma gli spazi vuoti. Passato e presente non si distinguono nel sogno.

Nella leggenda *Ahora que me acuerdo* ([16]) — in realtà non leggenda, ma introduzione alle leggende, così come *Guatemala* è una stampa sentimentale del paese —, il pro-

([14]) « Guatemala », *ivi*, p. 16.
([15]) *Ivi*, p. 18.
([16]) « Ohora que me acuerdo », *ivi*, p. 23 e segg.

tagonista torna da millenni di residenza nella selva e salda nel ricordo il passato indigeno con le presenze più recenti e più vive. Le tribù e gli dèi del tempo preterito riacquistano vita, penetrano le presenze coloniali, si impadroniscono degli spiriti di Pedro de Alvarado, dei personaggi della colonia, delle monache, di frate Pedro José de Betancourt, morto in odore di santità, di frate Payo Enríquez de Rivera, della madre Elvira de San Francisco. A volte, come nell'avvio della *Leyenda del Cadejo,* sembra di avvertire la presenza delle *Tradiciones peruanas* del Palma, nel caso specifico della tradizione dal titolo *El alacrán de Fray Gómez,* ma è l'impressione di un momento, perché il clima coloniale subito si trasfigura nella riconquistata unità col passato mitico. Così come è impressione di un istante il modernismo che parrebbe di avvertire in alcuni passaggi, poiché la sostanza spirituale riscatta immediatamente la prosa di Asturias da ogni esteriore compiacimento formale, mentre i risultati di musicalità e di bellezza rivelano immediate radici nella sostanza poetica del *Popol-Vuh.*

L'essenza e l'originalità delle *Leyendas de Guatemala* sta, infatti, particolarmente, nella riuscita ricreazione di un'atmosfera biblica, quella stessa che permea il libro sacro dei « quichés », di cui le *Leyendas* finiscono per essere la continuazione magica. Leggendo il libro di Asturias è come se ad ogni istante ci trovassimo di fronte alle origini del mondo. Le morte città maya rivivono attraverso la suggestione di frasi poematiche: « ¡Ciudades sonoras como mares abiertos! ». La memoria riporta nel ritmo pieno della vita ciò che appare fisso, immobile nel tempo: Xibalbá, Tulán, Tikal, Quiriguá, Copán, con cui si fondono le immagini di Antigua, di Santiago. Il tempo sva-

nisce, così, concretamente. « El cuento de los años es triste », scrive Asturias, ma la magia dell'evocazione annulla il peso delle presenze temporali:

> « El chipilín, arbolito de párpados con sueño, destruye la acción del tiempo y bajo su virtud se llega al estado en que enterraron a los caciques, los viejos sacerdotes del reino. » ([17])

L'eternità si apre in una marcia all'indietro nel tempo. Il mondo fenomenico non esiste più e lo spirito non reca segni temporali. Gli esseri leggendari che popolano la terra, nella *Leyenda del Volcán,* possono entrare, perciò, senza stonature nel nostro tempo. Attraverso la loro presenza assistiamo di nuovo al mistero della creazione quale è presentata nel *Popol-Puh,* da cui lo scritto di Asturias tuttavia si distingue per una nota gioiosa che il *Popol-Vuh* non reca e per il vigore, sconosciuto al libro sacro, con cui viene presentato l'impeto creatore della materia in movimento ([18]). Nella prosa di Asturias il mondo sembra uscire da un travaglio felice, senza che la creazione perda nulla della sua grandezza. Una natura urente di vita prende forma dalla massa in potenza, originando un vero paradiso sulla terra:

> « Los ríos navegables, los hijos de las lluvias, los del comercio carnal con el mar, andaban en la tierra, dentro de la tierra en lucha con las montañas, los volcanes y los llanos engañadores que se paseaban por el suelo comido de abismos, como balsas móviles. Encuentros estelares en el tacto del barro, en el fondo del cielo, que fijaba la mirada cegatona de los crisopacios, en el

([17]) *Ivi.*
([18]) *Ivi,* p. 37.

sosegado desorden de las aguas errantes sobre lechos invisibles de arenas esponjosas, y en el berrinche de los pedernales enfurecidos por el rayo.

Otro temblor de tierra y el aspaviento del líquido desalojado por la sacudida brutal. Nubes subterráneas de ruído compacto. Polvo de barrancos elásticos. Nuevas sacudidas. La vida vegetal surgía aglutinante. La bajaban del cielo los hijos navegables de las lluvias y donde el envoltorio de la tierra se rasgaba asiéndose a rocas más y más profundas o flameaba en cimas estrelladas, vientos de sudor vegetal se apresuraban a depositar la capa de humus necesaria a la semilla de las nebulosas tiernas ([19]).

[...] El estruendo de alegría de los minerales apagó el lamento de la planta que en forma de ceniza verde quedó como recuerdo en una roca. E igual suerte corrieron otros árboles.

[...] Y, poco a poco, en lo más hondo de la lluvia, empezó a escucharse el silencio de los minerales, como todavía se escucha, callados en el interior de ellos mismos, con los dientes desnudos en la aguaprieta y siempre dispuestos a romper la capa de tierra vegetal, sombra de nube de agua alimentada por los ríos navegables ([20]).

[...] Ciego, casi pétreo, velloso de humedad, el primer animal tramaba y destramaba quién sabe que angustia. » ([21])

Le vicende del mondo, il succedersi delle generazioni, i diluvi, l'avanzare della vegetazione, tutto acquista un ritmo incalzante nella prosa di Asturias:

([19]) « Los brujos de la tormenta primaveral », *ivi*, pp. 72-73.
([20]) *Ivi*, p. 73.
([21]) *Ivi*, p. 74.

> « La vegetación avanzaba. No se sentía su movimiento. Rumoroso y caliente andar de los frijoles, de los ayotales, de las plantas rastreadoras, de las filas de chinchas doradas, de las hormigas arrieras, de los saltamontes con alas de agua. La vegetación avanzaba ([22]).
> [...] Los peces engordaban el mar. La luz de la lluvia a los ojos. » ([23])

La chiave delle *Leyendas de Guatemala* sta alla fine di questo poema della creazione, nella perduta memoria delle grandi città defunte e delle razze vinte e sepolte, ed ha il significato di un mondo felice irrimediabilmente perduto:

> « Y así fue como perdieron los pueblos su contacto íntimo con los dioses, la tierra y la mujer, según. » ([24])

Esattamente il Castelpoggi ha scritto ([25]) che nelle *Leyendas de Guatemala,* « lujosa combinación de color-música en pos de la creación », rivive tutto il surrealismo indigeno. A questo mondo magico Asturias tornerà in epoca recente con *Mulata de tal,* sia pure in altre forme.

Nelle *Leyendas* si colgono numerose caratteristiche di stile destinate a permanere o ad accentuarsi nei libri successivi. In particolare il ricorso all'onomatopea, al ritmo, in un duplice risultato di suono e di immagine; anche il procedimento visivo attira fin dall'inizio lo scrittore. Egli concepisce il mondo come un insieme di cose animate e

([22]) *Ivi,* p. 83.
([23]) *Ivi,* p. 84.
([24]) *Ivi.*
([25]) A. CASTELPOGGI, *Miguel Angel Asturias,* Buenos Aires, La Mandrágora, 1961, p. 36.

per lui sono animati anche i segni della scrittura. Le lettere dell'alfabeto acquistano, perciò, vita propria in numerosi passaggi. Si veda il seguente in cui Asturias vuol rendere il movimento della danza, sullo sfondo di un canto prolungato di grilli. L'autore perviene all'effetto voluto attraverso un processo di intensificazione, che ricorre alla ripetizione, all'accumulazione di segni e di parole:

> « ¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡No existe nada! ¡No existo yo, que estoy bailando en un pie! ¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡U-o-i-e-a! ¡Más! ¡Criiii-criiii! ¡Más! ¡Que mi mano derecha tire de mi izquierda hasta partirme en dos -aeiou- para seguir bailando -uoiea- partido por la mitad -aeiou- pero cogido de las manos — criii...criii! » ([26])

La successione delle vocali, dapprima distanziate, quindi riunite, e la loro inversione, rende il ritmo, la vivacità della danza. Con questo procedimento lo scrittore perviene a una duplice impressione, di suono e di movimento, nel rendere la danza di un guerriero, sullo sfondo di un canto notturno di grilli, che verso la fine si attenua, parallelamente alla stanchezza del danzatore. L'attenuarsi del canto è reso anch'esso con il procedimento illustrato, attraverso la perdita di una vocale del nucleo che rappresenta la voce del grillo.

Al medesimo fine di raggiungere un risultato di suono e di immagine risponde lo schema con cui Asturias introduce, nella *Leyenda del Volcán,* il suono allegro, primaverile, delle campane:

([26]) « Ahora que me acuerdo », in *Leyendas de Guatemala,* op. cit., p. 27.

« Adelante, un repique circundó los espacios. Las campanas entre las nubes repetían su nombre:

¡Nido!
¡Nido! ¡Nido!
¡Nido!
¡Nido!
¡Nido! ¡Nido!
Los árboles se poblaron de nidos. » ([27])

La disposizione della parola « Nido » suggerisce impressioni di volo, oltre che di suono, e in tal modo tutto il brano si anima. L'immagine è uno degli elementi più appariscenti dello stile di Miguel Angel Asturias e le *Leyendas de Guatemala* ne abbondano, con esiti particolarmente suggestivi. Il volo rapido degli uccelli è reso, ad esempio, con questa immagine dinamica:

« Los pájaros tijereteaban el crepúsculo entre ruinas pardas e impedidas. » ([28])

L'avanzare umido del giorno è presentato in modo nuovo, pur ricorrendo alla menzione consueta del bue nei campi:

« El día salía de las narices de los bueyes, blanco, caliente, perfumado. » ([29])

Tutte le cose rivelano nelle pagine di Asturias una vita segreta, acquistano movimento di creature. Così la tempesta è resa attraverso una nuova nota dinamica:

« Los encinales se perseguían bajo las nubes negras, sacudiéndose el rocío como caballerías sueltas. » ([30])

([27]) « Leyenda del Volcán », *ivi*, p. 38.
([28]) « Leyenda del Cadejo », *ivi*, p. 41.
([29]) « Leyenda del Sombrerón », *ivi*, p. 54.
([30]) « Ahora que me acuerdo », *ivi*, p. 29.

Con un'immagine efficace, che richiama, per la suggestione, certi passaggi de *Los éxtasis de la montaña* di Herrera y Reissig, è ottenuto il senso stanco della sera:

> « La tarde cansa con su mirar de bestia maltratada. » ([31])

Non di rado è sufficiente una frase a determinare il clima di un'intera leggenda, come ne *Los Brujos de la Tormenta Primaveral,* dove quel « Más allá de los peces el mar se quedó solo. » apre già di per sè una prospettiva di risonanze misteriose.

Il valore delle *Leyendas de Guatemala* sta tutto nell'atmosfera di poesia che scaturisce dal libero gioco di una fantasia eccezionale. Il lirismo di Asturias si esprime in molteplici forme, in un linguaggio che esercita continuamente la sua suggestione sul lettore. La sostanza poetica del Guatemala assurge, attraverso le *Leyendas,* a categoria altissima d'arte, in un processo di interiorizzazione che è il primo passo verso una più profonda presa di coscienza dei problemi del paese.

([31]) *Ivi.*

Capitolo Secondo

L'ACCUSA CONTRO LA DITTATURA

Il primo romanzo di Asturias, *El Señor Presidente,* appare a lunga distanza dalla pubblicazione delle *Leyendas de Guatemala,* nel 1946. L'opera, tuttavia, era ultimata fin dal 1932, come indicano le date apposte alla fine del libro, che ne documentano la lunga elaborazione: « Guatemala, dicembre 1922, Parigi novembre 1925 e 8 dicembre 1932 ». Nel luglio 1933 lo scrittore, facendo ritorno in patria, non riteneva opportuno portare con sè il testo del romanzo, perché in Guatemala dominava un altro dittatore, il generale Jorge Ubico. Al momento di lasciare la Francia consegnava, quindi, nelle mani dell'amico Georges Pillement una copia del manoscritto e un'altra ne spediva a Città del Messico, dove poi il libro apparve, presso l'Editorial Costa Amic ([1]).

Quali fossero i motivi che ritardarono la pubblicazione de *El Señor Presidente* appare evidente dalla situazione guatemalteca, dove la dittatura di Ubico durò fino all'ottobre del 1944, e dall'attività che Asturias svolse in patria, soprattutto nel periodo 1937-1943, attraverso il «Diario del Aire », giornale parlato che perseguiva una sottile opera disgregatrice del regime.

Con *El Señor Presidente* lo scrittore si presenta nell'am-

([1]) Le notizie riportate sono tratte dell'*Autobiografia* inedita, cit., pp. 4-5.

bito letterario con un libro di alta qualità artistica, centrato su un argomento vitale per l'America Latina, e attira immediatamente l'attenzione della critica. Opera di sicura struttura, il romanzo si diffonde rapidamente per il continente, affermandosi nel giudizio dei più come un capolavoro. Qualche anno dopo, nel 1952, la traduzione francese ottiene il Premio Internazionale del Club del Libro, mentre numerose traduzioni si succedono in tutte le lingue europee. Tutto ciò attesta la validità e la vitalità del romanzo, la sua costante attualità, conservatasi intatta attraverso il tempo. E' necessario, inoltre, riconoscere che proprio a *El Señor Presidente* il romanzo ispano-americano deve la parte più notevole della sua carica espansiva, o almeno il suo vigoroso rilancio europeo; il romanzo di Asturias lo ha riproposto, infatti, come uno dei momenti più alti della creazione di lingua spagnola.

Se la critica americana ed europea da tempo ha riconosciuto il valore intrinseco di quest'opera di Miguel Angel Asturias, lo ha fatto avendo ben presenti altri termini possibili di paragone nell'ambito della letteratura ispano-americana. Il tema della dittatura ha radici profonde in America; fin dall'ottocento *Amalia,* di Mármol, e *Facundo,* di Sarmiento, stanno a dimostrare con quanto impeto lo scrittore abbia sempre reagito alle forme di oppressione, morale, prima che materiale, insite nel regime personalistico. In epoca più recente, partendo dagli accesi libelli di Rufino Blanco-Fombona, arrivando alle opere di Pocaterra, di Martín Luis Guzmán, di Rómulo Gallegos, di Alfredo Pareja Diez-Canseco, fino alle maggiori espressioni della letteratura indianista e protestataria, i libri di Alcides Argüedas, di Jorge Icaza, di Ciro Alegría, di José María Arguedas, il tema della dittatura entra inevitabilmente, in modo più

o meno diretto, nel romanzo, come male ricorrente dell'America. Inoltre, proprio nello stesso anno di pubblicazione de *El Señor Presidente,* Rafael Arévalo Martínez, tracciava in *Ecce Péricles* una tremenda biografia di quello stesso Estrada Cabrera cui si riferiscono le pagine del romanzo di Asturias.

Tuttavia, *El Señor Presidente* conserva intatta la sua originalità di fronte ad ogni possibile avvicinamento. Anzitutto l'opera si allontana decisamente dalla biografia o dal libello e invece di considerare la dittatura di riflesso ne fa il tema centrale, proiettandola non su un limitato piano nazionale, o continentale, che già sarebbe molto, ma su un più ampio piano umano, che investe la coscienza di tutti gli uomini.

Di un altro termine di paragone, semmai, potrebbe temere *El Señor Presidente,* di un confronto, cioè, con *Tirano Banderas,* di Valle-Inclán, cui Asturias si rifà in parte per la tecnica esperpentica, del resto non esclusivamente valle-inclanesca, ma già propria di Quevedo nel modo di ritrarre la realtà col ricorso al grottesco e alla caricatura. Non dobbiamo, tuttavia, dimenticare la profonda influenza che su Asturias esercita l'avanguardia. Il soggiorno a Parigi è significativo, e lo è anche la difesa che egli ha sempre fatto del surrealismo. Inoltre, se è fuor di dubbio che *El Señor Presidente* risponde nella sostanza alla tecnica esperpentica, la sua originalità, la sua indipendenza da *Tirano Banderas,* sta proprio nel punto di partenza. *Tirano Banderas* è un'interpretazione esotica di un dramma di « tierra caliente », come lo definisce il suo stesso autore ([2]). Di fronte al giudizio che si è venuto dando

([2]) Cfr. il sottotitolo dell'opera di VALLE-INCLÁN, *Tirano Banderas,* « Drama de tierra caliente », ora in *Obras Completas,* Madrid, Plenitud, 1954 (3ª), II, p. 669.

sin qui sul romanzo di Valle-Inclán, sostanzialmente divergente tra profonda sintesi dell'America e sua deformazione ([3]), appare indubitabile che lo scrittore spagnolo, pur nell'impegno e nel merito di tale sintesi, particolarmente per ciò che riguarda il campo linguistico, è giunto a una vera deformazione dell'America. Manca a *Tirano Banderas,* cui nessuno contesta l'alta qualità artistica, la sincerità del dramma vissuto dall'autore dal di dentro. Il suo maggior difetto, per quanto riguarda il vero riflesso della situazione americana, sta proprio nella sua origine esterna. Nel romanzo di Asturias, invece, palpita la sostanza della tragedia, quale si esprime dalla diretta partecipazione a una realtà lacerante, sofferta, prima che vista come motivo di un libro, ma dominata nella sua rappresentazione da un artista di consumata esperienza. Inoltre, mentre Valle-Inclán in *Tirano Banderas* deve ricorrere a una sintesi di elementi per dare al romanzo un tono « americano », in senso continentale, pervenendo unicamente a disancorarlo dalla realtà, Asturias ne *El Señor Presidente* parte da un mondo limitato, il Guatemala, e riesce a proiettarlo in ambito continentale col solo recidere i nessi di luogo e di tempo, anzi su un piano universale per la sostanza della tragedia rappresentata.

Le pagine de *El Señor Presidente* scaturiscono, in parte, dalle esperienze giovanili dello scrittore ([4]). La lotta

---

([3]) La prima tesi è sostenuta da E. S. SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en Tirano Banderas,* México, El Colegio de México, 1957. R. Navas Ruiz vi si oppone, nello studio dal titolo « Tirano Banderas: América como espectáculo », in *Literatura y compromiso. Ensayo sobre la novela política hispanoamericana,* São Paulo, Universidade de São Paulo, s. a. (1963), pp. 53-69.

([4]) Intorno alla genesi de *El Señor Presidente* mi sembra interessante quanto M. A. ASTURIAS scrive in *El Señor Presidente como mito,* testo inedito di una dissertazione sulla propria opera, tenuta nell'anno accademico 1964-1965 presso la Facoltà di Lingue dell'Università Bocconi:

contro Estrada Cabrera aveva visto in Asturias un esponente attivo. Egli aveva anche fatto parte della commissione recatasi a intimare al dittatore la rinuncia al potere; da quell'incontro Asturias aveva tratto un'impressione incancellabile: il dittatore gli era apparso funebre, freddo, padrone di sè anche nella sconfitta, con un aspetto enigmatico e glaciale che riusciva ancora a incutere un timore misto a strano rispetto agli stessi che si erano levati contro di lui. Tale impressione è viva anche nelle pagine del romanzo. Pochissimi, del resto, conoscevano le sembianze di quell'uomo che dal suo isolamento dominava come un incubo il paese.

Si comprende, quindi, come Asturias penetri la sostanza del tiranno proprio attraverso queste impressioni: la solitudine, l'aspetto enigmatico, sono alla base del suo po-

---

« *El Señor Presidente* no fue escrito en siete días, sino en siete años. Al final de 1923, felices años, había preparado un cuento para un concurso literario de uno de los periódicos de Guatemala. Este cuento se llamaba *Los Mendigos políticos*. El cuento se quedó en cartera y fue parte de mi equipaje cuando me trasladé a Europa. Ese año, 1923, coincidimos en París varios escritores latinoamericanos, con quienes nos reuníamos casi todas las noches a charlar en el café de la Rotonda. Cada cual, en estas charlas, contaba anécdotas pintorescas, picantes o trágicas de su país. Insensiblemente, como una reacción a esa América pintoresca que tanto gusta a los europeos, acentuábanse los tonos sombríos en tales relatos, llegándose a rivalizar en historias escalofriantes de cárceles, persecuciones, barbarie y vandalismo de los sistemas dictatoriales latinoamericanos. En este ejercicio macabro, a tiranos tan espectaculares como Juan Vicente Gómez yo tenía que oponer el mío y, como una pizarra limpia sobre la negrura, fueron apareciendo, escritas con tiza de memoria blanca, historias que desde niño había vivido, en ese vivir que va dejando memoria de las cosas, relatos contados en voz baja, después de cerrar todas las puertas. Mis *Mendigos políticos*, que vinieron a ser el primer capítulo de mi novela, la primera novela que yo escribía, *El Señor Presidente*, ya no estaban solos, el destino de las cosas, dejaban de ser un cuento y se completaban con los relatos que yo refería en las mesas de los cafés parisienses. En la producción literaria, parece mentira, pero el azar juega un papel importante. Es así cono nace *El Señor Presidente*, hablado, no escrito [...] » (*Ivi*, pp. 7-8).

tere, che è manifestazione demoniaca. Nel dittatore rivive l'antica divinità distruttrice dei Maya, Tohil ([5]). Intorno a lui si crea un'atmosfera infernale che si satura di giorno in giorno, fino a divenire irrespirabile.

([5]) Scrive ASTURIAS nel citato *El Señor Presidente como mito*, pp. 9-12: « En general, los que se han ocupado de lo relacionado con el mito y la literatura actual convienen en que la novela ha tomado en las sociedades modernas el lugar que ocupaba la recitación de los mitos en las sociedades primitivas. En este sentido y apartándonos de todo juicio literario, no es aventurado decir que *El Señor Presidente* debe ser considerado en las que podrían llamarse narraciones mitológicas. Hay la novela, literariamente hablando, hay la denuncia política, pero en el fondo de todo existe, vive, en la forma de un Presidente de República latinoamericana, una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre-mito, el ser-superior (porque es eso, aunque no querramos), el que llena las funciones de jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues entre menos corporal aparezca, más mitológico se le considerará. La fascinación que ejerce en todos, aun en sus enemigos, el halo de ser sobrenatural que lo rodea, todo concurre a la reactualización de lo fabuloso, fuera de un tiempo cronológico. ¿Será esta la última esencia de *El Señor Presidente*, el que en verdad sea un mito, la supervivencia de un gran mito inicial, cuyo peso aun mantiene en ciertos países, el dominio semireligioso, con sus fanáticos adeptos y sus réprobos encarcelados en infiernos inenarrables? ¿No alcanzan estos Señores Presidentes altura de seres sobrenaturales? ¿No son realidades terribles, tremendas, pero al mismo tiempo algo así como castigos religiosos y como tales, seres fuera de la realidad? ¿Y alrededor de ellos, de estos Señores Presidentes, no se va creando una especie de rito, que implica el culto a la personalidad, como se dice ahora, aunque en verdad no es a la personalidad presente, sino a lo que ella, como fuerza ancestral, representa? [...] *El Señor Presidente*, no es una historia inventada, no es fantasía de novelista, se rodeó, en los últimos tiempos de su gobierno, de brujos indígenas traídos de los lugares de más fama en el campo de la magia. En uno de los últimos capítulos, el XXXVII, asistimos al baile de Tohil. Tohil, la divinidad indígena maya-quiché que exigía sacrificios humanos. ¿Qué otra cosa exigía el Señor Presidente? Sacrificios humanos. No eran ejecuciones, sino sacrificios, y no querráis llevar esto a la inmensa pantalla mundial de la dictadura hitleriana. [...] hay que decir que el mito se defiende de tal manera, que cuando cayó el Señor Presidente y fue puesto prisionero, la gente creía que no era el mismo. Al verdadero el mito lo seguía amparando. A este que estaba preso, no, y la más simple explicación era que el mitológico había dejado de existir, y éste era uno cualquiera. »

Il Menton ha parlato, a tale proposito, di un inferno dantesco ([6]), insistendo su un simbolismo che è stato giudicato eccessivo ([7]), ma che è almeno esatto per quanto riguarda l'atmosfera, cupa, infernale, attraverso la quale Asturias perviene con molta efficacia a dare l'impressione di un mondo in cui non esiste « ni verdadera vida ni verdadera muerte, ni verdadera honra ni verdadera deshonra, ni verdadera amistad ni enemistad verdadera [...] » ([8]). Siamo di fronte a un totale sovvertimento di valori; ogni cosa fluttua nell'informe, completando il disorientamento in cui l'uomo si perde.

La trama de *El Señor Presidente,* benché complicata da molteplici scene, appare piuttosto semplice e lineare nei suoi tratti essenziali: l'uccisione di un militare, il colonnello José Parrales Sonriente, protetto del Presidente, mette in moto tutto un apparato che tende all'incriminazione di due personaggi in disgrazia presso il dittatore, il generale Canales e il "Licenciado" Carvajal. Su questa vicenda viene a inserirsi una nota sentimentale, l'amore di Cara de Angel, favorito del despota, per Camila, figlia del generale in disgrazia. E' una nota di equilibrato romanticismo che reca un po' di poesia nel negrore del libro e nello stesso tempo ne accentua la sostanza tragica.

Nel romanzo Asturias mira soprattutto a rendere il potere deformante della dittatura, che si manifesta nello scar-

---

([6])S. MENTON, *Historia crítica de la novela guatemalteca,* Guatemala, Editorial Universitaria, 1960, p. 204 e seguenti.

([7]) R. NAVAS RUIZ, *op. cit.*, p. 100.

([8]) M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada (« Biblioteca Contemporánea »), 1948, p. 243. Per le citazioni da questo romanzo ho preferito l'edizione indicata a quella della collezione « Novelistas de España y de América », Buenos Aires, Losada, 1952, e al testo pubblicato nelle *Obras Selectas*, cit., vol. I, per la maggior fedeltà al testo originale.

dinamento di ogni valore morale e nella violenza. Per ottenere tale effetto egli ricorre a una sequenza di scene in cui questa realtà si presenta come riflessa da specchi deformati, qualificandosi nell'oscuro, nell'irrespirabile e nell'ibrido. Un mondo che sembra disfarsi nel putrido e che si esprime in una successione di atti indegni, di soprusi, di ipocrise, di basse forme di prostituzione morale, in una mescolanza anche sessuale talmente ibrida, che fa pensare a taluni momenti dell'inferno di Quevedo.

Su tutto, quali note dominanti, regnano il terrore e la violenza, l'estrema insicurezza della vita, quando ogni vincolo umano è distrutto, ogni legame familiare infranto. L'unica salvezza sta nel pensare con la testa del Señor Presidente. L'atmosfera angosciosa in cui l'uomo vive è resa da Asturias attraverso il tormento di Cara de Angel. Il favorito si rende conto improvvisamente di essere caduto in disgrazia presso il dittatore, e comincia a temere per la propria vita e per quella della donna che ama. Il valore dell'esistenza si annulla, poichè si fonda unicamente su un sillogismo:

> « [...] vivir, lo que se llama vivir, que no es este estarse repitiendo a toda hora: pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo... » (9)

E' significativo che Asturias faccia pronunciare dall'ex-favorito queste parole. Egli ha avuto parte importante nella creazione del sistema di cui ora si sente vittima. Vi è in questo una sorta di legge di compensazione, ancor più evidente nella tragica fine di Cara de Angel.

---

(9) M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, op. cit., p. 244.

La radiografia che Asturias fa della dittatura si vale di una molteplicità di figure e di particolari. La corruzione morale è resa non solo dalla mancanza di ogni giustizia, ma dalla rilassatezza inevitabile dei costumi, dalla promiscuità con cui gli uomini del regime vivono con la prostituzione. Persino il dittatore è in intima relazione con una casa chiusa, quella di doña Chon, alla quale l'Auditor fornisce la materia prima, vendendo le prigioniere, colpevoli o innocenti, che cadono nelle sue mani.

Alcuni episodi patetici accentuano ancor più le tinte di questo clima infernale, come il passo in cui una povera donna, Fedina, venduta alla casa di doña Chon, si tiene stretto al seno il figlioletto, morto per non averlo potuto allattare, dopo i maltrattamenti subiti in prigione. Il fatto che le donne di malaffare siano le uniche a rivelare sentimenti umani di fronte alla sua sventura, fa risaltare ancor più il senso disumano che Asturias attribuisce alla classe dominante, chiusa alla pietà, avida solo di ricchezza, dedita al sopruso, alla violenza.

Tutto ciò che dovrebbe costituire garanzia dello Stato, gli organi della giustizia, l'esercito, appare corrotto e venduto. L'atto di accusa che Asturias leva contro la giustizia asservita al potente è assai duro. L'atmosfera infernale di un tale mondo è già suggerita all'inizio del libro dalla scena della prigione dove vengono tormentati i mendicanti, perché confessino ciò che vuole il potente. Tutto il romanzo, in cui l'esistenza assume l'aspetto di un'immenso carcere, vive nell'incubo di queste scene; le tenebre infernali sembrano aprirsi sulla tragedia di tutto un mondo, che Asturias annuncia fin dal principio con gioco inquietante di onomatopee:

> « ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! Alumbra, alumbre, lumbre de alumbre... alumbra... alumbra... alumbra, lumbre de alumbre... alumbra... alumbre... » ([10])

La presenza del Señor Presidente, principe delle tenebre, è già palese in quel Luzbel che domina le prime pagine del romanzo. Quadri orripilanti, esperpentici, cubisti, surrealisti, intervengono a rendere più greve questo clima: gli accattoni tormentati; il « Pelele », che smania alla parola « madre », e che perciò uccide Parrales Sonriente; il « Mosco », cieco e senza gambe, appeso per i pollici e ucciso tra i tormenti; infine l'Auditor de Guerra, vera immagine demoniaca, che domina la scena dell'interrogatorio, quindi corre a dar notizia della sua opera al Presidente, « en un carricoche tirado por dos caballos flacos que llevaba de lumbre en los faroles los ojos de la muerte » ([11]).

Asturias si attarda intorno alla figura dell'Auditor de Guerra, che va definendo in pagine successive, perché nell'Auditor egli vede il simbolo raccapricciante di una giustizia snaturata della sua sostanza, venduta al potere politico, deformata dalla cupidigia e dall'immoralità di chi la rappresenta. Alle origini di tutto questo sta la dittatura.

La letteratura americana del novecento, narrativa, teatro e poesia, è piena di note che inchiodano alla loro tre-

([10]) *Ivi*, p. 11.
([11]) *Ivi*, p. 20.

menda responsabilità gli organi della giustizia e dell'esercito, colpevoli di una situazione spesso disperata, dalla quale è ricorrentemente condizionata la vita in vari paesi.

Ma Asturias leva ne *El Señor Presidente* l'atto d'accusa più duro contro questo stato di cose. Lì stanno a dimostrarlo la ributtante natura del « Licenciado » Vidalita, la corruzione dell'Auditor, contornati da una schiera di inquietanti « sabandijas », quei « corchetes » tanto disprezzati da Quevedo, figure sinistre che circolano per ogni pagina, saturando il libro dei loro vizi e della loro ibrida natura.

Asturias tende a dimostrare che non può esistere natura virile in chi presta la propria mano all'oppressione. I suoi poliziotti mancano di vita spirituale, naufragano nell'indefinito, manifestando una costante tendenza a sconfinare nel sesso opposto. Lo sbirro che frusta il « Mosco », all'inizio del romanzo, si esprime, infatti, « con voz de mujer » ([12]); un altro sbirro, Lucio Vázquez, ha la medesima voce sgradevole: « hablaba como mujer, con una vocecita tierna, atiplada, falsa » ([13]). Gli esempi di questo genere potrebbero essere molti.

Quanto all'esercito Asturias ce lo presenta attraverso ufficiali sorpresi in atteggiamenti sconcertanti — oltre alla scontata dimestichezza con il postribolo —, che ne rivelano la neghittosità, la corruzione, la boria, la disposizione naturale al tradimento e alla violenza. Lo stesso generale Canales, in disgrazia presso il dittatore, non sfugge all'antipatia dello scrittore, che lo presenta, all'inizio del romanzo, in efficace contrasto tra l'ostentato « porte marcial, como si fuera a ponerse al frente de un ejército », con cui

([12]) *Ivi*, p. 19.
([13]) *Ivi*, p. 41.

si avvia alla porta di casa, e l'umana miseria di una paura, che una volta in strada lo svuota totalmente della sua virilità:

> « [...] al cerrar la puerta y quedar solo en la calle, su paso de parada militar se licuó en carrerita de indio que va al mercado a vender una gallina. » ([14])

Che poi Asturias faccia del generale il promotore, una volta in esilio, di un movimento di rivolta, al quale, tuttavia, non riesce a dare concretezza per la morte improvvisa, non significa che egli creda nella buona fede dei militari. Il Menton ([15]) ha voluto vedere nella morte del generale, avvenuta per collasso cardiaco all'apprendere del matrimonio della figlia col favorito, sotto la protezione del desposta, un segno concreto della mancanza di fiducia del romanziere nei movimenti liberatori capeggiati da militari. L'osservazione mi sembra esatta; Asturias è profondamente convinto che la condizione prima di ogni movimento rivoluzionario, perché abbia successo, è il contatto diretto col popolo, cosa che non avviene quasi mai in America, quando si tratta di movimenti d'ispirazione militare, che si risolvono, il più delle volte, nella sostituzione di un desposta con un altro.

I motivi e le figure illustrati costituiscono lo sfondo su cui si muovono, nel romanzo, due personaggi principali, nei quali si riassume concretamente il clima descritto: il Señor Presidente e il favorito Miguel Cara de Angel; quest'ultimo è, in definitiva, un burattino indifeso nelle mani di un « titiritero » che lo manovra diabolicamente, fino a distruggerlo.

([14]) *Ivi*, p. 59.
([15]) S. Menton, *op. cit.*, p. 204.

La figura del dittatore acquista risalto particolare da quel suo incombere sul libro per pagine e pagine prima di rivelarsi concretamente. L'atmosfera si carica della sua presenza fino a saturarsi, così che quando il lettore lo vede comparire, nel capitolo V della prima parte, ha l'impressione di trovarsi di fronte a un personaggio che già conosce profondamente. Asturias non si attarda a descrivere il despota; nell'unico passaggio in cui lo presenta si vale di tratti sommari, di impressioni elementari, non di linee ben definite:

> « El Presidente vestía como siempre de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejudos y los párpados como pellizcados. » ([16])

Nella concisione di queste note, Asturias dà vita a un fantoccio crudele, di cui mette in rilievo, senza commenti, la mancanza assoluta di dimensione spirituale. Più della descrizione vale l'impressione, e lo scrittore mantiene volutamente nel vago il suo personaggio, del quale alla fine resta impresso unicamente l'aspetto funebre, gelido. Per meglio definirne, tuttavia, i contorni, Asturias ricorre a nuove scene; quella del vecchio segretario, ad esempio, che inavvertitamente rovescia l'inchiostro sulle carte del Presidente e viene condannato a duecento frustate. L'assoluto disprezzo per l'uomo è reso dalle parole con cui il tiranno si riferisce a « ese animal », quando apprende che il poveretto è morto; la sua natura disumana si manifesta nell'indifferenza con cui continua un pasto miserabile, una

([16]) M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, op. cit., p. 37.

« papa frita ». E' questo un elemento apparentemente insignificante, ma che rende, invece, la misera sostanza dell'uomo onnipotente, senza che Asturias intervenga direttamente con il suo commento.

Se la grigia miseria del desposta si costruisce sulla nota del pasto, la sua crudeltà si rivela nel tremito della vecchia che lo sta servendo, incapace di dominare lo sgomento e la pena alla notizia che « ese animal no aguantó ». La rovina morale del mondo su cui domina il dittatore è resa dall'indifferenza dell'ufficiale d'ordinanza, cieco esecutore d'ordini, e più ancora dalla coscienza totalmente annullata del vecchio impiegato, che finisce per sentirsi colpevole e punito giustamente. La crudeltà del Presidente acquista dimensione atroce davanti al senso patetico di umanità indifesa con cui Asturias presenta « ese animal », nel lavorio disperato di un cervello sconvolto dalla paura:

> « A *ese animal* se le llenaron los ojos de lágrimas. No habló porque no pudo o porque sabía que era inútil implorar perdón: el Señor Presidente estaba como endemoniado con el asesinato de Parrales Sonriente. A sus ojos nublados asomaron a implorar por él su mujer, sus hijos: una vieja trabajada y una media docena de chicuelos flacos. Con la mano hecha un garabato se buscaba la bolsa de la chaqueta para sacar el pañuelo y llorar amargamente — y no poder gritar para aliviarse —, pensando no como el resto de los mortales que aquel castigo era inicuo, sino, por el contrario, que bueno estaba que le pegaran para enseñarle a no ser torpe — y no poder gritar para aliviarse —, para enseñarle a hacer bien las cosas, a no derramar la tinta sobre las notas — y no poder gritar para aliviarse.

> De entre los labios cerrados le salían los dientes en forma de peineta contribuyendo con sus carrillos fláccidos y su angustia a darle aspecto de condenado a muerte. El sudor de la espalda le pegaba la camisa, acongojándole de un modo extraño. ¡Nunca había sudado tanto!... Y no poder gritar para aliviarse. Y la basca del miedo le, le, le hacía tiritar... » ([17])

I termini del dramma sono resi da questo vaneggiare: da un lato violenza, crudeltà, insensibilità, indifferenza; dall'altro rassegnazione e miseria, e un complesso di colpa frutto di lunghi anni di silenzio, tanti che all'uomo non resta più neppure lo sfogo del grido.

La paura è divenuta abito di ogni giorno nel mondo dominato dal dittatore. Asturias rende efficacemente la condizione disperata del vecchio, senza ricorrere a commenti, attraverso il « tartamudeo » dell'ultima riga, che ci immette ancor più nella sua situazione disperata, in un'intimità « desamparada », resa più patetica dalla vecchiaia, condizione in cui Miguel Angel Asturias affonda sempre con intima e acuta pena.

Dopo le presenze accennate, il Señor Presidente, uomo delle tenebre, sparisce nuovamente dal romanzo, ma per meglio dominarlo dall'ombra, come avviene nella realtà del suo mondo. Tuttavia, tratto tratto qualche nuovo particolare ci introduce in nuove pieghe del suo animo contorto, senza però rivelarcelo mai totalmente, lasciando sempre una larga zona d'ombra che permette al lettore il libero gioco della fantasia. Si affonda, così, sempre più nella sostanza di una natura meschina e vendicativa, « acomplejada » e corrotta, inasprita da una grigia fanciullezza di sten-

([17]) *Ivi*, pp. 35-36.

ti e di umiliazioni, che la bassezza di un animo senza dimensioni spirituali vede, ora, al culmine del potere, riscattabile solamente col ricorso alla vendetta.

Quando Asturias riporta nuovamente il suo personaggio sulla scena, nel capitolo XXXII della terza ed ultima parte del romanzo, lo fa per completarne col grottesco la distruzione. Il despota riappare, infatti, nel mezzo di un'orgia. Lo scrittore lo spoglia di ogni residua parvenza di dignità e di controllo:

> « Del fondo de la habitación avanzó el Señor Presidente, con la tierra que le andaba bajo los pies y la casa sobre el sombrero. » ([18])

I fumi dell'alcool lo portano, con un misto di piagnucolosa tristezza e di odio feroce, al ricordo della fanciullezza triste, il che lo induce a isteriche forme di capriccio, a manifestazioni gratuite di potere e di vuoto gallismo.

Asturias scava nell'intimo, attraverso ogni dettaglio, il suo fantoccio, ricorre al grottesco e persino a particolari nauseanti per meglio distruggerlo. Che il Señor Presidente riveli completa la sua inconsistenza, in un processo inverso a quello della sua materializzazione nel libro è significativo. Nell'ombra il fantoccio poteva sembrare terribile; alla luce della sua realtà può solo generare un senso di nausea. Perciò lo scrittore insiste nel presentarcelo creatura di un'umanità volgare e sconcertante, che sotto l'effetto delle abbondanti libagioni si esterna in forma concreta sul favorito e in parte, significativamente, sullo scudo dello Stato, che campeggia sul fondo di una bacinella recata in fretta dal sottosegretario:

([18]) *Ivi*, p. 207.

> « Las palabras tonteaban en sus labios como vehículos en piso resbaloso. Se recostó en el hombro del favorito con la mano apretada en el estómago, las sienes tumultuosas, los ojos sucios, el aliento frío, y no tardó en soltar un chorro de caldo anaranjado. El Subsecretario vino corriendo con una palangana, que en el fondo tenía esmaltado el escudo de la República, y entre ambos, concluída la ducha que el favorito recibió casi por entero, le llevaron arrastrando a una cama. » ([19])

Da questo episodio la figura del dittatore esce totalmente distrutta. Qui si comprende il suo disprezzo per l'uomo e per lo Stato, come frutto di una natura animalesca, sul modello della quale si è andato plasmando un mondo contorto, quello che circonda il despota. Ogni cosa naufraga nell'informe; gli uomini perdono il senso di ogni dignità. Come il sottosegretario, che si congratula con Cara de Angel per l'avventura toccatagli, segno inequivocabile della grazia riconquistata presso il Presidente.

Asturias aggiunge, in seguito, altri particolari che valgono sempre più a svuotare di umanità e di vigore il dittatore, mostrandocelo persino pronto alla fuga al minimo rumore sospetto. E' sufficiente che un « bombo » cada per le scale durante la gran festa in cui la « Lengua de Vaca » — il nome ha il suo significato — si fa interprete dell'esultanza del popolo in occasione della ricorrenza di uno scampato attentato, perchè il panico si diffonda nel palazzo presidenziale. Nel fuggi fuggi generale il primo a dileguarsi è il potente: « Lo que ninguno pudo decir fue por donde y a qué horas desapareció el Presidente » ([20]).

([19]) *Ivi*, p. 209.
([20]) *Ivi*, p. 93.

Alberto Zum Felde ha sottolineato ([21]) la serietà con cui Miguel Angel Asturias tratta una « materia humana dolorosa y de responsabilidad histórica » come la dittatura, ma con maggiore preoccupazione estetica dei suoi predecessori. Tutte le pagine de *El Señor Presidente* ne danno ragione. Nella rappresentazione della sinistra figura del despota lo scrittore perviene a una delle massime creazioni della letteratura ispano-americana. Letto il romanzo, non si può pensare al dittatore se non come al fantoccio crudele che domina il libro di Asturias.

Di fronte al Señor Presidente sta il burattino che egli porta alla distruzione, l'ex-favorito Cara de Angel. La sostanza più appariscente del dittatore è l'astuzia, per la quale riesce a imporsi e a dominare gli uomini, disponendone a proprio piacere. La sua natura malvagia lo induce a giocare con le proprie vittime: a Cara de Angel egli fa intravvedere, infatti, la possibilità di un'evasione dall'inferno in cui vive, una missione a Washington, ma per farlo

([21]) A. Zum Felde, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana*, vol. II, *La narrativa*, México, Editorial Guaranía, 1959, p. 372. Il critico torna a sottolineare le qualità artistiche de *El Señor Presidente* ne *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 273. Comparando Asturias con R. Blanco Fombona e R. Pocaterra il critico scrive: « [...] en ellos su valor es, sobre todo, documental, por la autenticidad, en parte autobiográfica, predominando en su estilo el tono altamente panfletario. *El Señor Presidente*, en cambio es, ante todo, un cuadro de figuras y ambientes donde parecería que el autor se ha propuesto sólo eso: pintar, con sentido predominantemente artístico, una realidad a la vez infame y ridícula, con toda su original riqueza de colorido nacional y sus rasgos ominosamente brutales, llegando a menudo, voluntaria o involuntariamente, al grotesco. Sin ser precisamente una sátira, adquiere a menudo los caracteres de una farsa tragicómica. La lección moral que se desprende de los hechos es indirecta; la condenación está implícita, lo cual, ciertamente, favorece la virtualidad novelesca. » Più oltre, parlando di *Tirano Banderas* e del romanzo di Asturias, Zum Felde scrive che, benchè il fondo de *El Señor Presidente* sia drammaticamente serio, lo scrittore ha trattato il motivo « con mayor preocupación artística que sus antecesores ». Cfr. *ivi*, p. 274.

arrestare in vista del porto e della libertà, e dal maggiore Farfán, che il favorito a suo tempo ha salvato. Com'è logico, il militare infierisce sulla sua persona, nell'eccesso di zelo proprio di chi vuol far dimenticare qualcosa. Su questo zelo il Presidente evidentemente contava. La perfidia del dittatore verso l'ex-favorito, una volta in carcere, giunge al punto di procurargli una morte naturale, col ricorso all'inganno, alla calunnia: da una cella attigua, infatti, un uomo prezzolato gli racconta il supposto tradimento della moglie, che sarebbe divenuta l'amante del tiranno. Con la morte di Cara de Angel lo scrittore dà un ultimo tocco alla figura del dittatore. Attraverso la morte del favorito penetriamo meglio la moralità di Asturias. Cara de Angel è parte responsabile della situazione determinatasi nel paese sotto la dittatura e mentre il suo innamoramento rende con efficacia il contrasto tra un mondo bestiale e la castità di un mondo inerme e inesplorato, quello di Camila, che esercita sempre profonda attrazione sul primo, la sua morte conferma che Asturias non ammette la possibilità di redenzione per chi ha prestato la propria mano al tiranno.

Se Gallegos condanna, ne *El forastero,* ogni collaborazione col desposta, sia pure in vista di un bene, poiché tale collaborazione servirebbe solamente a dare un falso colore democratico al perdurare della dittatura, Miguel Angel Asturias non ammette neppure possibilità di riscatto per chi è stato strumento anche solo temporaneo dell'oppressione. A Cara de Angel manca ciò che lo scrittore ritiene indispensabile per ogni redenzione, la purezza dell'animo; la sua conversione, meglio, la percezione delle condizioni cui è ridotto il paese sotto la dittatura, è in funzione esclusivamente di un sentimento personale. Lo

dimostra il fatto che l'ex-favorito non è sfiorato da grandi pensieri, da preoccupazioni che vadano al di là della sua sicurezza e tranquillità. Per Asturias, invece, la giustizia e la libertà trascendono sempre il fatto individuale. Per non essere arrivato a comprenderlo Cara de Angel non si riscatta, finisce miseramente, anche se la sua morte non può non suscitare un senso di pena nel lettore e un moto di esacrazione nei confronti di chi l'ha determinata.

El Señor Presidente, naturalmente, non è solo una successione di scene raccapriccianti e di figure demoniache. Contro le forze del male stanno quelle incontaminate della interezza nazionale, che si macerano nella sofferenza. Il mondo che il despota vorrebbe formato solo di esseri che lo temono e lo ubbidiscono, o di disgustosi adulatori che lo proclamino « uomo della Provvidenza », « unico », « altissimo », incarnazione di una « Superdemocrazia », « auriga-super-áulico » — o « super-hiper-ferro-carri-lero », come si esprime nel romanzo, con efficace ironia, l'americano Mister Gengis ([22]) —, mondo dominato dal terrore e dal simbolo lugubre della prigione, non risponde totalmente al desiderio del potente. E' vero che il libro conclude ribadendo un'atmosfera cupa, più cupa ancora di quella in cui era iniziato: il viaggio di Cara de Angel e l'insistente suono della parola « cadá-ver », ripetuta con ritmo ossessionante dalle ruote del treno che lo conduce al porto ([23]), la sua prigionia, « Él y su cadaver » ([24]), nella prospettiva spaventosa di due ore di luce e di ventidue di oscurità, il ritmo snervante di un'esistenza morta, monotona nella pena di un identico spettacolo che, uguale a quello su

([22]) M. A. Asturias, *El Señor Presidente,* op. cit., p. 238.
([23]) *Ivi,* p. 247.
([24]) *Ivi,* p. 262.

cui il romanzo si apre, annulla i dati temporali, affiorando in un'eternità abissale:

> « Los presos seguían pasando... Ser ellos y no ser los que a su paso se alegraban en el fondo de no ser ellos... Al tren de carretillas de mano sucedía el grupo de los que cargaban al hombro la pesada cruz de las herramientas y atrás, en formación, los que arrastraban el ruido de la serpiente cascabel en la cadena. » ([25])

Ciò non significa, tuttavia, che *El Señor Presidente* si chiuda senza un barlume di speranza. Non tutto soggiace all'oppressione e neppure il carcere vale a uccidere nell'uomo l'amore alla giustizia e alla libertà. Asturias ha fede soprattutto nel popolo e in una intellettualità sana che potrà guidarlo alla riscossa. Questo è il significato di una figura di studente che compare all'inizio e alla fine del libro e a prima vista sembra gratuita. In prigione, egli si oppone alla rassegnazione di un altro compagno di sventura che si rifugia nella preghiera:

> « — ¡Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar, tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución! » ([26])

Il messaggio di Miguel Angel Asturias sta qui: la passività non modifica le situazioni; solo dalla lotta può venire la libertà.

El Señor Presidente si svolge in una significativa determinazione temporale: la prima parte in tre giorni, 21, 22 e 23 aprile, la seconda in quattro, dal 24 al 27 dello stesso mese, la terza reca invece l'indicazione « Semanas, meses,

([25]) *Ivi*, p. 266.
([26]) *Ivi*, p. 190.

años... ». Il ricorso a queste indicazioni di tempo risponde, nell'autore, all'intenzione di definire un clima che, da una successione dinamica e accavallantesi di fatti, si prolunga in un'atmosfera immobile. Nel romanzo i grandi protagonisti sono soprattutto la prigione e il tempo. Gli uomini sono comparse che si agitano nel negrore di un carcere proiettato nella dimensione di un tempo che sembra eterno.

In un interessante studio su *El Señor Presidente* e la funzione, in esso, del tempo, Ricardo Navas Ruiz ha scritto ([27]) esattamente che, essendo la dittatura il tema del romanzo, il vero protagonista è il tempo, protagonista principe di ogni dittatura, che apre o chiude la strada alla speranza, virtù essenzialmente temporale, dominante in ogni regime dispotico, speranza di libertà negli uni, di permanenza negli altri.

Nel romanzo di Asturias la speranza di libertà e di giustizia informa tutto il libro, malgrado il colore cupo dell'atmosfera. Anzi, la speranza sorge proprio dalla saturazione dell'ambiente determinata dalla dittatura, che lo scrittore proietta nella dimensione esasperante del tempo immobile, apparentemente qualificantesi per l'eterno.

La nozione del tempo ha importanza determinante, in questo senso, ne *El Señor Presidente,* forse appresa, come ritiene il Menton, dall'esperienza cubista ([28]), ma più sicuramente assunta dal mondo maya. La sua efficacia nella

([27]) R. Navas Ruiz, « Tiempo y palabra en *El Señor Presidente* », in *op. cit.*, p. 100. Il medesimo studio è apparso posteriormente in « Quaderni Iberoamericani », IV, 29, 1963, col titolo *Tiempo y palabra en Miguel Angel Asturias.*

([28]) S. Menton si occupa del tempo ne *El Señor Presidente* in op. cit., pp. 208-210, sottolineando che l'idea del tempo immobile ed eterno è caratteristica del cubismo, di moda tra il 1920 e il 1930, epoca in cui Asturias scrive il romanzo.

definizione del clima del romanzo è evidente; Asturias vi ricorre con frequenza anche in opere successive, che dissemina di riferimenti a ore, a minuti, e popola di presenze simboliche dell'orologio.

Asturias ha definito il romanzo del XX secolo come l'avventura della parola, « el lenguaje como aventura » ([29]); si comprende quindi quale importanza esso assuma nella sua opera. In questo consiste il vero americanismo che contrappone l'autore de *El Señor Presidente* al Valle-Inclán del *Tirano Banderas*. La sua « hazaña verbal » ([30]) si compie nell'alchimia di parole e di frasi che recano echi diretti del suo mondo, in una libertà creativa assoluta.

Asturias ha affermato ([31]) che i migliori romanzi latinoamericani del nostro tempo non sembrano essere scritti, ma parlati. In essi egli vede confluire tutti i linguaggi, ma in particolare quello delle immagini; da ciò viene il carattere cinematografico che tante opere narrative sembrano avere ([32]). Egli segue, naturalmente, questa corrente, e sottolinea lo stretto legame esistente tra l'uso della parola e il senso magico d'evocazione che essa ha avuto presso le antiche civiltà americane. Esiste, perciò, uno stretto legame tra il romanzo del secolo XX e la sostanza linguistica del passato precolombiano. E' questo legame, secondo Asturias, che dà il carattere più americano alla narrativa dei nostri giorni, caratterizzata dal ricorso alla metafora, all'immagine, in un processo di accumulazione già

([29]) M. A. ASTURIAS, *El lenguaje en la novela latinoamericana*, testo inedito di alcune conferenze tenute in diverse università italiane nell'inverno 1963, p. 6. I concetti esposti sono spressi anche nel citato articolo di M. A. ASTURIAS, *Originalità e caratteristiche del romanzo latino-americano*.

([30]) M. A. ASTURIAS, *El lenguaje en la novela latinoamericana*, cit. p. 1.

([31]) *Ivi*, p. 2.

([32]) *Ivi*.

presente nelle antiche letterature aborigeni. Col risultato che l'autentico romanzo d'America è quello che ne rappresenta il mondo particolare in immagini e in cui la parola è concetto, suono, « encantamiento » soprattutto, presa positiva di coscienza, da parte del romanziere, perchè attraverso il linguaggio egli e i suoi personaggi partecipano direttamente al mondo che creano ([33]).

Queste note definiscono esattamente la narrativa di Miguel Angel Asturias. L'uso dell'immagine è caratteristico, è vero, di gran parte del romanzo ispano-americano, o latino-americano, nel quale non di rado è presente anche l'influenza tecnica del cinematografo e dei massimi romanzieri nordamericani. Ma in nessuno, forse, come in Asturias è così vivo il legame col senso magico della parola quale era concepito dalle antiche civiltà precolombiane.

Ne *El Señor Presidente* parola e immagine hanno una parte di primo piano ([34]). Basti ricordare con quanta effi-

([33]) *Ivi*, pp. 3-6.

([34]) E' interessante, a proposito del romanzo *El Señor Presidente*, leggere quanto Asturias scrive nel citato studio *El Señor Presidente como mito*. Egli afferma che anche questo libro nasce parlato, non scritto, raccontato prima agli amici: « Y como al decirlo me oía, no quedaba satisfecho hasta que me sonaba bien, y tantas veces lo hacía, para que cada vez se oyera mejor, que llegué a saber capítulos enteros de memoria. No fue escrito, al principio, sino hablado. Y esto es im portante subrayarlo. Fue deletreado. Era la época del renacer de la palabra, como medio de expresión y de acción mágica. Ciertas palabras. Ciertos sonidos. Hasta producir el encantamiento, el estado hipnótico, el transe. Del dicho al hecho, dice el proverbio, hay gran trecho. Pero es mayor la distancia que separa el dicho de lo escrito. Hablado, contado el material de la novela, que sufría constantes cambios, había que estabilizarlo. Pero, ¿cómo acostumbrar al sonido a quedar preso de la letra? ¿Cómo dar permanencia, sin sacrificar su dinámica emocional, hija de la palabra dicha, a lo que una vez escrito palidecía, bajaba de tono? Eso pasa con las obras que se llevan mucho tiempo en la imaginación y la lengua. Terminan por no poderse escribir, pues siempre, al escribirlas, sentiremos que las traicionamos.

Luego el problema del idioma, hablado, bien, era mi idioma, pero escrito, ¿alcanzaría a expresar lo que yo quería? Dentro de la lengua

cacia lo scrittore rende, per suoni e immagini, già all'inizio del libro, la presenza inquietante e la natura luciferina del Presidente, nel passaggio che inizia con la frase: « ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! », e che termina con un'ossessiva ripetizione di suoni sostanzialmente uguali: « Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre... alumbra... alumbra... alumbra, lumbre de alumbre... alumbra, alumbre. » ([35])

A puri fonemi è affidata la costruzione di una delle scene più raccapriccianti e meglio riuscite del romanzo, quella in cui il « Pelele », impazzito, in fuga, finisce per rotolare nel « basurero » della città. Il vaneggiare del pensiero, nella sua mente scossa, le sensazioni che in lui si succedono e si accavallano, percepite confusamente, tutto viene espresso con straordinaria efficacia attraverso notazioni brevi e una serie di suoni che rendono il febbricitante lavorio del suo cervello:

> « La noche entera estuvo quejándose bajito
> y recio, quedito y recio como perro herido...
> ...Ere, erre, ere... Erre, erre, ere...
> -Erre-e-erre-e-erre-e-erre... e-erre... e-erre.
> Entre las plantas silvestres que convertían

española hay una forma castellana o muy española de decir las cosas, así como hay una forma mexicana, argentina, y lo que yo buscaba era la forma guatemalteca, sin hacer literatura criolla. Sin titubeos, conociendo el pasado literario de mi país, acudí a los autores de más renombre. ¿Cómo habían hecho para ser fieles, en la altura de lo imponderable, a lo guatemalteco, sin parcelar la lengua? Realizaba en ese entonces mis estudios de religiones precolombinas, y eso mantenía frescas mis posibilidades, para manejar las dos realidades, la real y la del sueño, ya que el indio es realista en el detalle, pero ese realismo lo sumerge luego en una especie de sueño-imaginación que le da la posibilidad de los dos tiempos: el histórico y el mitológico, o sea un tiempo de distinto ritmo que el histórico, tiempo de sueño. Hubo, pues, una inserción de lo que llamaríamos un comportamiento mitológico en el texto [...] ». *Ivi*, pp. 8-9.

([35]) M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, op. cit., p. 11.

> las basuras de la ciudad en lindísimas flores, junto a un ojo de agua dulce, el cerebro del idiota agigantaba tempestades en el pequeño universo de su cabeza.
> ... E-e-eerrrr... E-e-eerrrr... E-e-eerrrr...
> Las uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién nacida y muerta en espiral....
> ... erre,erre,ere,ere,erre,ere,erre...
> Curvadecurvaencurvadecurvaencurvadecurvaencurva la mujer de Lot. » ([36])

Attraverso tutto il romanzo è un succedersi di metafore, di immagini, tutte miranti alla srealizzazione del reale, per renderne più evidente la condizione. Si ricordi con quale efficacia Asturias ci presenta l'Auditor de Guerra mentre corre a dar conto al Presidente dell'interrogatorio dei mendicanti, « en un carricoche tirado por dos caballos flacos que llevaba de lumbre en los faroles los ojos de la muerte » ([37]).

Particolarmente importante nella tecnica di Asturias è il ricorso all'immagine onirica, di cui si potrebbero addurre numerosi esempi. Valga tuttavia un passaggio — forse il più efficace e riuscito del genere —, quello in cui Genaro Rodas viene presentato nel sonno, sotto l'incubo di un enorme occhio di vetro che lo tormenta:

> « Un ojo se le paseaba por los dedos de la mano derecha come una luz de lamparita eléctrica. Del meñique al mediano, del mediano al anular, del anular al índice, del índice al pulgar...

([36]) *Ivi*, pp. 22-23.
([37]) *Ivi*, p. 20.

> Un ojo... Un solo ojo... Se le tasajeaban las palpitaciones. Apretó la mano para destriparlo, duro, hasta enterrarse las uñas en la carne. Pero, imposible, al abrir la mano, reapareció entre sus dedos, no más grande que el corazón de un pájaro y más horroroso que el infierno. Una rociada de caldo de res hirviente le empapó las sienes. ¿Quién le miraba con el ojo que tenía en los dedos y que saltaba come la bolita de una ruleta, al compás de un doble de difuntos? ([38])
>
> [...] Fedina se santiguó. Genaro le dijo que volviera a apagar la luz. El ojo se hizo un ocho al pasar de la claridad a la tiniebla, luego tronó, parecía como que se iba a estrellar con algo, y no tardó en estrellarse contra unos pasos que resonaban en la calle... » ([39])

Nelle pagine di Asturias è pure frequente la presenza dell'immagine-presagio, come la chiama il Navas Ruiz ([40]). Attraverso un'immagine che sorge d'improvviso, sempre di significato tragico, lo scrittore proietta come attuale un avvenimento futuro. Anche il passaggio appena citato costruisce, in sostanza, una vaga immagine di pericolo cui il protagonista sente di non poter sfuggire. Infatti la rovina cadrà su Genaro Rodas e su tutta la sua famiglia: lui finirà in prigione e la moglie, dopo la prigione, sarà venduta alla doña Chon e nella casa chiusa le morirà il bambino. L'occhio spaventoso che perseguita l'uomo suggerisce già una serie di disgrazie. Attraverso questi passaggi Miguel Angel Asturias rivela la profonda orma lasciata in lui dall'esperienza surrealista.

Da sottolineare ancora ne *El Señor Presidente* l'origi-

([38]) *Ivi*, p. 56.
([39]) *Ivi*, p. 57.
([40]) R. Navas Ruiz, *op. cit.*, p. 82.

nalità del dialogo, aderente alla parlata dei vari tipi sociali che intervengono nel romanzo, ma soprattutto all'elemento popolare, quello maggiormente presente nel libro. Le pagine dell'opera di Asturias si presentano ricche di modismi, di idiotismi, di forme regressive, di interessanti cambi semantici, in un dialogo imperniato essenzialmente sul « voseo ». Efficace esempio, in questo senso, è il lungo colloquio tra il Vázquez e Genaro Rodas, nel capitolo VII della prima parte, ma è solo uno dei numerosi passi che si potrebbero sottolineare e che danno al romanzo vitalità e interesse anche nei minimi particolari.

Frequentemente Asturias ricorre a invenzioni stilistiche, per rendere con maggiore efficacia particolari situazioni o stati d'animo; tronca le parole, ripete le sillabe, conia nuovi vocaboli in cui l'essenza è il suono, l'immagine, ricorre all'onomatopea e al « retruécano », introduce la « muletilla » ([41]), con effetti che definiscono immediatamente una figura e affondano nella complessità spirituale dei protagonisti.

Pure abbondante ne *El Señor Presidente* è il ricorso all'aggettivazione, che spesso si presenta in lunghe serie originalmente elaborate, così come vengono elaborati i sostantivi cui Asturias ricorre, i diminutivi, gli accrescitivi, arbitrari ma efficaci, mentre lo scrittore gioca compiaciuto con i nomi propri di persona, sempre per raggiungere una dimensione intima del soggetto, come del resto avviene con il ricorso frequentissimo agli pseudonimi.

Un procedimento caro ad Asturias, che ritorna spesso anche in vari passaggi dei romanzi successivi, è l'accumu-

([41]) Per la « muletilla », sorta di intercalare ricorrente nel discorso di una persona, valga l'esempio alle pp. 31-32 de *El Señor Presidente*. Nel dialogo tra il segretario del Presidente e il dottor Barreño, quest'ultimo manifesta il proprio terrore nel ricorrente « Yo le diré ».

lazione di suoni al fine di rendere il rumore confuso di una conversazione di cui non si riesce a cogliere il nesso logico, o lo smozzicamento del dialogo, dovuto all'intervento molteplice e simultaneo di varie voci nel discorso. Per il primo caso valga il seguente passaggio, in cui viene reso il ronzio confuso di una conversazione a più voci in un'osteria:

> « — ¡Indi-*pi*, a-*pa*!
> — ¿Yo-*po*? Pe-*pe*, ro-*po*, chu-*pu*, la-*pa*...
> — ¿*Quitín*-que?
> — ¡Na-*pa*, la-*pa*!
> — ¡Na-*pa*, la-*pa*!
> — ¡...Chu-jú!
> — ¡Cállense, pues, cállense, qué cosas que desde que Dios amanece han de estar ahí *chalaca, chalaca,* parecen animales que no entienden! — gritó la *Diente de Oro.* » ([42])

In quest'altro passo è rappresentata invece la simultaneità accavallantesi di un dialogo che si inceppa proprio per la foga dell'inizio:

> « — Decían ustedes, su conversación se la corté, perdonen...
> — ¡De...!
> — ¡Sí...!
> — ¡Han...!
> Los tres hablaron al mismo tiempo y después de unos cuantos « siga usted », « siga usted », de lo más gracioso, don Juan, sin saber por qué, se quedó con la palabra. (¡Qué animal!, le gritó su esposa con los ojos). » ([43])

([42]) M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, op. cit., p. 147.
([43]) *Ivi*, p. 97.

Sono esempi che rivelano di quanto interesse sia per Asturias la parola, che egli coglie e riflette nelle sue molteplici sfumature. E' su queste note di stile, con le quali si fonde la sostanza narrativa, che si costruisce il valore de *El Señor Presidente*, la cui unicità si impone nel panorama delle lettere latino-americane per il potente affresco di un mondo languente drammaticamente sotto la dittatura ([44]).

([44]) Intorno a *El Señor Presidente* si veda anche lo studio di M. TUÑON DE LARA, *Un romancier social des Tropiques: Miguel Angel Asturias*, in « Les Temps Modernes », 10, 107, 1954.

Capitolo Terzo

IL MITO E LA REALTA'

Se *El Señor Presidente* è la radiografia di una lacerante realtà americana, *Hombres de maíz,* che appare nel 1949, ma a cui Asturias attendeva dal 1945 (1), ha il significato di un'immersione diretta e profonda nel composito mondo guatemalteco, tra il mito e la realtà.

« Hombres de maíz » sono, in sostanza, gli indios, secondo la cosmogonia indigena. Sta scritto, infatti, nel *Popol-Vuh* (2), cui Asturias si rifà palesemente come a motivo ispiratore, che allorchè i Progenitori, Creatori e Formatori, Tepeu e Cucumatz, ritennero giunto il momento di far comparire l'uomo sulla terra, dalle fertili regioni di Paxil e di Cayalá giunsero le pannocchie di mais, bianche e gialle, portate dagli animali, Yac, il gatto selvatico, Utiú, il « coyote », Quel, il pappagallo, Hob, il corvo. Il mais entrò allora, per volere degli dèi, nella carne dell'uomo formato e creato, divenne suo sangue. Quindi Ixum-

---

(1) Così la datazione finale di *Hombres de maíz,* Buenos Aires, Losada (« Novelistas de España y de América »), 1949, p. 279: « Guatemala, octubre 1945, Buenos Aires, 17 de mayo de 1949 ».

(2) *Popol-Vuh. Las antiguas historias del quiché,* trad., testo originale con introduz. e note di A. Reginos, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, parte III, Cap. I: « He aquí, pues, el principio de cuando se dispuso hacer el hombre, y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre. », pp. 186-188. L'edizione citata del *Popol-Vuh* è reperibile anche in traduzione italiana, a cura di L. Terracini, col titolo *Popol-Vuh. Le antiche storie del quiché,* Torino, Einaudi, 1960.

cané fece nove bevande, con pannocchie gialle e pannocchie bianche macinate, e da questo alimento vennero « la fuerza y la gordura y con él crearon la musculatura y el vigor del hombre. » ([3])

Di mais giallo e di mais bianco furono fatti la prima madre e il primo padre:

> « [...] de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Unicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros primeros padres, los cuatro hombres que fueron creados. » ([4])

Si comprende, quindi, come nella coscienza indigena il mais abbia finito per assumere categorie sacre. La sua coltivazione, infatti, risponde unicamente alle esigenze naturali dell'uomo, al suo sostentamento, e non se ne ammette il commercio. Coltivare il mais a scopo di lucro è praticamente un sacrilegio. Di qui l'origine del conflitto che in *Hombres de maíz* vede opporsi gli indios del Gaspar Ilóm ai « maiceros », i quali abbattono boschi, anch'essi sacri — perchè anche gli alberi, per gli indigeni, hanno un'anima —, al fine di estendere le aree coltivabili, non per il bisogno naturale dell'esistenza, ma esclusivamente per trarne vantaggi materiali.

Le potenze magiche, le molteplici presenze misteriose che agitano il mondo spirituale indio, reclamano perciò dal Gaspar Ilóm un intervento sterminatore. La prima pagina di *Hombres de maíz* si apre nel clima suggestivo e magico di queste voci molteplici, che giungono alla coscienza del Gaspar come un rimprovero e lo spronano all'azione:

([3]) *Popol-Vuh,* edizione messicana cit., p. 188.
([4]) *Ivi.*

> « — El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.
> — El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha...
> — El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja... » (5)

I rimproveri delle potenze misteriose della terra raggiungono il Gaspar Ilóm immerso in un sonno inquieto. L'intimo contatto fisico con la terra gli permette di percepirne la voce più nascosta e ciò determina in lui il passaggio all'azione. Il clima ripete la suggestione del mito, la solennità delle grandi imprese:

> « Y oyó, con los hoyos de sus orejas oyó:
> — Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar. Empezarán la guerra del Gaspar Ilóm arrostrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos... » (6)

Questo è il motivo centrale del romanzo, o meglio il filo tenue che ne unisce le varie parti. Il Gaspar Ilóm incarna la vendetta degli dèi Creatori e Progenitori, la difesa della terra, di ciò che è sacro, dalla contaminazione degli uomini.

Il clima mitico è ricreato da Asturias partendo dalla tecnica del *Popol-Vuh,* attraverso il ricorso alla reiterazione, al parallelismo, in un'espressione sintetica, che si giova della ripetizione per approfondire le dimensioni e i con-

(5) M. A. ASTURIAS, *Hombres de maíz,* op. cit., p. 9.
(6) *Ivi,* p. 10.

cetti, mentre la narrazione è dialogo e descrizione al tempo stesso. Questo clima permea tutte le vicende del libro, in cui ogni azione, anche la più barbara, assume un significato favoloso e sacro.

La morte del Gaspar è ottenuta dagli avversari solo ricorrendo al tradimento. Lo avvelena, infatti, la Vaca Manuela Machojón. Nell'immaginazione degli indios il Gaspar diviene immediatamente un essere quasi divino. Il veleno agisce su di lui, ma la sua gente si tramanderà che dal veleno il Gaspar si sarebbe salvato, perché « se tragó el río »; ciò che lo vinse fu la vista dei suoi, abbattuti dalle armi del Coronel Godoy. Il Gaspar Ilóm resta così presenza misteriosa nella spiritualità indigena.

Le forze nascoste, le impercettibili presenze magiche della natura, costruiscono la vendetta del Gaspar. I « brujos de las luciérnagas » decretano maledizione e condanna su tutti coloro che sono intervenuti nella sua morte ([7]). Un mondo sotterraneo si agita in tutto il libro, teso alla realizzazione di tale vendetta; ogni atto, ogni movimento converge irrimediabilmente verso un destino di morte.

I capitoli successivi non sono che tanti momenti del compiersi di questa maledizione. In *Machojón* è la condanna alla sterilità dei discendenti di coloro che furono responsabili materiali dell'avvelenamento del Gaspar. L'unico figlio dei Machojón, infatti, scompare, trasformato, per la fantasia popolare, in « luminaria » del cielo, proprio mentre stava recandosi a chiedere la mano della fidanzata, la Candelaria Reinosa.

Nel capitolo dal titolo *El Venado de las Siete-Rozas,* assistiamo alla morte di tutta la famiglia Zacatón, senza distinzione di uomini o di donne, di grandi o di piccini, per

([7]) *Ivi,* p. 27.

mano dei fratelli Tecún. E' questo, infatti, il rimedio consigliato dal « Curandero-venado », per curare dal singhiozzo che la tormenta la « nana » dei Tecún. Sappiamo che il farmacista che fornì il veleno agli assassini del Gaspar era un Zacatón.

In *Coronel Chalo Godoy* vediamo la morte dell'uomo che, a capo della « montada », aveva ordinato e disposto l'eliminazione dell'Ilóm. Il colonnello finisce arso vivo, insieme a parte della sua gente, in un incendio appiccato dagli indios alla selva.

Il quinto episodio, intitolato *María Tecún,* presenta tenui legami con la trama centrale del libro. Infatti, l'unico elemento che lega questo capitolo ai precedenti è che Maria Tecún, sposa del cieco Goyo Yic, da lei abbandonato con i figli, è in realtà una Zacatón, che il cieco stesso ha salvato, piccina, dalla strage dei fratelli Tecún e, più tardi, fatta grande, ha sposato.

L'ultimo episodio, *Correo-Coyote,* narra il lungo viaggio che il postino Nicho Aquino compie da San Miguel Acatán alla capitale, ossessionato dal pensiero della moglie che lo ha abbandonato. Preso da questo pensiero assillante egli smarrisce la strada e attirato dal « brujo de las luciérnagas » entra, trasformato in « coyote », il suo « nahual », nel mondo soprannaturale, dove trova la spiegazione a tutti gli avvenimenti che il libro ha narrato. Riprese, quindi, le sembianze normali finisce, amante di un'albergatrice, poi suo erede, sulla costa, nei pressi di una prigione in cuni ritrova anche il cieco Goyo Yic e sua moglie, María Tecún.

Come si vede, una trama che in sè non presenta eccezionale interesse e nel libro appare dispersa. I vari capitoli si presentano a prima vista slegati, anche se il Castelpog-

gi ne ha messo in rilievo invece l'unità, soprattutto per quanto concerne l'ultimo ([8]). Del resto, è proprio la struttura materiale del libro, la sua trama dispersa, che ha suscitato le maggiori riserve in alcuni dei critici che se ne sono occupati.

Naturalmente non è mancato chi ha riconosciuto la sostanza artistica del romanzo, il suo valore poetico, come il Sánchez che ha sottolineato il significato « obsesionante » che vi assume la terra in se stessa, il valore dello stile, « apegado al simbolismo trascendental de la existencia como carne al hueso », l'esaltazione del paesaggio, la penetrazione tellurica ([9]).

Anche il Del Saz ha sottolineato di *Hombres de maíz* le qualità sinfoniche, il fascino del linguaggio. Ma già il Del Saz avanza riserve, affermando ([10]) che l'interesse del lettore viene faticosamente disorientato dalla mancanza di una solida architettura romanzesca e di una trama viva e coerente. Inoltre, egli afferma, lo stile di Asturias « se endurece en indio, y la verbosidad empedrada de elipsis y síncopas, entre brillos de imágenes y símbolos, alcanza horizontes de ininteligibilidad » ([11]).

Lo stesso Alegría, che ha definito il romanzo di cui trattiamo l'opera « de mayor envergadura » di Asturias, anche se non la più riuscita, considera *Hombres de maíz,* più che un romanzo, un poema sinfonico in prosa, complesso nella struttura, difficile nello stile carico di simboli, soggetto a svariate e contraddittorie interpretazioni ([12]).

([8]) A. J. Castelpoggi, *op. cit.*, p. 70.
([9]) L. A. Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana,* op. cit., p. 296.
([10]) A. Del Saz, *Superrealismo y panteísmo de Miguel Angel Asturias,* art. cit., p. 135.
([11]) *Ivi.*
([12]) F. Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana,* México, De Andrea, 1959, p. 225.

Critiche più dure formula il Menton nella sua *Historia crítica de la novela guatemalteca,* denunciando quale maggior difetto del libro la mancanza di unità ([13]). Secondo il critico ([14]) Asturias ha voluto andare deliberatamente contro il concetto tradizionale di romanzo, eliminando protagonisti e conflitti e lo svolgimento dell'azione. Inoltre, per il Menton ([15]) le ultime due parti del libro sono poste in relazione con le precedenti in modo molto superficiale; la mancanza di unità riduce, perciò, il valore del romanzo, anche se non riesce a offuscare « la multitud de joyas individuales » che vi si trovano, tra queste, naturalmente, il linguaggio, lo stile ([16]).

La serie delle critiche mosse a *Hombres de maíz* ripropone anche per noi il problema della sua unità. In realtà gli appunti mossi così circostanziatamente soprattutto dal Menton, hanno una loro ragione solo se ci ostiniamo a considerare *Hombres de maíz* secondo gli schemi tradizionali del romanzo. In tal caso è fuor di dubbio che la trama appare mancante di reale consistenza, l'azione vi è slegata e ogni capitolo avrebbe ben potuto entrare a far parte di quella « magnifica antologia » di racconti e di folclore maya cui lo stesso Menton allude ([17]). Non v'è dubbio, inoltre, che i due ultimi capitoli appaiono uniti artificiosamente a quelli che li precedono.

Tuttavia non è secondo questo schema, a mio parere, che va inteso e giudicato il romanzo di Asturias. In fondo, la trama materiale è quella che meno importa in *Hombres de maíz.* Come in molte opere di Baroja, una delle predi-

---

([13]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 221.
([14]) *Ivi,* p. 222.
([15]) *Ivi.*
([16]) *Ivi,* p.223.
([17]) *Ivi,* p. 222.

lezioni, con Valle-Inclán, del romanziere guatemalteco ([18]), ciò che veramente interessa all'autore è la resa di un clima. Si faccia attenzione, inoltre, all'epigrafe del romanzo: « Aquí la mujer, / yo el dormido ». La donna non è altro che la terra e l'addormentato Asturias stesso che la va sognando e ne scrive. In questa condizione di « dormido » che sogna, i fili logici si attenuano, la trama si diluisce e la realtà sfuma nella leggenda, ma per ricostruirsi nella sua insostituibile essenza spirituale.

Ciò che ad Asturias interessa è rendere lo spirito del Guatemala, la sua consistenza fenomenica, la sostanza interiore che lo rende entità permanente nel tempo. Perciò egli situa la sua vicenda in un succedersi diluito di eventi, i quali sono unicamente un pretesto per raggiungere il fine indicato.

A conferma di ciò valga la mancanza di situazione dei vari episodi nello spazio e nel tempo. Esistono, è vero, nomi di luoghi facilmente individuabili nella realtà geografica guatemalteca — e il Menton lo ha fatto ([19]) —, ma essi non danno assolutamente la nota di una determinata situazione di spazio. Allo stesso modo non esistono datazioni, salvo quel « 191? » che appare nell'ultimo capitolo, già di per sè una data fuori del tempo, incisa com'è sul tronco di un albero da un uomo misterioso, di cui nulla si sa, un certo O'Neill. Attraverso questi elementi il Guatemala, posto fuori del tempo e dello spazio, assurge a categoria superiore, che ne afferma al disopra del tempo la validità.

([18]) Si veda l'intervista concessa da Asturias a Jorge Campos, pubblicata col titolo *Charla en « Insula », Miguel Angel Asturias*, « Insula », XII, 133, 1957, p. 4. Richiesto quale dei suoi romanzi preferisse, la risposta dello scrittore fu: « *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz* ».

([19]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 221.

Come ho già detto, la realtà sfuma nella leggenda. I fatti reali si svuotano della loro consistenza materiale, per assumere categoria leggendaria. Come il Gaspar Ilóm anche il Machojón figlio, trasformato in « luminaria » del cielo, diviene un essere mitico; così il cieco Goyo Yic e il « correo-coyote ». L'uomo si trasforma, in sostanza, nel proprio « nahual », e da questo torna alla realtà umana, proprio come il postino Nicho Aquino. Da parte sua María Tecún è già leggenda, montagna paurosa, quando la ritroviamo nelle sue forme reali, alla fine dell'ultimo capitolo.

Il confine tra realtà e leggenda è così tenue che i piani dell'una si fondono con quelli dell'altra, fluttuando continuamente. La realtà della vita è, in fondo, così, e Asturias vi si mantiene fedele.

Si spiega, perciò, anche l'esistenza dei due ultimi capitoli del libro, *María Tecún* e *Correo-Coyote*. Il primo di questi episodi rappresenta già il regno incontrastato della leggenda. Infatti, quando il cieco Goyo Yic recupera la vista perde ogni possibilità di comunicazione con il mondo che sta oltre le apparenze, l'unico vero, a contatto del quale era vissuto fino allora in intima comunicazione, proprio per la sua disgrazia.

A questo proposito il Menton rimprovera ad Asturias ([20]) di aver dato al capitolo un titolo che non corrisponde al vero protagonista, che è il cieco. Ma se è vero che Goyo Yic è il protagonista, in realtà il tema principale è la ricerca di María Tecún, di cui l'uomo sente in ogni cosa la presenza. Della donna sappiamo solo che fu moglie del cieco, che egli la salvò, piccina, dalla strage dei Tecún, e che abbandonò il marito andandosene con tutti i figli. Il

([20]) *Ivi*, p. 218.

cieco stesso non ne conosce, logicamente, le sembianze e la può riconoscere da un solo elemento, la voce; senonché la vista riacquistata — Goyo Yic si sottopone ad una dolorosa operazione agli occhi per meglio poter cercare María Tecún —, gli rende dubbio e insicuro anche l'unico filo che gli rimaneva per riconoscerla. Per questa ricerca la donna domina tutto il capitolo con la sua presenza, vaga, indeterminata, priva di contorni reali, quindi già essere leggendario.

In *Correo-Coyote* la vicenda iniziale ripete, in sostanza, la situazione del cieco Goyo Yic. Anche il « correo » Nicho Aquino cerca la donna che lo ha abbandonato. Tuttavia, non si tratta di una ripetizione pura e semplice della situazione presentata in *María Tecún*. Infatti, in *Correo-Coyote* c'è un visibile salto di tempo, perchè la fuga di María Tecún narrata nel capitolo precedente è già assurta a categoria di leggenda e il popolo chiama ormai « tecunas » le donne che abbandonano i mariti.

I piani della realtà e della leggenda si intersecano continuamente nel romanzo. Le vicende di *Hombres de maíz* prendono consistenza fuori del tempo reale, in una sequenza di piani compenetrantisi. Non a torto il Castelpoggi parla di una tecnica di « montaje-relato », utilizzata da Asturias fino all'ultima istanza, quella di concatenare le leggende, che per sé hanno uno sviluppo proprio e indipendente ([21]).

Il fatto che nell'ultimo capitolo il romanziere riassuma e spieghi, per bocca del « curandero-venado », al «-correo-coyote », il nucleo degli avvenimenti precedentemente narrati, non è una serie di « muletillas artificiales » che non

([21]) A. J. Castelpoggi, *op. cit.*, pp. 70-71.

riescono a dare unità al libro, come ritiene il Menton ([22]), ma un elemento indispensabile all'unità del romanzo e l'ultimo tocco dato alla fusione piena della realtà e dell'irrealtà in un unico sapore mitico.

Che a *Hombres de maíz* manchi la grande unità che caratterizza *El Señor Presidente* ([23]) è evidente, sempre che lo si consideri sullo stesso piano. Ma *El Señor Presidente,* con tutte le novità stilistiche che presenta, è un romanzo che appartiene alla maniera tradizionale. L'unità che troviamo in *Hombres de maíz* è di tutt'altra natura, più impalpabile, resa unicamente da un clima poetico. Nè vale a rompere tale unità il fatto che gli avvenimenti si presentino dapprima avvolti in un mistero che va chiarendosi solo negli ultimi capitoli ([24]). Precisamente perchè questa è l'intenzione dichiarata di Asturias, ed è questa l'atmosfera che egli persegue. Inoltre, l'unità è data proprio dall'apporto chiarificatore degli ultimi capitoli.

Da questa tecnica particolare del romanzo procede nel lettore il senso di fatica con cui si addentra nelle prime pagine di *Hombres de maíz*, soprattutto perchè al primo momento gli riescono poco comprensibili nel loro significato reale. Tuttavia, a mano a mano che si procede nella lettura l'interesse si accentua, mentre le situazioni si chiariscono e il simbolismo del libro si dischiude in tutto il suo significato magico.

Arriva un momento, in *Hombres de maíz,* in cui leggenda e realtà appaiono fluttuare e intersecarsi logicamente anche per il lettore, il quale non si sorprende più della duplice vita dei protagonisti, come nel caso del « correo-coyote » Nicho Aquino:

([22]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 223.
([23]) Così il MENTON, *ivi*, pp. 221-222.
([24]) *Ivi*, p. 222.

> « El señor Nicho navegaba en el mar junto a María Tecún, tal como era, un pobre ser humano, y al mismo tiempo andaba en forma de coyote por la cumbre de María Tecún, acompañando al Curandero-Venado de las Siete-Rozas. » ([25])

Al termine del libro, poi, la ricomparsa di alcuni personaggi in carne e ossa, quando già la fantasia popolare ne ha fatto esseri leggendari, contribuisce a disancorare definitivamente il lettore dalle normali nozioni di spazio e di tempo. E' questo il momento ideale per intraprendere una nuova lettura del romanzo al fine di intenderlo per quello che è: proiezione di un paesaggio interiore cui Asturias si sente intimamente legato.

All'anima segreta del mondo guatemalteco Asturias ci conduce attraverso le peculiarità della sua lingua. Valle-Inclán ha scritto ([26]) che gli idiomi sono figli dell'aratro e che dai solchi volano le parole « con gracia de amanecida, como vuelan las alondras »; il pensiero dell'uomo prende forma nella parola, come l'acqua nel recipiente che la contiene. Asturias penetra, perciò, profondamente in *Hombres de maíz,* nella sostanza linguistica della sua gente, per renderne con maggior aderenza la consistenza spirituale. Questo non avviene, però, in un'accentuazione india e regionalistica del lessico, che ne ridurrebbe la comprensione, come sembra voler affermare il Del Saz ([27]). Il precedente artistico di Asturias sta in Rómulo Gallegos: come lo scrittore venezolano, il romanziere guatemalteco aderisce

---

([25]) M. A. ASTURIAS, *Hombres de maíz, op. cit.*, p. 276.

([26]) R. M. DEL VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa,* in *Obras Completas,* cit., II, p. 574.

([27]) A. DEL SAZ, *Superrealismo y panteísmo de Miguel Angel Asturias,* art. cit., p. 235.

alle caratteristiche del linguaggio popolare non nel senso di un documento arido della realtà, ma animandolo con la propria sensibilità e dandone per così dire la quintessenza ([28]). In tal modo egli si salva dal localismo indigenista e offre del suo paese un aspetto linguistico in diverse sfumature, valido per la sua vitalità artistica anche in ambito continentale.

Tutti i personaggi di *Hombres de maíz* si caratterizzano attraverso un modo peculiare di esprimersi e l'indio, il meticcio, il negro, il cinese, l'immigrato acquistano per tal modo vita sorprendente, senza che mai lo scrittore ricorra a forzature di tinte. Il libro è tutto costruito su una successione di dialoghi, un discorrere continuo intorno a mille cose, anche le più insignificanti, e riflette efficacemente la realtà della vita guatemalteca.

L'alta coscienza linguistica di Asturias fa sì che in tutto il romanzo si mantenga costante un'unità di stile che dal dialogo si comunica alle parti descrittive, agli interventi, sempre discreti, dell'autore in prima persona. La sostanza della parlata guatemalteca si manifesta in un continuo processo creativo. Non si tratta solo di termini particolari della lingua del Guatemala indigeno, di sincopi, di ellissi, ma anche dell'introduzione efficace del neologismo, dell'insistenza compiaciuta, e tuttavia sempre misurata e fatta naturale, dell'accrescitivo, dell'arcaismo, di numerose trasformazioni semantiche. Il senso della parlata popolare, in stretta aderenza tra creazione e documentazione, è reso anche dal ricorso al « voseo ». Esiste un passaggio, in *Correo-Coyote,* in cui due protagonisti, il mulattiere Hilario

([28]) Cfr. in questo senso, intorno a R. Gallegos, lo studio di O. ARAUJO, *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1955, p. 188.

e la sua donna, Aleja Cuevas, esprimono in modo singolare l'eccellenza del « voseo » nell'ambito affettivo:

> « — Se me hizo que eras vos; tu silbido...
> — Y tardaste...
> — ¡Qué bárbaro, si estás todavía con la boca húmeda de silbar; dame un besito y dejate de embromar! ¡Qué sabroso decirte « vos »; se me hace tan extraño tenerte que llamar « usté », ante los muchachos!
> — ¿Me quiere, mi vida?
> — Mucho; pero qué es eso de me quiere, me querés, y haber mi hocico... ¡sabroso!... otro... A mí se me hace que el amor de « tú » y de « usté », es menos amor que el amor de « vos », con chachaguate y todo, porque vos, ya me estás echando chachaguate; hacele, viejito, que para eso soy tu propiedad legítima... » ([29])

Attraverso questo dialogo i due personaggi si caratterizzano efficacemente, così come attraverso il linguaggio si definisce la figura del Gaspar Ilóm, nel primo capitolo del libro. Anzitutto non vi si coglie la difficoltà cui allude il Del Saz ([30]), e la figura del Gaspar, che Asturias non si attarda a descrivere, vive già tra la realtà e il mito col solo esprimersi. Rivolgendosi alla moglie, il Gaspar Ilóm spiega la necessità di passare alla vendetta contro i « maiceros », con un linguaggio ricco di immagini:

> « — Ve, Piojosa, diacún rato va a empezar la bulla. Hay que limpiar la tierra de Ilóm de los que botan los árboles con hacha, de los que chamuscan el monte con las quemas, de los que atajan el agua del río que corriente duerme y

([29]) M. A. Asturias, *Hombres de maíz*, op. cit., p. 165.
([30]) A. Del Saz, *art. cit.*, p. 135.

> en las pozas abre los ojos y se pugre de sueño... los maiceros... esos que han acabado con la sombra, porque la tierra que cae de las estrellas incuentra onde seguir soñando su sueño en el suelo de Ilóm, o a mí me duermen para siempre. Arrejuntá unos trapos viejos para amarrar a los trozados, que no falte totoposte, tasajo, sal, chile, lo que se lleva a la guerra. » ([31])

Nella parlata è reso il contatto dell'uomo col mondo mitico del passato e in essa traspare un'eco della prosa sacra dei maya, soprattutto attraverso il ricorso alla reiterazione e al parallelismo.

Una delle figure più nettamente delineate, in *Hombres de maíz,* nel suo carattere rozzo e violento, attraverso il linguaggio, è il colonnello Chalo Godoy, capo della « montada ». Il dialogo che egli ha col suo aiutante, durante la traversata de « El Tembladero », nel capitolo dal titolo *Coronel Chalo Godoy,* è in stretta consonanza con la nota estremamente efficace con cui lo scrittore ne ha indicato la natura e lo stato d'animo: « Iba gran bravo el jefe. Gran agrio iba » ([32]).

Rivolgendosi all'aiutante, che sente fastidiosamente seguirlo troppo dappresso, per la paura del luogo, il colonnello si esprime in un linguaggio duro, volgare, militaresco, in cui abbondano le ellissi, i giochi di parole, i termini tipici del linguaggio militare, il tutto in un uso saporoso del « voseo » e in periodi prevalentemente corti che rendono bene la virulenza dell'uomo:

> « — ¡Jo... darria la tuya! A cada rato me figuro que es la patrulla la que nos alcanza y

([31]) M. A. Asturias, *Hombres de maíz,* op. cit., p. 12.
([32]) *Ivi,* p. 66.

> sos vos. Por no dejar de estar cansando el caballo tu compañero. Y ésos qué es lo que esperan para alcanzarnos. Deben venir pasando el agua, corriendo, guanaqueando, apeándose a cada rato con el pretexto de cincha floja, de miar, de buscarnos con la oreja pegada al suelo del camino. Y siquiera despacharan ligero. De lo que dicen: purémonos que el jefecito va adelante. Eso si no se han metido a robarse las reses en las tierras. Las mujeres y las gallinas también peligran. Todo lo que es de nutrimento y amor peligra con gente voluntariosa para darle gusto al cuerpo. Sólo que estos dialtiro dicen quitá de ái: tentones, cholludos, sin respeto. Y a la prueba me remito. Ya agarraron la cacha de quedarse atrás por ver qué se roban y quien los hace andar. Ni arreados. Sólo que esta vez les va a cair riata. Entre que yo para con el hígado hecho pozol y ellos a paso de tortuga. ¡Quemadera de sangre tan preciosa! Y esto que ya no es cuesta, ¿qué será, mi madre?, palo encebado pa mulas. » (33)

Gli esempi che potremmo addurre, ad attestare la duttilità del linguaggio in Asturias, sarebbero molti e dovremmo trascrivere tutto *Hombres de maíz*. Segnaleremo ancora, tuttavia, per l'efficacia, il dialogo, prolungantesi per una quindicina di pagine, tra l'ex-cieco Goyo Yic e Compadre Mingo. Incontratisi per caso i due si propongono guadagni favolosi con la vendita di un « garrafón » di acquavite alla Feria della Cruz de Santa Cruz de las Cruces. Si tratta di uno dei passaggi in cui meglio risaltano le qualità creative e linguistiche di Asturias, il quale rende abilmente, col progressivo deteriorarsi dei nessi logici del-

(33) *Ivi*, pp. 66-67.

l'espressione, il lento effetto dell'alcool sui due uomini, i quali bevendosi l'acquavite danno fondo ai loro progetti, scambiandosi mutuamente gli unici sei *pesos* rimasti, nell'equo pagamento dei « tragos » che bevono. La vicenda, spassosa nell'equilibrato umorismo, si conclude in un'amara burla: i due restano, infatti, senza danaro e senza liquore, incapaci ormai di comprenderne la ragione; alla fine, a coronamento della loro sventura, vengono imprigionati per ubriachezza e per evasione all'imposta sugli alcolici.

L'aderenza al panorama spirituale che Asturias vuol definire è la qualità più viva di *Hombres de maíz,* resa attraverso un senso della lingua che anche la critica meno favorevole al libro ha riconosciuto come uno dei suoi maggiori incanti ([34]).

Nel lungo dialogo tra Goyo Yic e il compare, ad esempio, si definisce meglio che con qualsiasi commento la desolata situazione dell'ex-cieco. La parlata popolare si trasmette, con estrema unità di stile, anche alle parti che esulano dal dialogo, e ciò in tutto il libro, col risultato di un continuo scavo nella sostanza che costituisce la geografia umana di *Hombres de maíz.*

La parola è sempre al servizio di una resa spirituale, di una definizione interiore dei personaggi. Spesso basta il segno grafico, come nel passaggio in cui, in *Coronel Chalo Godoy,* si definiscono le personalità dei due ufficiali, il terrore che li assale al momento di attraversare il passo de *El Tembladero,* e allorché vedono apparire la « Sierpe de Castilla », una delle tante incarnazioni del demonio nella superstizione popolare guatemalteca. La paura, il tremito degli uomini, non vengono descritti, ma si esprimono at-

([34]) Cfr. S. MENTON, *op. cit.*, p. 223.

traverso il dialogo, nelle parole, nel segno grafico, lettere ripetute, maiuscole e minuscole, accenti:

> « [...] El Coronel se frotó las narices. El Subteniente rechinó los dientes. La luz y la sombra le despertaron la picazón de la sarna entre los dedos.
>
> — ¡Sierpe castíííÍÍÍa! — gritó el Subteniente — ¡Hágale la crúúúÚÚÚz si tiene cóóóÓÓÓstras!
>
> — ¡Nos viene luceááááÁÁÁndo!
>
> — Así paréééÉÉÉse!
>
> — ¡Coqueala más encima con tus gríííÍÍÍtos!
>
> — ¡Nimala vislumbróóoÓÓÓsa! Nimala máááÁÁÁla!
>
> — ¡Crééé É É É cias! » (35)

Il medesimo procedimento è usato da Asturias per rendere la situazione di angoscia che si esprime nel grido del cieco Goyo Yic, in *María Tecún,* allorchè chiama disperatamente la moglie fuggita. Il segno grafico raggiunge in questo passaggio un valore espressivo di particolare effetto, accentuato dal commento dello scrittore:

> « ¡María TecúúúÚÚÚn!... ¡María TecúúúÚÚÚn!
>
> En la cumbre, el nombre adquiría todo su significado trágico. La « T » de Tecún, erguida, alta, entre dos abismos cortados, nunca tan profundos como el barranco de la « U », al final. » (36)

Ancora bisogna sottolineare in *Hombres de maíz,* la

(35) M. A. ASTURIAS, *Hombres de maíz,* op. cit., p. 75.
(36) *Ivi,* p. 192.

forza delle immagini, di cui è sempre ricca la prosa di Asturias. Si veda con che efficacia egli rende la bianchezza di un sorriso di donna:

> « La mujer aquella había desaparecido del camino, con su pelo alborotado, su traje negro, sucio, y sus dientes blancos como la manteca. Con una paleta larga despachó Candelaria Reinosa media libra de los dientes de aquella mujer fantasma, en la manteca blanca, y un poco de chicharrón, [...] » ([37])

Lo splendore di un tramonto e l'intensità azzurra del cielo sono resi con impressioni rapide, tocchi intensi, carichi di poesia:

> « En lo empinado de un monte ardían las rejoyas, mientras iba cayendo la tarde. Era una vena azul el cielo y eso hacía que se viera el fuego de la roza color de sol. » ([38])

L'immagine di un fiume è ravvivata da un'impressione visiva e di suono:

> « De un lado a otro se hamaqueaba el canto de las ranas. » ([39])

Il movimento rapido e imprevedibile di un serpente, la « Sierpe de Castilla », che appare al colonnello Godoy e al suo aiutante, è presentato attraverso una successione di infiniti che rendono efficacemente la celerità dei cambi di posizione:

> « El chorro de una cola, un molinete, chispas de luz verde, brincos de rama en rama o chillidos

([37]) *Ivi*, p. 34.
([38]) *Ivi*.
([39]) *Ivi*, p. 48.

> de brinco en brinco, denunciaban su presencia juguetona, despierta, titilante, al caer, huir, reptar, trepar, volar, correr, saltar. » ([40])

L'enormità di un albero scosso dalla tempesta è resa plasticamente mediante il rafforzamento dell'accrescitivo:

> « El huracán cimbreaba los árbolonones, crujía la tierra con sollozo de tinajón que se raja, [...] » ([41])

La descrizione della tempesta che si scatena sul colonnello Godoy e sull'aiutante diviene viva col ricorso ad alcune onomatopee:

> « El torrente del aire huracanado iba en aumento al acercarse a El Tembladero. Al Subteniente le zumbaban los oídos como la quinina. Se figuraba cosas horribles. El picotearse de los palos entre las ramazones hamaqueadas por el ventarrón... pác... pác... churubússs... le cosía a las orejas el recuerdo aborrecible de las armas trasteadas a espaldas del cuatrero, a quien un momento después la descarga se encargaba de tronchar como matocho... pác...pác...churubússs... ¡Oficio de trastornados ése, ése de los cuatreros y ése de ellos de andar matando gente por no dejar, que se entiende autoridá!
>
> Se escarbó las orejas para botarse de lo más adentro del oído el eco de las ramas al arrastre... churubússs...pác...pác... y los punteros secos de los palos que se picoteaban pác...pác... churubússs... » ([42])

Sono procedimenti ai quali Asturias ci ha abituati, ormai, ma che acquistano sapore particolare, in *Hombres de*

([40]) *Ivi*, p. 73.
([41]) *Ivi*, pp. 73-74.
([42]) *Ivi*, p. 73.

maíz, per la loro frequenza. L'interpretazione di una dimensione interiore del Guatemala si fonda su una ricca serie di elementi impressionisti che si impongono sulle note proprie del realismo.

Del guatemalteco Miguel Angel Asturias penetra la condizione umana, di cui ci mostra la sostanza positiva nell'aderenza alla sua terra, la tragedia della situazione in un mondo in cui perdurano miseria e oppressione. E' vero, come è stato notato ([43]), che la protesta sociale in *Hombres de maíz* non occupa il posto che ha ne *El Señor Presidente,* e tuttavia essa è presente anche in queste pagine, come protesta contro l'asservimento dell'uomo in un mondo di violenza. E' sufficiente a darne ragione l'episodio del « correo » Nicho Aquino, nel suo dolore di uomo abbandonato e nella situazione indifesa in cui viene a trovarsi di fronte alla durezza e alla prepotenza del padrone, l'amministratore postale, un tipo umano che Asturias si diverte a presentare deforme e ributtante, completandone la figura con un'umoristica osservazione finale:

> « El Administrador de Correos salió al corredor sobre sus pequeñas piernas de hombre cebado, sin poner, al andar, un pie delante del otro, sino de pie a pie, avanzando con movimientos de balancín, el puro en la boca, los ojos desaparecidos en sus cachetes de cerdo. Hombre de malas pulgas, era gordinflón, sin ninguna de las ventajas de los gordos que son todos placenteros, barriga llena de corazón contento, [...] » ([44])

Ciò che nel libro rende meglio l'atmosfera di sopruso e di violenza che regna nel paese è, come di consueto, la

([43]) *Cfr.* S. MENTON, *op. cit.*, p. 221.
([44]) M. A. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, op. cit., p. 145.

presenza dell'elemento militare. Le figure del colonnello Chalo Godoy e dei suoi uomini vanno definendo sempre più, dal primo all'ultimo capitolo, questa atmosfera. Il disprezzo che Asturias manifesta per i militari è ancor più netto in *Hombres de maíz* che ne *El Señor Presidente*. Nel capitolo relativo a Chalo Godoy, le figure di costui, del sottotenente e dei componenti la pattuglia della «montada », risaltano come proprie di esseri patibolari. Si tratta sempre di tipi con « cara de los que crucificaron a Dios » ([45]), come il capitano, segretario della « Mayoría », che riceve la denuncia della fuga della moglie da parte di Nicho Aquino, in *Correo-Coyote*: Asturias lo presenta come un « veterano de apalear gente » ([46]). Nel medesimo capitolo il « Curandero-venado », spiegando al « correo », nel mondo soprannaturale, la morte del colonnello Chalo Godoy, parla della sua boria, che ha finito per lasciarlo « Un pequeño militar de juguete, para cumplir su vocación. Los militares tienen vocación de juguetes » ([47]).

Se questi sono i rappresentanti della legge è logico che quella che rappresentano sia solo una legge ingiusta. La prova sta nella fine del cieco Goyo Yic e del suo compare, di null'altro colpevoli che di essersi bevuti ciò su cui fondavano le loro speranze di richezza. I due finiscono in carcere, cioè in un mondo dove tutto è « peor »:

> « En la cárcel no hay malo, todo es peor.
> Peor el dolor de estómago, peor la pobreza, peor
> la tristeza, pero lo peor de lo peor. » ([48])

In questo modo Asturias presenta l'uomo d'America sotto il peso di una costante ingiustizia, che talvolta lo

([45]) *Ivi*, p. 148.
([46]) *Ivi*.
([47]) *Ivi*, p. 259.
([48]) *Ivi*, p. 140.

spinge anche a una religiosità disperata, in più di un caso blasfema. Alla Feria di Santa Cruz de las Cruces vi è chi si stringe spasmodicamente alla croce, in un bisogno disperato di confessione e di aiuto; abbraccio che ha tutte le caratteristiche di una lotta per togliersi il peso di una vita dolorosa e insopportabile.

L'umanità di Asturias si mostra ancora una volta in tutta questa serie di passaggi. La sua penetrazione dell'uomo è, come sempre, acuta e profonda. Di questo dà ragione già il primo capitolo di *Hombres de maíz,* in un episodio a prima vista insignificante, la cui importanza, invece, si determina nelle pagine successive: la morte di un cane avvelenato. E' questa morte che dà improvvisamente al colonnello Chalo Godoy l'idea di liberarsi con lo stesso sistema del Gaspar Ilóm. I commenti, brevi, amari, dei soldati intorno alla vita e alla morte, davanti al cane rantolante, rendono bene il senso di una tragedia che non riguarda più l'animale solamente, ma che si estende all'uomo e a tutto il mondo americano:

> « El chucho sacudía los dientes, como tastaseo de matraca, pegado a la jaula de sus costillas, a su jiote, a sus tripas, a su sexo, a su sieso. Parece mentira, pero es a lo más ruín del cuerpo a lo que se agarra la existencia con más fuerzas en la desesperada de la muerte, cuando todo se va apagando en ese dolor sin dolor que, como la oscuridad, es la muerte. Así pensaba otro de los hombres acurrucados entre las caballerías. Y no se aguantó y dijo:
>
> — Entuavía se medio mueve. ¡Cuesta que se acabe el jigolón de la vida! ¡Bueno Dios nos hizo perecederos sin más cuentos... pa que nos hubiera hecho eternos! De sólo pensarlo me basquea el sentido.

> — Por eso digo yo que no es pior castigo el que lo afusilen a uno — adujo el del chajazo en la ceja.
> — No es castigo, es remedio. Castigo sería que lo pudieran dejar a uno vivo para toda la vida, pa muestra...
> — Esa sería pura condenación. » ([49])

In un mondo di violenza e di ingiustizia la morte è considerata una liberazione anche da quelli che rappresentano concretamente la fonte della violenza e dell'ingiustizia. Il sogno diviene, perciò, un'evasione necessaria e la cecità, come nel caso di Goyo Yic, è l'anticamera ideale di esso.

Si noti come il paesaggio si adegua fedelmente all'atmosfera di tragedia:

> « Gran amarilla se puso la tarde. [...] Llanto de espinas en los cactus. » ([50])

Intanto il cane « pataleaba en el retozo de la agonía », finché « El animal cerró los ojos y se pegó a la tierra » ([51]).

Asturias penetra in profondità il suo mondo, la complessa psicologia di ogni singolo componente della realtà guatemalteca. Il senso così presente della morte dà una serietà tragica all'esistenza di ogni giorno, tragicità che si acuisce nella coscienza del tempo inarrestabile:

> « [...] pasa sin que se sienta, como siempre tenemos tiempo, no sentimos que nos está faltando siempre, [...] » ([52])

La morte dischiude, tuttavia, il mistero e l'uomo di fronte alla sua realtà acquista senso. I fratelli Tecún, gen-

([49]) *Ivi*, p. 18.
([50]) *Ivi*, p. 19.
([51]) *Ivi*.
([52]) *Ivi*, p. 110.

te semplice, pongono, senza rendersene ben conto, i termini di un enorme problema:

> « — No se hace uno a la idea de que la persona que conoció viva sea ya difunta, que esté y no esté, que es como están los muertos. Si los nuestros más parece que estuvieran dormidos, que fueran a despertar al rato. Da no sé qué enterrarlos, dejarlos solos en el camposanto. » ([53])

Con una spiritualità così istintiva, si comprende come l'uomo di Asturias, quello che vive a contatto della terra, nonostante la miseria, i soprusi, l'abbandono, senta repulsione per la città, che non riesce a capire. Nell'ultimo capitolo di *Hombres de maíz* è interessante osservare l'impressione che la città fa al mulattiere Hilario; la gente che l'abita e che vi si muove freneticamente gli strappa un'unica parola di commiserazione: « ¡Pobres! ¡Pobres! ¡Pobres! » ([54]). Di fronte alla tristezza e all'aridità del mondo costruito dagli uomini, la terra resta l'unico rifugio.

Il significato di *Hombres de maíz* sta anche in questo ripudio della città, che eleva la vita dell'interno a categoria superiore, di sostanza spirituale insostituibile.

Quanto si è sottolineato spiega anche sul piano dell'arte la predilezione di Asturias per questo romanzo ([55]). In esso rivive la poesia semplice e ampia su cui si costruisce fuori del tempo la sostanza vitale del Guatemala. *Hombres de maíz* è un libro di tale ricchezza spirituale e artistica, da rendere palesemente ingiustificato il giudizio del Marra-Ló-

---

([53]) *Ivi*, p. 37.
([54]) *Ivi*, p. 198.
([55]) Cfr. J. CAMPOS, *art. cit.*, p. 4.

pez ([56]), il quale vi ha voluto vedere « un alto en el camino novelístico » dello scrittore, e nella sua predilezione per esso la conferma dalla strana suggestione che esercitano sui loro autori le opere che non sono le più riuscite. Nella preferenza di Asturias per *Hombres de maíz* esiste sicuramente una ragione d'indole sentimentale, ma anche una chiara coscienza del fatto artistico. Qui, infatti, si manifesta tutta la sua potenza creativa, in una vigorosa fantasia che si rivela in ogni episodio e nella suggestione del linguaggio.

Appare, perciò, ingiustificato l'accanimento di parte della critica contro questo libro. Non solo alludo al Menton ([57]), ma anche a Enrique Anderson-Imbert ([58]), il quale ha definito *Hombres de maíz* un « contrapunto a veces destemplado porque el autor no se aclaró ante sí mismo su objeto artístico », e riduce la portata e il significato del romanzo a un dato esterno, quando afferma che uno dei suoi propositi sembra essere quello di mostrare la lotta tra gli indios che seminano il mais solo per alimento e i creoli che lo fanno per commercio, impoverendo le terre con la loro cupidigia. Questo, semmai, è unicamente il punto di partenza per la costruzione di un'architettura ricca come un monumento del barocco indigeno. Il fine che Asturias ha sempre presente nel libro è quello di un quadro valido, come dimensione spirituale, del suo mondo, uomo e geografia.

Tra i vari critici chi meglio ha compreso il significato di *Hombres de maíz* è sicuramente il Vian; in un breve

---

([56]) J. R. MARRA-LÓPEZ, *Oda y elegía de Centroamérica*, in « Insula », XVI, 175, 1961, p. 3.

([57]) S. MENTON, *op. cit.*, pp. 221-225.

([58]) E. ANDERSON-IMBERT, *Historia de la Literatura hispanoamericana*, II, México, Fondo de Cultura Economica, 1961 (3ª), p. 213.

giudizio egli ne ha sottolineato il valore poetico, per il quale, afferma, il libro supera, in pagine narrative autonome, la lezione e l'atto d'accusa, al tempo in cui una « parzialità », che giudica « nobile e necessaria », lo mantiene ancorato a una realtà che « nutre e ravviva lo schema — in sé alquanto semplicistico — dei dati d'avvio » ([59]).

([59]) C. VIAN, *Miguel Angel Asturias, romanziere-poeta dei Maya d'oggi*, in « Lingue e Cultura », II, 2, 1956, p. 1.

Capitolo Quarto

LA STORIA DELLA « BANANERA »

Dopo *El Señor Presidente* e *Hombres de maíz* la narrativa di Miguel Angel Asturias entra in un periodo caratterizzato da un più dichiarato impegno politico-sociale. Nelle *Leyendas de Guatemala* egli era andato alla ricerca della sostanza poetica del suo paese; ne *El Señor Presidente* si era però fatta largo una realtà che soverchiava la suggestione del passato e si imponeva in tutto il suo spaventoso significato di oppressione e di dolore; quindi in *Hombres de maíz* i problemi si confondevano col mito, dando luogo a un suggestivo ristagno lirico. Tuttavia, pur nel suo già chiaro impegno, Asturias non era ancora giunto alla definizione e alla denuncia diretta delle responsabilità. Nei romanzi sin qui esaminati, infatti, la situazione guatemalteca veniva presentata solo come un dato della realtà del paese; una realtà politica e sociale sconcertante, la cui colpa, tuttavia, sembrava risiedere unicamente in un sistema politico, in una stratificazione determinata della società, della quale lo scrittore non si soffermava a indagare le origini e le componenti. Indubbiamente, però, alla base di questa situazione politico-sociale esisteva una responsabilità esterna al mondo guatemalteco, una presenza economica e politica che la determinava e l'accentuava. Contro questa responsabilità, che Asturias individua chiaramente, va la violenza della sua protesta, che si esprime con sin-

golare efficacia in tre libri di epoca diversa, *Viento fuerte, El Papa Verde* e *Los ojos de los enterrados,* che costituiscono quella che la critica ha chiamato trilogia della «bananera». Ad essi va aggiunto *Week-end en Guatemala,* che viene a inserirsi tra *El Papa Verde* e l'ultimo volume della trilogia.

Per comprendere questi romanzi nel loro motivo ispiratore è necessario gettare uno sguardo sulla situazione del Guatemala, quale si presenta dal punto di vista economico e politico nel periodo cui Asturias si riferisce.

Sappiamo che le coltivazioni del paese sono il mais, sufficiente unicamente al consumo locale, il caffè e il banano, quest'ultimo introdotto su larga scala dalle imprese nordamericane, la *United Fruit Co.,* che domina l'economia di tutta l'America centrale, e di conseguenza la vita politica di questi paesi. La permanenza al governo, in tali territori, di piccoli despoti, il soffocamento di ogni tentativo di rinnovamento, sono da imputarsi in primo luogo alla situazione indicata, col risultato di un odio crescente, nelle classi intellettuali e popolari, verso i rappresentanti del capitale nordamericano, quindi verso gli Stati Uniti.

Le condizioni di vita della maggior parte della popolazione centro-americana sono miserabili. Per quanto riguarda più direttamente il Guatemala, paese in cui la popolazione india oscilla tra il 14% nella zona di Amatitlán, sulla costa, e il 96% nel dipartimento di Totonicapán, sull'altipiano [1], basti considerare che, secondo statistiche ancora valide, anche se non recentissime, il regime alimen-

[1] Cfr. *Poblaciones indígenas. Condiciones de vida y de trabajo de los pueblos autóctonos de los países independientes,* Ginebra, Oficina Internacional del Trabajo, 1953, p. 53.

tare del lavoratore rurale consiste soprattutto di mais, « frijoles » e « chile »; di conseguenza la produttività del contadino guatemalteco è assai bassa, perché soffre di denutrizione, parassitismo e malaria, cui vanno aggiunti gli effetti deleteri dell'acquavite, di cattiva qualità e venduta a basso prezzo ([2]). Questo stato di cose dimostra l'assoluta inefficacia del colossale sviluppo economico della *United Fruit Co.* nel paese, ai fini di un miglioramento concreto del tenore generale di vita.

Il grado di soggezione economica del Guatemala agli Stati Uniti è reso con evidenza dalle statistiche, le quali segnano per il 1959 un'esportazione pari a 64.6 milioni di dollari, contro una importazione dagli U.S.A. per 73.7 milioni ([3]).

La *United Fruit Co.* iniziò la sua penetrazione nel paese verso il 1870 e, stando a fonti recenti, possedeva nel 1939 piantagioni per un milione e mezzo di ettari, 100 navi per il trasporto della frutta e oltre 2.100 miglia di ferrovie e di ferro-tramvie ([4]). Naturalmente questa situazione potè determinarsi grazie alla connivenza dei governanti locali. Il male è, quindi, chiaramente imputabile ancora una volta al perdurare di regimi dittatoriali, espressi da interessi particolari, quelli della *United Fruit Co.* e di una ristretta cerchia di latifondisti nelle cui mani è il resto delle terre non possedute dalla compagnia.

([2]) L. A. Suslow, *Aspects of Social Reform in Guatemala*, 1944-1949: *Problems of Planned Social Change in an Underveloped Country*, Hamilton-New York, Colgate University, 1949, p. 101.

([3]) Si vedano le tabelle, tratte da quelle pubblicate dalla « Direction of International Trade », delle Nazioni Unite, nel numero speciale dedicato all'America Latina dalla rivista « Il Paradosso », IX, 92-93, 1964, p. 122 e p. 125.

([4]) I dati riportati si possono trovare anche ne *Il Milione*, XI, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1963, p. 235.

Il periodo aureo, se così si può dire, della *United Fruit Co.* fu quello della dittatura del generale Jorge Ubico Castañeda, il quale tenne nelle proprie mani il potere dal 1931 al 1944, in un regime di polizia e di soprusi che nulla aveva da invidiare a quello di Estrada Cabrera, anzi, in alcuni casi lo superava nettamente per organizzazione oppressiva. La caduta di Ubico fu determinata dai successi alleati contro le potenze dell'Asse, durante la seconda guerra mondiale. Furono, infatti, le vittorie delle democrazie a incoraggiare gli oppositori del generale e a dare speranza agli intellettuali e al popolo.

Nel 1943 Ubico aveva tentato abilmente la solita commedia sudamericana, mirando a conservare il potere attraverso una sua creatura, il generale Ponce, ma si scontrò con la decisa opposizione degli studenti, parte sempre assai attiva nei movimenti democratici latino-americani. Nell'ottobre 1944 un assalto al palazzo presidenziale fa crollare la resistenza di Ponce e libere elezioni danno la maggioranza a Juan José Arévalo, il quale intraprende riforme sociali che portano, attraverso una serie di grossi scioperi contro la *United Fruit Co.*, a una rivalutazione degli stipendi nella misura del 50%. Le terre di cui gli indigeni erano stati spogliati per l'intervento del potere politico e del capitale nordamericano coalizzati, vengono in parte restituite. Ma è sotto il sucessore di Arévalo, il colonnello Jacobo Arbenz, eletto anch'egli in libere elezioni, nel 1951, che le riforme assumono in Guatemala un ritmo più vigoroso, nell'intento di liquidare i resti di un regime feudale anacronistico e di ridurre all'osservanza delle leggi la *United Fruit Co.* Ha inizio, così, la riforma agraria, una riforma ancora moderata, secondo Victor Alba, per un paese in cui il 12% dei proprietari terrieri possedevano l'85%

delle terre ([5]). Tale riforma mirava all'espropriazione dei terreni incoltivati, non sfruttati direttamente dai proprietari, per distribuirli ai contadini. Alla *United Fruit Co.* venivano tolti circa 100.000 ettari di terra ([6]).

E' naturale che gli interessi dei latifondisti guatemaltechi e quelli della grossa compagnia statunitense portassero a un'alleanza e alla lotta contro il governo democratico, che politicamente venne definito comunista.

La situazione illustrata spiega la presa di posizione di Miguel Angel Asturias nella trilogia « bananera ». La storia umana del suo paese si costruisce su una serie vera e propria di « episodios nacionales », come sostanza immediatamente viva e bruciante, resa, nella sua tragedia, non tanto come un momento della vita guatemalteca, ma piuttosto come dramma che investe tutta la condizione americana. Lo scrittore assume chiara coscienza della sua missione in questo mondo. La sua opera diviene veicolo per una denuncia dolorosa e spietata, ma in questa denuncia prende corpo una sicura speranza nel futuro dell'uomo, che Asturias sente di dover sostenere. Egli crede fermamente nell'avvento definitivo della libertà e della giustizia, del giorno cantato nel saluto a Guatemala,

> en que habrá que decir a las estrellas brillen,
> a las aguas reflejen la alegría sonora
> de la cara del cielo y a los muertos despierten
> que ha llegado la hora del hogar sin verdugos,
> de la vida sin miedo, de la tierra sin amos,
> de la siembra y cosecha de los preciosos granos,
> el día venturoso de abrir los brazos todos
> para echarnos al cuello de la patria querida

([5]) Cfr. V. ALBA, *Le mouvement ouvrier en Amérique Latine*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1953, p. 190. Un efficace panorama degli avvenimenti citati è documentato *ivi*, pp. 187-191.

([6]) Cfr. *Il Milione*, vol. cit., p. 235.

y decirle con lluvia de júbilo en los ojos,
estás entre tus hijos,
y ellos están contigo ([7]).

La sincerità dell'atteggiamento di Asturias nella sua denuncia è attestata dalla moralità della sua vita. Le origini essenzialmente umane del suo impegno gli consentono di conservare un equilibrio costante, anche quando il tono è più acceso.

Nell'intervista concessa a Jorge Campos lo scrittore ha definito la sua concezione del romanzo, che non dev'essere un « cartel », nè un « panfleto », non una difesa a priori di una politica, ma una testimonianza, « como la pintura de una realidad » ([8]). E' questa realtà che deve scuotere il lettore. Il dialogo di Asturias ha ragione di essere, soltanto in quanto presuppone un lettore attento e sensibile, che senta profondamente gli squilibri del nostro tempo. Per questo la realtà ha nei suoi libri un linguaggio così vivo.

La linea seguita da Asturias in *Viento fuerte* e nei romanzi successivi, nei quali si agita tanta materia umana, è, almeno nelle intenzioni, quella dichiarata nell'intervista accennata. Naturalmente i suoi sentimenti traspaiono evidenti, nè poteva essere altrimenti, dalle situazioni e dalle parole dei personaggi. Lo scrittore non si limita a presentarci la realtà nella sua nuda evidenza, ma la anima con il commento dei protagonisti, in una serie sempre interessante di dialoghi, attraverso i quali si manifestano, con equilibrio quasi sempre raggiunto, il suo sentimento e il suo pensiero. Risultato è il raggiungimento, nel lettore delle più

([7]) « ¡Salve Guatemala! », in M. A. ASTURIAS, *Obras escogidas*, op. cit., I.
([8]) J. CAMPOS, *art. cit.*, p. 4.

varie tendenze, di una sostanziale adesione, sul piano umano, a quanto l'autore scrive, tanto più spontanea in quanto Asturias non lo forza, anzi gli permette un largo margine di autonomia nel giudizio dei fatti.

Logicamente, l'equilibrio cui accennavo appare raggiunto più o meno felicemente da Asturias nei vari romanzi. Per quanto riguarda *Viento fuerte* si può affermare che egli vi è riuscito appieno; lo ha ottenuto meno in qualche parte de *El Papa Verde.*

Alcuni critici non hanno risparmiato ad Asturias appunti, in qualche caso assai duri, per il primo volume della trilogia « bananera ». Fernando Alegría, trattando di *Viento fuerte, El Papa Verde* e *Week-end en Guatemala,* che egli vedeva già comporre la trilogia, quando ancora *Los ojos de los enterrados* non era stato pubblicato, rimproverava a questi libri un chiaro tono propagandistico, giustificandolo, tuttavia, con il genuino senso democratico dello scrittore e il suo proposito, la liberazione del paese dall'imperialismo straniero. L'Alegría rimproverava ad Asturias soprattutto di non aver compreso che il linguaggio poetico e la tecnica surrealista, che in *Hombres de maíz* danno spicco agli aspetti più profondi della vicenda, risultavano controproducenti nella trilogia politica, dove i simboli divenivano artificiosi, il linguaggio « una nebulosa de metáforas surrealistas », mentre i personaggi, specie i nordamericani, apparivano mancanti di dimensioni umane, semplici veicoli che l'autore maneggiava per illustrare le sue idee ([9]).

Enrique Anderson-Imbert giudica ([10]), al contrario, che il peso di una materia regionale non bene elaborata sia ciò

([9]) F. ALEGRÍA, *Breve historia de la novela hispanoamericana,* op. cit., p. 226.
([10]) E. ANDERSON-IMBERT, *op. cit.*, II, p. 213.

che finisce per « aflojarle las piernas » al romanziere, di cui invece mette in rilievo proprio i valori poetici, affermando che i suoi romanzi sono avvolti in un « hálito de poesía », penetrati di espressionismo e di surrealismo.

Sono giudizi sostanzialmente contrastanti, ma colpisce, in particolare, che l'Anderson-Imbert, mai molto tenero verso Asturias, anche se non può non riconoscerne il valore — « Sin duda es Asturias uno de nuestros mayores novelistas, por el vigor de su imaginación, la audacia con que complica la estructura interior del relato y el lirismo violento o enternecido con que evoca las visiones de América » ([11]) —, ponga in rilievo questi pregi lirici, che per l'Alegría sono uno dei maggiori difetti dei libri di cui trattiamo.

Ciò che colpisce in alcuni critici di Asturias, è la sbrigatività dei giudizi intorno ai romanzi di questo ciclo, mentre tutti si soffermano ampiamente su *El Señor Presidente,* di cui, nonostante alcune riserve, mettono unanimemente in rilievo la grandezza, definendolo, come d'uso, il capolavoro dello scrittore guatemalteco. Ma di opere come *Viento fuerte, El Papa Verde, Los ojos de los enterrados* e lo stesso *Week-end en Guatelama,* non è possibile liberarsi con un procedimento così sbrigativo. Asturias non è rimasto fermo a *El Señor Presidente.* Se così fosse la sua opera sarebbe ormai cristallizzata e la sua presenza nella storia della letteratura latino-americana non continuerebbe ad essere così viva. Le opere menzionate ammettono, senza dubbio, una molteplicità di sfumature nel giudizio; in esse, tuttavia, lo scrittore ci appare artista maturo, padrone del linguaggio e della tecnica narrativa, vale a dire in tutta la sua pienezza artistica. Asturias parte sempre, nei

([11]) *Ivi.*

suoi libri, da una realtà che trasfigura poeticamente, caricandola di suggestioni direttamente operanti sul lettore, senza per questo deformarne la sostanza, anzi, imponendola su un piano più ampio d'umanità, costruendo veramente quella grandiosa ode ed elegia del Centro-America, cui allude il Marra-López, « oda al futuro y elegía por el presente », una testimonianza profondamente umana ([12]).

Il primo volume della trilogia « bananera », *Viento fuerte,* ci mostra l'arte di Asturias in tutto il vigore delle sue qualità stilistiche, nell'efficacia di un difficile equilibrio di sentimento, pienamente raggiunto, che dà dimensione profondamente umana ai personaggi. La tesi che l'autore intende svolgere traspare presto, s'intende, ma egli la dipana in ampie volute liriche, alle quali presta il suo incanto una natura che, per quanto regno di tragedia, è sempre sorgente di poesia.

In questa atmosfera la potenza del dramma non appare svigorita; al contrario, per virtù di contrasto è resa più immediata e dolorosa. La struttura del romanzo, lungi dall'uscirne turbata, presenta maggior vigore e coesione. A questo proposito il Vian, riferendosi a *Viento fuerte,* ha ritenuto di poter affermare ([13]) trattarsi di un libro che può essere messo alla pari, se non addirittura al disopra, de *El Señor Presidente.* Giudizio che in parte può essere sottoscritto, nel senso di un livello artistico assai vicino nei due libri. In realtà *El Señor Presidente* e *Viento fuerte* possono essere considerati, con *Los ojos de los enterrados* e *Mulata de tal,* punte eminenti della narrativa di Asturias, libri destinati a qualificarsi con valore permanente sul trascorrere del tempo.

([12]) J. R. MARRA-LÓPEZ, *art. cit.*, p. 3.
([13]) C. VIAN, *art. cit.*, p. 8.

Viento fuerte viene pubblicato nel 1949, a Guatemala, e in seconda edizione a Buenos Aires, nel 1950. La trama del libro è data dalla lotta che i liberi coltivatori di banano conducono contro la politica piratesca di un'immaginaria « Tropical Platanera S. A. », chiamata comunemente nel libro « Tropicaltanera », in sostanza la stessa *United Fruit Co.*, il cui meccanismo inghiotte senza speranza la materia umana del paese. Gli inizi dell'avventura « bananera » hanno carattere epico: si tratta di trasformare tutta la struttura economica di una grande regione e in quest'opera si manifesta l'eroismo dell'uomo, l'entusiasmo che lo sostiene nella fatica e che gli fa dimenticare le malattie, la malaria, la morte. In questo primo sforzo titanico, in cui la massa lavoratrice ripone tante speranze, l'uomo è singolarmente unito. Col passare del tempo, però, stabilitosi incontrastato l'impero della « Tropicaltanera », ha inizio una subdola lotta contro i coltivatori privati, i quali con mille pretesti si vedono rifiutare dalla società compratrice la merce, peraltro assai deteriorabile. E' quindi la loro rovina: o cedere le terre alla « Tropicaltanera » o tentare un disperato sforzo di difesa, lottando contro il monopolio della società. Il valore epico della prima impresa sembra perciò ripetersi, a distanza di tempo, nella resistenza di alcuni coltivatori, povera gente, proprietaria di un pezzo di terra; essi riescono a trovare l'ardire di levarsi contro la potente società nordamericana, per l'appoggio e lo sprone che dà loro un misterioso personaggio, il cui nome è già avvolto da un alone di leggenda, Lester Mead, o Lester Stoner, qual'è il suo vero nome, cittadino statunitense, che organizza la resistenza e riesce a tener testa alla « Tropicaltanera ».

Adelaido Lucero, Lester Mead, Leland Foster, sono i

personaggi principali del romanzo, cui è da aggiungere il misterioso « Papa Verde », presidente onnipotente della « Tropical Platanera S.A. », il quale dal suo ufficio di Chicago determina il corso degli avvenimenti. Il suo potere è descritto in modo pittoresco dallo stesso Lester Mead agli amici contadini, al momento di costituire la compagnia Mead-Lucero-Cojubul-Ayuc-Gaitán che si propone di resistere alla « Tropicaltanera »:

> « — El Papa Verde, para que ustedes lo sepan, es un señor que está metido en una oficina y tiene a sus órdenes millones de dólares. Mueve un dedo y camina o se detiene un barco. Dice una palabra y se compra una República. Estornuda y se cae un Presidente, General o Licenciado. Frota el trasero en la silla y estalla una revolución. » ([14])

La condizione di soggezione della politica centro-americana è già efficacemente rappresentata in queste parole. La lotta è contro la potenza del « Papa Verde ». Lester Mead è cosciente della difficoltà dell'impresa, e tuttavia ne vede il valore positivo proiettato nel futuro:

> « [...] Puede que nosotros no veamos el triunfo, ya que la vida tal vez no nos alcance para acabar con el Papa Verde; pero los que nos sigan en trinchera, sí, si es que se mueven como nosotros, como el viento fuerte que cuando pasa, no deja nada en pie, y lo que deja, lo deja seco. » ([15])

In questo passaggio trova la sua spiegazione il titolo del romanzo. Il « viento fuerte » è quello che porrà termine ai

([14]) M. A. ASTURIAS, *Viento fuerte*, Buenos Aires, Losada (« Novelistas de España y de América »), 1955 (2ª), p. 99.
([15]) *Ivi.*

soprusi della « Tropicaltanera », vale a dire dell'imperialismo che lacera il tessuto più intimo dei paesi centro-americani. E' significativo, a questo proposito, che Asturias faccia proprio di Lester Mead, che alla fine apprendiamo essere uno dei più forti azionisti della «Tropical Platanera S.A.», il motore primo di questo movimento di ribellione. Ed è qui, ma non solamente qui, che cade la critica dell'Alegría, allorché rimprovera mancanza di dimensioni umane ai personaggi di questi romanzi, soprattutto se nordamericani, che sarebbero semplici veicoli per le idee dell'autore ([16]).

E' vero che Asturias distingue un mondo « umano », quello dei lavoratori delle piantagioni, e un mondo meccanico, morto allo spirito, costituito solo di ingranaggi in un meccanismo perfetto, in cui l'uomo è diventato unicamente un numero, il mondo della « Tropicaltanera ». Lo scrittore esprime un netto ripudio nei confronti di una società che sacrifica alla tecnica le qualità umane, e tuttavia la dimensione di taluni suoi personaggi, appartenenti alla categoria condannata, acquista valore nella coscienza che essi manifestano del problema. E' un alto impiegato dell'impresa, mister John Pyle, che, « consciente de su rol de piececilla de un mecanismo sin corazón » ([17]), analizza freddamente la situazione, di cui vede la precarietà, poiché riduce l'uomo a semplice automa. La « Tropical Platanera S.A. » non ha saputo, infatti, incorporarsi al mondo in cui vive, « mundo mágico de flores y aves » ([18]). Nei miseri ingranaggi della macchina perfetta si annulla, perciò, il

([16]) F. ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 226. L'Alegría ha dedicato ad Asturias anche un altro studio, *Miguel Angel Asturias, novelista del viejo y del nuevo mundo*, pubblicato in *Memoria del octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Puerto Rico, 1963.

([17]) M. A. ASTURIAS, *Viento fuerte*, op. cit., p. 28.

([18]) *Ivi.*

primitivo valore eroico dell'impresa « bananera ». Ciò che Asturias rimprovera, in definitiva, al mondo nordamericano è di non aver saputo capire il ritmo della vita spirituale centro-americana e di non trasformare una situazione di ricchezza in beneficio anche di chi vive sulle terre sfruttate dal capitale straniero. La « Tropicaltanera » rappresenta, quindi, lo stadio arteriosclerotico della prima giornata. E' ancora un nordamericano, Carl Rose, funzionario della società, che ne esprime il ricordo nostalgico e in esso la validità perduta ([19]). Asturias legittima il valore della prima avventura, ma condanna lo sfruttamento sistematico e disumano, che distrugge anche coloro che sono strumento del sopruso.

Leland Foster, prima moglie di Pyle, poi di Lester Mead, vede drammaticamente il fallimento del mondo in cui vive. Il tempo è stato perduto e l'impresa è invecchiata rapidamente, come un organismo umano,

> « — Porque la total aventura hubiera sido crear alrededor de esta naturaleza de esmeraldas vegetales, la cooperación humana; no contentarnos con la dominación artificial, en cuyo proceso hemos llegado, para huir de la muerte y privarnos de la vida, a vivir como cadáveres conservados en cristales, en redes de tela metálica. » ([20])

Una diagnosi così chiara del disancoramento dell'uomo dall'ambiente in cui vive non può concludere che in due modi, nello stordimento dell'alcool o nell'abbandono di un mondo artificioso e alienato. In effetti Mister Pyle se

([19]) *Ivi*, p. 31.
([20]) *Ivi*, p. 32.

ne va, ma solo quando la moglie, Leland, lo abbandona per unirsi all'ancora misterioso Lester Mead, del quale condivide le idee di rivolta e di resistenza contro i sistemi della « Tropicaltanera ».

Nel mondo dei nordamericani che vivono intorno alla compagnia, o che la rappresentano concretamente, Leland è un personaggio singolare, deciso, generoso, con ideali che, lungi dal dare alla sua figura un tono retorico, la rendono viva, in un'ampia dimensione umana.

L'equilibrio di Asturias nel giudicare il campo avverso sta proprio in queste figure, nelle quali egli salva il vecchio spirito democratico e umanitario della nazione americana, che continua a considerare valido e vivo, al disopra degli interessi egoistici degli affaristi che hanno finito per dominare la politica degli Stati Uniti, senza riuscire tuttavia a distruggerne l'essenza imperitura che, come sempre, egli vede rappresentata dalla parte migliore della nazione, il popolo.

Di fronte a un mondo meccanico e rutinario, che non ha saputo trovare il ritmo del paese ed è rimasto sempre nella condizione di importato provvisorio, gente di presidio, come i militari delle truppe di occupazione, stanno le figure di Leland Foster e di Lester Mead. Il clima corrosivo dei tropici consuma nella noia e nell'abiezione — alcool e amori ibridi e disonesti — chi non ha saputo pervenire al ritmo genuino della vita locale. Piccoli ingranaggi di un mondo dominato dal misterioso « Papa Verde », gli uomini « importati » si condannano da soli. Sono personaggi che non possono presentare dimensioni umane; se le avessero non risponderebbero più al ruolo passivo che hanno accettato nella macchina della « Tropical Platanera S.A. ».

Lungi dal rappresentare un punto debole della narrativa di Asturias, questi personaggi costituiscono uno dei mezzi più validi per esprimere la sua aperta condanna verso il mondo del danaro, inteso come fine a se stesso. Neppure il « Papa Verde » presenta dimensione umana; in lui troviamo l'unica nota, vuota e meschina, della potenza materiale. La statura del « Papa Verde », nonostante tale potenza, esce immiserita di fronte a Lester Mead, quando questi gli chiede una politica più umana e di vedute più ampie verso i coltivatori privati. Il « Papa Verde » e Lester Mead rappresentano due mondi chiaramente antitetici:

> « Ya estaban frente a frente. El Papa Verde en su sillón giratorio, viéndolo con dos ojuelos insignificantes, detrás de dos gruesos lentes montados en aros de carey color de ébano muy oscuro, y él también viéndolo. » ([21])

La statura minima dell'uomo è ricavata da piccoli particolari: gli occhi insignificanti, in contrasto con la ricca montatura degli occhiali; una miseria d'uomo rivestito di cose costose. Precedentemente, infatti, Asturias aveva alluso ad altri particolari del suo vestiario: un vestito grigio di panno finissimo, una cravatta gialla. Ma ciò su cui lo scrittore insiste con maggior effetto sono gli occhietti temibili, penetranti e inespressivi dietro le grosse lenti:

> « El Papa Verde lo veía con sus ojitos de gusano, tras lentes tan gruesos que formaban con las luces del escritorio círculos concéntricos, igual que si al final de dos cartuchitos luminosos, en el fondo de dos espirales, estuvieran depositados aquellos ojillos potentes, inexpresivos, firmes, de metal de bala. » ([22])

([21]) *Ivi*, p. 92.
([22]) *Ivi*, p. 93.

Asturias insiste sull'immagine, in un processo di progressiva elaborazione, che la rende sempre più espressiva. La figura del « Papa Verde », incombente per tante pagine sul romanzo, risponde, in sostanza, all'idea che il lettore si era venuto facendo inconsciamente di lui.

Di fronte al « Papa Verde » sta un uomo vero, la cui umanità si esprime nel mal represso sdegno davanti alle fredde e ottuse argomentazioni finanziarie del presidente della « Tropical Platanera S.A. »:

> « Mead, bajo su apariencia tranquila, sentía la sangre hirviendo en sus venas, y como rasgándosele bajo la piel. » ([23])

Lester Mead è non tanto l'uomo generoso, quanto piuttosto colui che ha capito la gravità delle cose. Nella condotta dei suoi compatrioti egli vede con chiarezza quali saranno le conseguenze:

> « [...] a cambio de sus enormes, fantásticas ganancias, se está creando la más tremenda de las quintas columnas contra nosotros, la que nace de la vida sin esperanzas [...] » ([24])

L'esame della situazione, quale si determina sotto il peso del capitale nordamericano nei paesi del Centro-America, è condotta con spietata durezza dallo scrittore, precisamente attraverso l'azione e la parola di Lester Mead. La sua stessa nazionalità mette il personaggio al riparo dalle rappresaglie di un sistema politico totalmente asservito alla « Tropicaltanera ». Il tema della corruzione e del sovvertimento di ogni idea di giustizia ad opera del danaro e degli interessi delle grandi imprese economiche

([23]) *Ivi.*
([24]) *Ivi.*

statunitensi era stato già trattato da altri scrittori ispano-americani, da Jorge Icaza, in *Huasipungo,* da Ciro Alegría, da Alfredo Pareja Diéz-Canseco, e con particolare crudezza, in uno sconcertante quadro di perversione, da Demetrio Aguilera Malta nel suo primo romanzo-documento, *Canal Zone.* Ma Asturias formula in *Viento fuerte* un atto d'accusa più circostanziato e convincente, denunciando l'opera di corruzione esercitata sul tessuto nazionale dal capitale straniero.

Nella lotta contro i lavoratori, di fronte alla minaccia di sciopero, l'impresa sollecita dal potere politico, completamente asservito, l'intervento della polizia, la quale opera numerosi arresti anche tra i soci di Lester Mead, che interviene poi per liberarli. La situazione che si determina è paradossale: la stampa, praticamente in mano alla « Tropicaltanera », diviene atto e prova d'accusa contro gli arrestati; il giudice, venduto, rende lecito il sopruso, ma il peggio si é che ciò avviene attraverso una sconcertante commedia di democrazia e di rispetto per la giustizia. Unico risultato è un odio sempre più profondo, non tanto verso coloro che si sono venduti, quanto verso chi li ha comperati.

La lotta che Lester Mead conduce contro i sistemi del « Papa Verde » sembra rispondere, nel colloquio che egli ha con alcuni soci influenti della compagnia e un rappresentante del Dipartimento di Stato, a una necessità materiale di moralizzazione per conservare nel futuro le conquiste economiche. Lester appare, qui, abile uomo d'affari. La stessa Leland, allorchè apprende la vera situazione del marito nei riguardi della « Tropical Platanera S.A. », resta profondamente delusa. Ma Lester Mead è per Asturias l'uomo intelligente e onesto che ha capito il problema;

egli sta conducendo una politica sottile, imbarcatosi in un'impresa di redenzione senza riserve; attraverso la sua opera si ripete l'eroica grandezza delle origini, che la « Tropicaltanera » ha dimenticato troppo presto. Partito da una posizione utilitaristica, quella che Asturias chiama di « emporialista », il contatto con i Luceros e gli altri soci permette a Lester di penetrare il vero ritmo del mondo in cui vive; da straniero diviene uno di loro e l'« emporialista » scompare. Nel suo testamento, infatti, prevedendo il caso di morte anche della moglie, egli dispone che la sua ricchezza venga ripartita tra i membri della società. Ciò avviene quando il « viento fuerte », che le potenze misteriose della terra scatenano per distruggere il simbolo di tanta sventura, la « Tropicaltanera », provoca nell'« hora del hombre » la morte dell'americano e quella di Leland:

> « — [...] La hora del hombre será el « viento fuerte » que de abajo de las entrañas de la tierra alce su voz de reclamo, y exija, y barra con todos nosotros... » ([25])

Erano state queste le parole di Lester qualche tempo prima. E' col « viento fuerte » che il romanzo di Asturias ritorna all'atmosfera mitica e misteriosa delle presenze aborigeni. Il vento si scatena per un patto stretto tra Hermenegildo Puac e il Chamá Rito Perraj, il dio della « bruja » Sarajobalda. L'aborigeno spiega così il grande rivolgimento tellurico; in realtà si tratta di uno dei tanti uragani che si scatenano nell'America centrale, ma il popolo vede nella furia distruttrice l'incarnazione di potenze misteriose, la rivolta della terra contro il sopruso.

L'avanzare dell'uragano, nell'insistente ripetersi del suo-

([25]) *Ivi*, p. 118.

no sordo, « sugusán, sugusán, sugusán... », preannuncia la violenza della distruzione. Asturias rappresenta efficacemente il terrore che s'impadronisce di tutte le cose di fronte al soffio della catastrofe imminente. Il grido disperato con cui Lester chiama la moglie empie di raccapriccio le ultime pagine del romanzo, in cui nel vano tentativo di porsi in salvo i due personaggi trovano la morte:

> « — Leland... — con los ojos cerrados agarrado a ella — ...Leland ... tal vez mañana... — manoteó para apartarse una rama negra que no movía el huracán, una rama de hojas de luto que le había caído encima de la frente... Ya la mano no estaba... su mano... al manotear... al irse él quedando donde estaba ya sin su mano... sin ninguna de las dos manos, manco y despegado de los pies que le quedaban allá lejos como un par de zapatos cansados. » ([26])

Il libro conclude con questi colori di tragedia e con un tono misuratamente commosso. Nella sua furia vendicatrice il « viento fuerte » distrugge anche coloro che rappresentavano l'unico nucleo animatore della resistenza contro il sopruso. Evidentemente, per Asturias, la funzione di Lester e di Leland era solo quella di gettare un seme, che poi sarebbe germogliato e cresciuto per suo conto.

Dalla distruzione, infatti, si salvano i componenti della società stretta con Lester, tra essi i Luceros, che si presentano come gli eredi spirituali dell'americano nella lotta contro la « Tropical Platanera S.A. ».

La conclusione del romanzo, con la morte di Lester e di Leland, salda in un alto clima di poesia anche i motivi più trasparenti della tesi sostenuta dal romanziere. L'uni-

([26]) *Ivi*, p. 200.

tà di *Viento fuerte* si costruisce su questo particolare, ma anche su una complessa serie di elementi che vanno dal linguaggio, nelle peculiarità più caratteristiche già poste in rilievo per i romanzi precedenti, al senso profondo del paesaggio. Si osservi come Asturias rende la furia del vento, il suo improvviso ristagno e la rinnovata violenza, attraverso un arresto del discorso e una ripetizione:

> «-El viento seco, caliente, casi fuego de agua, no sólo derribaba cuanto le salía al paso, sino lo secaba, lo dejaba como estopa, vaciaba la substancia de los tumbados bananales, igual que si muchos, igual que si muchos días hubieran estado allí tirados al sol. » ([27])

Ma già il primo capitolo del libro, introduzione al senso epico dell'impresa bananera, mostra una varietà di stile che è opportuno sottolineare. Il ritmo febbrile del lavoro è reso da Asturias con frasi brevi, scarne, nervose, o in periodi lunghi, intersecati da una molteplicità di orazioni secondarie, che recano particolari nuovi e danno un ritmo nervoso a tutto il periodo.

La calura spossante del tropico, il respiro faticoso degli uomini, sono invece resi con frasi lunghe, pesanti, come ha notato il Menton ([28]):

> « Los cuadrilleros pasaban uno tras otro o en grupos de cinco, de diez, con toda clase de herramientas, guiados por el caporal hacia las hondonadas en que el silencio los tragaba, el silencio y el hervor perceptible de las especies animales ínfimas, invisibles, pero latentes, orquestales, frenéticas, a medida que el sol llegaba

([27]) *Ivi*, p. 192.
([28]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 227.

> sobre hogueras de vegetación inmóvil y vaho de marismas, a la brasa del mediodía.
>
> El jadeo de los peones que trabajaban con Adelaido, parecía envolver las piedras que se movían del suelo a las plataformas, en una afelpada materia de fatiga humana que mermaba el choque.
>
> Pero no era eso. Lo que pasaba, bien lo sabía el Cucho, es que llegaban a ensordecer después de horas y horas en aquel agacharse y levantarse y, como el jadeo les quedaba más cerca de los huesos de la cabeza, sólo oían el abrirse y cerrarse de su pecho, caer y subir los brazos y las manos, al clavar dedos y uñas en la tierra floja para asir las piedras y lanzarlas a lo alto de cada plataforma, abajo, arriba, abajo, arriba, abriendo y cerrando la bisagra de la cintura. » ([29])

Alla duttilità dello stile nelle descrizioni si deve aggiungere l'espressività del dialogo. Come tutti i libri di Asturias *Viento fuerte* si costruisce essenzialmente su di esso; è il dialogo che introduce in profondità nel mondo centro-americano più genuino. Inoltre, è da ricordare tra le varie caratteristiche l'uso della « muletilla », con cui i personaggi si annunciano e si fanno riconoscere prima ancora che la loro identità venga dichiarata. Talvolta la « muletilla » è sostituita dal ripetersi di un rumore caratteristico, come lo strascichio dei piedi gonfi del Ningüento, che lo annuncia inequivocabilmente. Oltre a ciò è da notare un sottile compiacimento per il gioco di parole, di effetto umoristico, che in *Viento fuerte* si esemplifica soprattutto nella presentazione delle figure dei due avvocati di Lester Mead, assolutamente identici, tanto da non potersi distinguere l'uno dall'altro. E' un particolare sul quale Asturias

([29]) M. A. ASTURIAS, *Viento fuerte*, op. cit., p. 11.

tornerà anche ne *El Papa Verde*. A prima vista questi potrebbero sembrare motivi insignificanti, ma rivelano la loro importanza nell'economia del romanzo, perchè ad essi è data una funzione equilibratrice, quella di introdurre una pausa che permetta di riprendere con rinnovato vigore il ritmo acceso della narrazione, la serietà drammatica delle considerazioni.

Il Menton ha affermato ([30]) che, pur inferiore a *Hombres de maíz* e a *El Señor Presidente, Viento fuerte* va considerato come uno dei migliori romanzi anti-imperialisti. Il giudizio appare inesatto nei termini in cui viene formulato. E' vero, infatti, che il romanzo svolge il tema anti-imperialista, ma il suo valore non sta tanto nella tesi assunta quanto nella perizia con cui l'autore la svolge, nel modo in cui il libro viene costruito, raggiungendo piena validità artistica. Ciò si deve alle qualità di stile e di fantasia, alla sensibilità con cui Asturias capta la sostanza di una vita che, pur nei suoi termini duri e drammatici, è fonte costante di poesia; si deve alla misura con cui il narratore svolge la sua tesi. Anche il Menton, del resto, finisce per riconoscere ad Asturias questa misura, allorchè scrive che l'odio verso la compagnia straniera si presenta come un problema nel tropico, senza l'« apasionamiento » che ha fatto fallire tanti romanzi che hanno trattato il medesimo tema ([31]).

L'avventura narrata da Asturias in *Viento fuerte* comprende il periodo di tempo di una generazione: dalla promettente giovinezza di Adelaido Lucero alla sua morte. La vita di questo protagonista segna il trascorrere cronologico del tempo e fa da sfondo alla vicenda. L'avventura

([30]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 229.
([31]) *Ivi.*

« bananera » non viene ripudiata, dallo scrittore, nella sua sostanza positiva per il paese. Il « bananal » rappresenta un cambiamento pienamente accettato nell'economia del Guatemala, così come è accettato nel suo paesaggio, mondo suggestivo che Asturias sente intimamente e che gli dà più profondo il senso dell'uomo attraverso la fatica. E' perciò del tutto ingiustificata l'accusa del Menton quando scrive che *Viento fuerte* presenta il medesimo difetto di *Hombres de maíz* e de *El Señor Presidente,* cioè di concedere poca attenzione all'individuo, senza la profondità necessaria per superare questa trascuratezza. In ognuno di questi romanzi, al contrario, lo scrittore perviene pienamente al risultato che si era prefisso: quello di ritrarre un mondo in piena trasformazione economico-sociale, oppresso da sistemi disumani di sfruttamento, che reclama giustizia.

* * *

Il secondo volume della trilogia « bananera », *El Papa Verde,* fu iniziato a Guatemala tra il gennaio e l'aprile del 1950.

Il periodo storico guatemalteco si identifica in questi anni, in cui Asturias scrive il romanzo, con il governo di Juan José Arévalo, al termine del suo mandato presidenziale, scaturito da libere elezioni volute dalla stessa giunta militare che aveva abbattuto Ubico e Ponce e che aveva retto il paese dal 20 ottobre 1944 al 15 marzo 1945.

Non a torto gli storici e gli studiosi di cose centro-americane hanno sottolineato la singolarità del modo di agire dei militari, per paesi in cui la legalità è lettera morta ([32]).

([32]) Scrive F. V. FÉRAUD, in *Survol historique des Pays d'Amérique Latine,* Paris, Nouvelles Editions Latines, 1958, p. 168: « Il est juste de souligner le phénomène sans exemple dans la vie des républiques

Il presidente Arévalo durante il suo mandato aveva continuato l'opera intrapresa dalla giunta militare, costituita dal maggiore Arana, dal capitano Arbenz e da M. Jorge Triello, tutti liberali nel significato americano del termine. La giunta, infatti, si era preoccupata della riorganizzazione della vita nazionale e nonostante ventotto tentativi di colpo di stato da parte degli oppositori, il 15 marzo 1951, allo scadere del suo periodo di governo, lasciava al paese un Codice del lavoro e un progetto di riforma agraria che il sucessore, colonnello Jacobo Arbenz si sarebbe preoccupato di mandare ad effetto.

Al momento di intraprendere il ciclo della « bananera » Miguel Angel Asturias pensava sicuramente a un periodo storico recente ed eroico del suo popolo, definitivamente concluso, ma che non bisognava dimenticare troppo facilmente. I numerosi tentativi per abbattere Arévalo stavano a indicare il pericolo di una situazione che solo l'attenta vigilanza della rivoluzione avrebbe potuto salvaguardare fino al definitivo consolidamento.

El Papa Verde viene terminato da Asturias a Buenos Aires — dove era stato nominato ambasciatore —, nel dicembre del 1952, ma vede la luce solo nel febbraio del 1954.

Questi dati valgono a spiegare l'atmosfera ancora fiduciosa del libro, un romanzo in cui Asturias, nella storia della « bananera », si rifà concretamente all'infausto periodo della dittatura di Ubico. Per intendere il romanzo nella sua impostazione storica sono necessari ancora alcuni chiarimenti d'ordine politico-economico intorno al periodo.

---

hispano-américaines: une junte révolutionnaire qui avait obtenu le pouvoir par les armes, l'abandonner de son plein gré au chef d'État régulièrement élu. »

L'abbattimento di Estrada Cabrera aveva portato alla presidenza della repubblica un esponente del partito conservatore, Carlos Herrera, il quale spinto dai suoi denunciò le concessioni fatte da Cabrera alla *Electric Bond and Share* e alle « Ferrovie Internazionali del Centro-America », con la conseguente reazione degli Stati Uniti e quindi la caduta del presidente e la sua sostituzione con il generale José María Orellana. Morto il 26 settembre 1926 Orellana, gli successe il generale Chacón e quattro anni dopo, dimissionario il presidente per ragioni di salute, dopo un « pronunciamento » del generale Manuel Orellana, fallito per il mancato riconoscimento statunitense ([33]), nel 1931 prese il potere il generale Jorge Ubico, col pieno appoggio degli Stati Uniti, inaugurando un periodo di terrore che durò quattordici anni.

La politica di Ubico fu « indipendente »; infatti egli riconobbe il regime franchista, simpatizzò per le potenze dell'Asse, al momento dei loro primi successi durante la seconda guerra mondiale, e ne divenne, come s'è detto, oppositore allorchè si delineò la vittoria degli Alleati. Nonostante questa politica egli fu sempre ben visto dai grossi gruppi capitalistici americani. Nel frattempo la *United Fruit Co.* aveva consolidato enormemente la sua posizione nel paese, avendo ottenuto numerose concessioni dal dittatore. Praticamente controllava tutte le ferrovie, le strade, le telecomunicazioni e i porti del Guatemala, dominandone incontrastata l'economia; nel 1936 aveva ottenuto da Ubico le terre più fertili, raggiungendo utili enormi, e soprattut-

([33]) Manuel Orellana, vista la situazione, si ritirò dalla contesa, non senza aver prima ottenuto notevoli vantaggi: 40.000 dollari, un posto consolare per il figlio, la costruzione di un ponte metallico che favoriva le comunicazioni con la sua « hacienda ». Si veda a questo proposito F. V. Féraud, *op. cit.*, p. 166.

to costituendo, come scrive il Niedergang ([34]), un vero e proprio stato nello stato, il cui smantellamento fu impossibile agli stessi governi rivoluzionari che seguirono alla caduta del dittatore.

Stando così le cose non fa meraviglia che Asturias, in talune pagine de *El Papa Verde*, faccia manifestare da alcuni esponenti della « Tropical Platanera S.A. » addirittura propositi di annessione di uno stato in cui tutta la vita economica dipendeva dal capitale nordamericano e in cui tutto ciò che significava sovranità del paese era stato abolito, anche la lingua, sostituita dall'inglese, anche la moneta, sostituita dal dollaro, la stessa bandiera nazionale, sostituita dalla bandiera stellata; mentre il governo era espresso e sostenuto dagli interessi economici delle imprese statunitensi ([35]).

Si può obiettare che in questi passaggi il discorso di Asturias diviene troppo scoperto, piattamente propagandistico. Realmente, qui, i personaggi che intervengono, transitori nella sostanza, non presentano dimensione. Ma non si tratta di un punto debole del romanzo perché tale era la realtà storica. Inoltre Asturias ricorre di proposito a queste note propagandistiche, al fine di rendere quell'idea di vuoto che sta oltre la politica fredda, ragionata solo in termini di denaro. Lo sdegno di Asturias si esprime, tut-

([34]) M. NIEDERGANG, *Le venti Americhe Latine*, Milano, Garzanti, 1964 (titolo originale, *Les Vingts Amériques Latines*, Paris, Plon, 1962), p. 355. Circa la potenza della « United Fruit Co. » il Niedergang scrive: « Dalla fine della seconda guerra mondiale, la *United Fruit Co.*, l'*International Railways of Central America* (I.R.C.A.) e la *Compagnia Agricola Guatemalteca* (C.A.G.) non rappresentano, in realtà, nel Guatemala, che un unico trust. I benefici netti, dedotte le imposte, della *United Fruit Co.* raggiungevano, nel 1946, la bella sommetta di 18.900.000 dollari. Nel 1948 erano di 52.700.000 dollari e, nel 1950, di 65.150.000 dollari ». Cfr. *ivi*, p. 357.

([35]) M. A. ASTURIAS, *El Papa verde*, Buenos Aires, Losada (« Novelistas de España y de América »), 1954, pp. 108 e segg.

tavia, anche attraverso passaggi più significativi. I protagonisti di tale politica vengono presentati con aspetti grotteschi, caricando volutamente le tinte, pervenendo a un efficace effetto caricaturale; è il caso del « felino orangután blanco, senador por Massachussets » ([36]), dagli « ojillos color de confites rosados » ([37]), su cui lo scrittore insiste. L'atteggiamento di questi personaggi assume tinte diaboliche. Una strana luce verde scaturisce dagli occhietti dell'insistito senatore, che divora con lo sguardo la cartina geografica dei paesi centro-americani, al ritmo ansimante di un respiro goloso e sensuale:

> « El senador se inclinó, más para ver el mapa que tenían extendido en el escritorio, que para agradecer la felicitación. Un monóculo ligeramente teñido de verde, casi una esmeralda, plantóse en el ojo izquierdo para examinar mejor el mapa, y entre los dientes se le vió la lengua temblorosa, granuda, como tomando aliento antes de hablar. » ([38])

In questi personaggi vi è qualcosa di demoniaco che contrasta con la sicurezza piratesca di Geo Maker Thompson, il futuro « Papa Verde », definito efficacemente e con ricorrente insistenza « señor de cheque y cuchillo, navegador en el sudor humano » ([39]). Sono questi passaggi che danno vita alle figure dei capitalisti posti in stato d'accusa dallo scrittore. Solo dopo averne colto l'aspetto ibrido e diabolico si riesce a legittimarne anche il dialogo. Ma ciò che di essi resta più impresso è l'aspetto sconcertante. Asturias insiste abilmente su determinati elementi, ricorre

([36]) *Ivi*, p. 108.
([37]) *Ivi*, p. 109.
([38]) *Ivi*.
([39]) *Ivi*, p. 12.

alla ripetizione di frasi e di particolari minuti, onde meglio definire e scolpire nel lettore le caratteristiche demoniache delle figure sulle quali fa ricadere la sua condanna. Nel « senador por Massachussets », ad esempio, il bianco e il rosa delle mani assumono un senso raccapricciante, mentre la sua figura si carica di una nota inquietante nella luce verde del monocolo. Costruzioni di schietto sapore surrealista concludono la presentazione, pervenendo all'effetto desiderato, quello di disumanizzare le figure. Valga il passaggio in cui il senatore viene presentato mentre sostiene una conversazione telefonica con il Segretario di Stato americano intorno al progetto di annessione:

> « Los reflejos de sus muelas de oro se iban por el teléfono con sus palabras, mientras solicitaba audiencia al alto funcionario; el monóculo suelto bailaba sobre su chaleco; sólo quedaba el ojo de confite muy alto, perdido en su cara voluminosa a la que seguía el cráneo untado en una pelusa color de pata de ganso. » ([40])

E' naturale che le città in cui vive gente siffatta assumano anch'esse, per Asturias, l'aspetto sconcertante delle « zahurdas » quevedesche. Geo Maker Thompson rappresenta la quintessenza del prodotto disumano di Chicago, « próspera Porcópolis, donde en cada puerta había un Papa Verde » ([41]). Il bilancio di una vita piratesca come quella di Maker Thompson, guidata dalla convinzione che il forte domina — « ¡Domina el fuerte! ¿Y para qué domina?... ¡Para repartirse tierras y hombres! ([42]) —, è fatta da Asturias in poche righe che ne mettono a nudo la portata crudele:

([40]) *Ivi*, p. 112.
([41]) *Ivi*.
([42]) *Ivi*, p. 15.

> « Eran quince años en el trópico y una anexión en perspectiva, a orillas del Mar Caribe convertido en un lago yanqui. Eran quince años de navegar en el sudor humano. Chicago no podía menos que sentir orgullo de ese hijo que marchó con una mancuerna de pistolas y regresaba a reclamar su puesto entre los emperadores de la carne, reyes de los ferrocarriles, reyes del cobre, reyes de la goma de mascar.» ([43])

Anche l'ambiente di Chicago è specchio di una situazione esasperata, in cui l'uomo ha perduto il suo vero significato. La pittura che Asturias ne fa si ricollega per la forza verbale e il vigore delle immagini a Quevedo e concretamente anche alla pittura del Bosco. E' il « Papa Verde » che ci guida in questa introspezione della città:

> « Dejó *Michigan-avenue*, donde se da cita la riqueza del mundo, e internóse en el dédalo de los barrios en que las calles hieden a intestinos largos y las bocacalles son como anos cuadrados adonde asoman los transeúntes no suficientemente digeridos por la miseria de la vida, pues se les ve desaparecer por otros callejones intestinales y salir a otras calles. Chicago: de un lado la grandiosidad de los mármoles, el frente de la gran avenida, y de otro, el mundo miserable, donde la gente pobre no es gente, sino basura. » ([44])

Il ripudio di Asturias per la città del capitale, come si vede, è totale e si esprime in forme surrealisticamente efficaci, che ricordano per qualche lato anche il senso di nausea per il mondo espresso da Neruda in «Walking Around»

([43]) *Ivi*, p. 112.
([44]) *Ivi*.

della seconda *Residencia en la tierra. El Papa Verde* trova il suo significato più alto nella contrapposizione tra una vita sana e una vita bestiale, che disconosce totalmente i diritti dell'uomo. La figura di Geo Maker Thompson domina, perciò, tutto il libro, quale massima espressione del suo mondo. E tuttavia, il suo carattere duro e disumano non impedisce che verso di lui si manifesti una larga zona di simpatia nel lettore. Evidentemente Asturias vede in Geo Maker Thompson l'uomo forte, accecato dalla sete di potere, guasto, in sostanza, dall'ambiente in cui ha avuto le origini, ma che si impone alla sua ammirazione quale uomo d'azione. Non è raro che un personaggio si imponga, suo malgrado, al suo stesso autore. L'ammirazione di Asturias per il « Papa Verde » non è ragionata, ma istintiva; essa non significa approvazione, ma una più aperta condanna per il fatto che tante disposizioni naturali, di forza e d'intelligenza, si siano concretate in un'attività che mira al totale asservimento dell'uomo. Benchè Geo sia, in definitiva, la rappresentazione stessa del male, in tutto il romanzo lo circonda e lo accompagna un'istintiva carica di simpatia, a partire dal momento in cui ci appare per la prima volta, giovane, contrabbandiere, quindi agente della « Frutera », fino alla graduale ascesa che lo porta ad essere uno degli uomini più importanti della « Tropical Platanera S.A. », quindi, dopo un'ardita speculazione di borsa, a essere padrone della quasi totalità delle azioni, in lotta mortale con la « Frutamiel ».

La contesa tra le due società, la « Frutamiel » e la « Platanera », è presentata da Asturias come un conflitto artificioso di interessi, che tuttavia mette in serio pericolo la pace dei paesi sul cui territorio il conflitto prende corpo. Infatti, il Guatemala viene condotto sull'orlo della guer-

ra con il vicino Salvador per una fascia di terreno che interessa entrambe le società operanti nei due paesi. In questo episodio Asturias intende sottolineare come spesso le contese che travagliano i paesi del Centro-America non siano che il risultato di manovre determinate da interessi economici stranieri, incuranti delle numerose vittime innocenti che mietono tra le popolazioni locali, sfruttate indegnamente anche nel loro ingenuo e sincero patriottismo.

Nella sua ascesa Geo Maker Thompson marca il tempo al succedersi di tre generazioni. Il suo carattere si definisce col trascorrere degli anni. La brutalità del tempo giovanile si trasforma nell'età matura in spregiudicatezza d'uomo d'affari, per concludersi in una potente ma sterile e chiusa vecchiaia. La solitudine del personaggio è presentata dallo scrittore come inevitabile coronamento di una vita di « navigatore nel sudore umano ». La condanna di Geo Maker Thompson è, in sostanza, la solitudine.

In tempi remoti la solitudine è originata dalla morte della fidanzata di Thompson, Mayarí, una delle figure più toccanti del libro, che reca un soffio di poesia alla prima parte de *El Papa Verde*. La sua concezione della vita contrasta con quella di Geo e della madre, anch'essa affarista senza scrupoli. La meccanica del danaro e della concorrenza sono per lei prive di senso, poiché tolgono la possibilità di sognare, indispensabile alla vita. Attraverso le parole di Mayarí, Asturias difende il suo mondo:

> « — Cierra los ojos, Geo, no pienses, siente. Es horrible estar junto a una máquina de calcular. Cierra los ojos, sueña...
>
> — No tengo tiempo...
>
> — Pero si el que sueña vive siglos. Ustedes son como niños, porque no se envejecen por dentro. Por fuera se envejecen, son adultos

siempre, adultos aniñados. Hace falta soñar para envejecer la sangre. » ([45])

Di fronte alle ingiustizie, alle crude spogliazioni di cui sono vittima gli indigeni, Mayarí sente che il suo posto è con loro. Il suo significato è quello di un simbolo, ed essa si immola gettandosi nel lago, ripetendo inconsciamente un rituale antico che la incorpora nel mito.

La figura di Mayarí ricorda, per purezza, la shakespeariana Ofelia, anche se la sua morte volontaria, nel modo in cui avviene, assume nel romanzo una tinta leggermente forzata. La sua presenza rimane operante, insistente come un rimorso, in Maker Thompson, anche se egli finisce per sposarne la madre, per affinità d'interessi e di carattere. Da questo momento inizia la solitudine del « Papa Verde »; egli non troverà amore neppure nella figlia, così come non avrà che dolore dal nipote. Una gelida atmosfera regna intorno a Geo Maker Thompson. In essa si insinua, fin dal primo momento, una crisi profonda che, se non reca frutti visibili, accentua, tuttavia, la desolazione in cui l'uomo potente vive. Non a caso il Castelpoggi ha sottolineato questa solitudine ([46]); proprio ad essa si deve se la figura del « Papa Verde » si incide così profondamente nel lettore. Gli anni della vecchiaia incombente esprimono tragicamente la dimensione del suo fallimento: la figlia, col suo stesso carattere freddo e calcolatore, vive lontana; il nipote, unica consolazione di Geo, è un ragazzo stile americano, sportivo e scioperato. A ciò si aggiunga la nota triste di una vita sentimentale fallita e, più tardi, sfumati i sogni di annessione di paesi, il ritiro dagli affari, risultato di un nuovo fallimento.

([45]) *Ivi*, p. 26.
([46]) A. J. Castelpoggi, *op. cit.*, pp. 114-115.

Di fronte a tanto gelo Geo Maker Thompson tenta nuovamente di reagire, tornando all'attività, al mondo della « Platanera », di cui conquista la presidenza. Ma il potere raggiunto non è che un mezzo tentato per attutire, senza successo, il senso pauroso di vuoto che lo circonda; la solitudine è in lui, non solamente intorno alla sua persona. Al disopra dello stordimento che può offrire l'attività materiale, la gioia della conquista, il « Papa Verde » percepisce una misteriosa presenza che lo inquieta intimamente, quella che già aveva percepito in modo confuso al momento della prima rinuncia, come una forza superiore che umilia e abbatte chi più è salito in alto tutto calpestando:

> « — Hay tantas cosas que uno no puede evitar... — desmadejó la frase el viejo Maker y quedóse pensando que si hay muchas, las que más duelen, las que duelen toda la vida y quién sabe si toda la muerte, son aquellas en que el destino burla a los mortales, cuando son todopoderosos, como fue él en aquellos días en que entraba sonando los pasos en las oficinas de la Compañía, en Chicago, y de donde salió quedamente a perderse en las calles de su ciudad natal, después de renunciar a todo. » ([47])

L'istintiva simpatia di Asturias verso il suo personaggio, giunge a umanizzarlo ulteriormente. Verso la fine della seconda e ultima parte del romanzo il tremendo « señor de cheque y bolsillo, gran navegante del sudor humano » ([48]), ci si presenta persino con sentimenti umani. Le esperienze, le delusioni, gli anni non sembrano esser passati invano su di lui, anche se egli prosegue nella sua attività piratesca e se continua ad essere, secondo la definizione di un altro

([47]) M. A. Asturias, *El Papa Verde*, op. cit., pp. 259-260.
([48]) *Ivi*, p. 85.

nordamericano, Jinger Kind, l'« hampa de una nación de las más nobles tradiciones! » ([49]).

Che Geo Maker Thompson sia realmente cambiato in qualche cosa di sostanziale lo si deduce da vari indizi: dal suo affetto per il nipote, dal modo di procedere nei confronti di Lino Lucero, l'unico dell'antica società costituita dal defunto Lester Mead che non si sia lasciato montare la testa dalla ricchezza ereditata. nè accalappiare dai rappresentanti della Compagnia. Tutti gli altri hanno lasciato la terra per andare a « rieducarsi » negli Stati Uniti, cedendo all'abile politica della « Platanera », che mira a rendere inoffensivi gli eredi delle azioni di Lester, e hanno finito per americanizzarsi persino nel cognome.

Per Asturias, Lino Lucero rappresenta potenzialmente l'uomo nuovo del Guatemala, deciso e coraggioso, disposto al sacrificio e alla lotta, aperto a ogni esperienza, con un alto senso dell'uomo, cosciente dei legami con la terra e col paese. L'insegnamento di Lester e di Leland hanno operato profondamente in lui, ed egli si sente continuatore della loro opera. Lo attestano le parole con cui rifiuta la scorta armata con la quale il Comandante, una volta diventato ricco per il testamento di Lester, vorrebbe proteggerlo:

> « — Y no la necesitamos, señor Comandante, porque nosotros no estamos en el papel de los que explotan al trabajador, y el que hayamos heredado la majestad de una fortuna por todos conceptos noble, no quiere decir que vengamos a pasarnos con todo lo que tenemos al campo del enemigo. Que las escoltas y los ejércitos protejan los intereses monopolistas, los brazos del pulpo insaciable de la plutocracia, pero no a nosotros,

([49]) *Ivi*, p. 30.

> que aprendimos con Lester Mead y Leland Foster la única lección que no debemos olvidar nunca, a ser solidarios con el pueblo. Nosotros, señor Comandante, no corremos ningún peligro, nadie va a turbar nuestro sueño, porque a nadie le hemos robado, de nadie hemos recibido beneficio que signifique sudor y sangre... » ([50])

E' questa dirittura morale che si impone anche al « Papa Verde ». La simpatia e la stima che Geo Maker Thompson mostra per Lino Lucero rispondono a quell'attrazione inconscia che l'uomo onesto esercita su chi non lo è. Si spiega, perciò. come nell'abile e spregiudicata manovra con cui il « Papa Verde » si impadronisce delle azioni della « Platanera » egli salvi dalla rovina Lino Lucero. Uomo duro, privo di scrupoli, Geo Maker Thompson presenta, tuttavia, nel periodo maturo della sua vita una nota umana. Per questa nota la sua figura acquista rilievo e si distingue fra tutte quelle che compaiono nel romanzo.

Ciò non significa, naturalmente, che ne *El Papa Verde* non esistano altri personaggi degni di rilievo; la stessa doña Flora, nella quale Asturias rappresenta l'elemento su cui, con l'esercito e gli uomini politici, poggia l'azione penetrante degli « yankee » ([51]); o Mayarí, con la sua nota di sottile poesia. Altre figure hanno minore importanza. In genere si tratta di rapide comparse, che servono però a creare un clima. Notevole significato ha, invece, nel romanzo, la massa, il popolo, che Asturias non vede con occhi accecati dall'impegno, ma presenta anche negli aspet-

---

([50]) *Ivi*, p. 202.

([51]) A proposito degli uomini politici del suo paese Asturias fa dire a Geo Maker Thompson: « [...] en Centroamérica a los diputados se les da *cheques*; así quedan cogidos de la cola. No les importa. Son gente que abiertamente colabora con nosotros. » (*Ivi*, p. 78).

ti più diversi, mutevoli e persino negativi, contribuendo, tuttavia, con ogni nota, a rendere in tutto il libro la dolorosa tragedia di tanta gente indifesa, spogliata e perseguitata. Il grande esodo dalle terre che la « Platanera » ambisce e che ottiene con la forza, ha veramente, nelle pagine di Asturias, il senso tragico dei grandi drammi umani:

> « [...] Se oía que andaban pueblos enteros. El pegarse de la planta del pie desnudo en la tierra caliente. Pegarse y despegarse. Ruido de hojas que tras tostarse al sol se han humedecido con la noche [...] » (52)
>
> « Se les calcinaban los pies aterronados. Pedazos de tierra que se va. Pies desnudos. Interminables filas. Pies de campesinos arrancados de sus cultivos. Imagen de la tierra que se va, que emigra, que deja escapar pedazos de su gleba buena, caída de los astros, para que no permanezca donde ha sido privada de raíces. No tenían caras. No tenían manos. No tenían cuerpos. Sólo pies, pies, pies, pies para buscar rutas, repechos, desmontes por donde escapar. Las mismas caras, las mismas manos, los mismos cuerpos sobre pies para escapar, pies, pies, sólo pies, pedazos de tierras con dedos, terrones de barro con dedos, pies, pies, sólo pies, pies, pies, pies... Se les ve donde van, ya no están en sitio alguno, van, marchan sin hacer ruido, sin levantar polvo, marchan, marchan, marchan, brasa y humo las viviendas, y el descuaje de los bosques semisumergidos en el agua, humedad jabonosa donde sólo impera el zompopo, la abeja negra, nubes de insectos, guacamayos y monos. » (53)

(52) *Ivi*, p. 43.
(53) *Ivi*, p. 81.

Per rendere con più viva aderenza il dolore del distacco dalla terra da parte degli esuli, Asturias va descrivendo tratto, tratto, la bellezza della natura guatemalteca. Per tal modo la tragedia acquista tinte ancor più dolorose; la terra si identifica interamente con l'uomo: « Dulce es la tierra donde uno nace. No tiene precio. Toda la demás es amarga » ([54]). Un carico enorme di dolore pesa su tutte le pagine del libro. Si spiega, quindi, come persino un personaggio della « Platanera », Jinger Kind, arrivi a provare un'intima vergogna di fronte a tanto sopruso:

> « — [...] Duele verse la cara al espejo cuando se ha estado en Centroamérica, donde arrebatamos la tierra a los que la poseen pacíficamente y hacemos muchas otras cosas cubriéndolo todo con el unto del metal amarillo, oro que hiede a *merde*, porque eso hemos hecho, transformar el oro en porquería... » ([55])

Il gran tema quevedesco del danaro torna in queste pagine, espresso in forme nuove. Il suo potere di corruzione assume proporzioni gigantesche nelle conseguenze estreme, il totale asservimento dei popoli. Per Asturias la potenza del danaro ha in sè qualcosa di demoniaco; chi ne dispone e lo maneggia per fini indegni appartiene già all'inferno. La sua forza dissolvente è tale da distruggere l'essenza stessa dell'uomo. Sabina Gil, una comparsa de *El Papa Verde,* lo manifesta in queste parole:

> « — Se acabaron las personas [...] y es tal vez más una escoba, que una gente. La escoba barre porque vos la ponés a barrer. Pero la gente, la gente, la gente de aquí se presta, se

([54]) *Ivi,* p. 82.
([55]) *Ivi,* p. 86.

> ofrece para que barran con ella... Mejor no sigo hablando... » ([56])

Esiste, tuttavia, nel romanzo un mondo che si salva: quello che soccombe materialmente e sembra vinto. Asturias formula, in questo senso, un sostanziale messaggio di speranza. La purezza della natura, la sua stessa poesia, che egli rende attraverso una molteplicità di sfumature, sono la testimonianza di un mondo puro che non può perire e che affonda i suoi legami nel passato e nel mito:

> « Pájaros amarillos, rojos, azules, verdes, y otros sin color pero con la clamorosa alegría en sus gargantas de cristal el cenzontle, de madera dormida el guardabarranca, de aguamiel el pito de agua, de meteorito sonando la calandria...»([57])

Il legame eterno col passato è rievocato dalla serie di aggettivi e di enumerazioni. Di fronte alle sconfitte di ogni giorno esiste una forza irresistibile, sotterranea, che alimenta gli spiriti nel segno di un futuro giorno felice. Sulla meschina « giustizia » del meticcio venduto, sul sangue innocente sparso ([58]), si impone la certezza di un risveglio futuro. I « brujos », in comunicazione con il mondo che sta oltre la realtà, ne trasmettono il messaggio:

> « [...] ¡Nuestros pechos quedarán en quietud bajo las aguas, bajo los soles, bajo las semillas, hasta que llegue el día de la venganza, en que verán los ojos de los enterrados! » ([59])

Questo passaggio spiega già il titolo del terzo volume della trilogia.

([56]) *Ivi*, p. 136.
([57]) *Ivi*, pp. 39-40.
([58]) *Ivi*, p. 49.
([59]) *Ivi*, p. 51.

El Papa Verde è un romanzo complesso nelle sfumature, un libro la cui comprensione ha bisogno di una decantazione della lettura. Per coglierne meglio il significato e la bellezza occorre staccarsi dall'impressione che lascia nel lettore *Viento fuerte*. Ciò che sconcerta, al primo momento, nel secondo volume della trilogia « bananera », è anzitutto la diversità di clima delle due parti in cui si divide; la prima è la preistoria della penetrazione « bananera » in Guatemala, l'epica dell'impresa e di Geo Maker Thompson, svolgentesi in stretto contatto con la leggenda e il mito; la seconda si ricollega, invece, concretamente a *Viento fuerte,* con un riaggancio, sì, della sua atmosfera poetica, ma dominato da una molteplicità di fatti comuni e da un succedersi continuo di dialoghi, in un'aderente immagine della vita di ogni giorno. Il salto di tempo è assai notevole; chi ha letto *Viento fuerte* si attenderebbe ne *El Papa Verde* l'immediata continuazione, tanto più che già nel primo romanzo il « Papa Verde » è presentato come l'essere misterioso e potente che domina la « Platanera ». Al contrario, nel secondo romanzo, per più di un centinaio di pagine, quante costituiscono la prima parte, Asturias ci riporta indietro nel tempo; così che, alla fine, *Viento fuerte* e *El Papa Verde* ci appaiono piuttosto come un unico libro, composto di tre parti, secondo la cronologia temporale: nella prima parte si assiste alla penetrazione « bananera » in Guatemala, al successivo sviluppo dell'impresa e alla lotta dei piantatori indipendenti, nello spazio di una vita umana, quella di Adelaido Lucero; nella seconda parte si ritorna alle origini, ma con un unico filo conduttore, quello rappresentato da Geo Maker Thompson; la terza parte salda le distanze temporali e procede nella storia della penetrazione della « Tropical Platanera S.A. »,

contro la quale si infrange la resistenza dei piccoli proprietari locali, che si manifesta in un'opposizione disorganizzata, destinata, perciò, già in partenza, a non avere successo.

Tra i critici, il Castelpoggi ha giudicato favorevolmente *El Papa Verde* ([60]), mentre il Menton, pur ammettendone il valore e dicendolo superiore addirittura a *Viento fuerte,* preso come romanzo a sè, per personaggi, stile e unità, che gli viene dalla figura di Geo Maker ([61]), ne ha sottolineato anche alcuni difetti, come la dispersione ([62]), la strutturazione poco perfetta della trilogia, con la conseguente necessità di retrocedere cronologicamente ([63]).

Considerato nell'ambito della trilogia non è possibile negare che *El Papa Verde* presenta qualche difetto di struttura. Ciò si spiega probabilmente col fatto che, quando scrisse il romanzo, Asturias non si era ancora deciso per la trilogia, di cui *El Papa Verde* sarebbe stato il secondo volume. *Viento fuerte, El Papa Verde, Los ojos de los enterrados* divennero una trilogia soprattutto perchè la critica li interpretò in tal modo. Anzi, come si è detto, prima che apparisse *Los ojos de los enterrados* i critici consideravano come terzo volume della serie *Week-end en Guatemala.* Si spiegano, perciò, le discordanze tra il primo e il secondo volume, mentre *Los ojos de los enterrados* non pone problemi di questo genere, segno che l'autore era ormai pervenuto all'idea della trilogia, benché egli sostenga sempre, e a ragione, che i tre romanzi godono di una vita pienamente autonoma. In realtà *El Papa Verde* rivela meglio il suo valore intrinseco se considerato a sè, senza ricollegarlo troppo a *Viento fuerte,* nella serie di rag-

([60]) A. J. CASTELPOGGI, *op. cit.*, pp. 106-131.
([61]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 233.
([62]) *Ivi*, p. 231.
([63]) *Ivi*, p. 233.

giungimenti artistici ormai caratteristici della narrativa di Miguel Angel Asturias, soprattutto nella magia di un realismo che, pur nell'intenso gioco della fantasia, accentua il significato di spietata denuncia del romanzo.

Capitolo Quinto

LA PROTESTA CONTRO L'AGGRESSIONE

La storia del Guatemala entra in un momento estremamente critico verso la metà del 1954, poco dopo che Asturias aveva pubblicato *El Papa Verde*. La riforma agraria, iniziata nel maggio 1952 — una timida riforma per le esigenze del paese, secondo la generalità degli studiosi che se ne sono occupati ([1]) —, aveva toccato, come s'è detto, gli interessi della *United Fruit Co.* e delle altre imprese straniere fiancheggiatrici, oltre che dei latifondisti locali. Benchè la riforma si limitasse a espropriare le terre incolte l'opposizione di questi gruppi, coalizzati contro il governo di Arbenz, divenne assai forte. Immediatamente fu lanciata contro il presidente e il suo governo l'accusa di « comunismo ». Ma che Arbenz non fosse comunista

---

([1]) Cfr. ad esempio V. Alba, *op. cit.*, p. 190. Del medesimo parere è anche L. Cardoza y Aragón, in *Guatemala*: 1954-1964, *diez años de « gloriosa revolución »*, in « Cuadernos Americanos », XXIII, 4, 1964, p. 18. Dallo stesso articolo desumiamo dati interessanti intorno alla situazione guatemalteca, tratti da censimenti condotti nel 1950, con la cooperazione nordamericana; distribuzione della terra: il 76% dei piccoli proprietari possedeva il 10% delle terre coltivabili, mentre il 2,2 % dei latifondisti ne possedeva più del 70 % e tra essi 22 possedevano ognuno 9.000 ettari, cioè il 13% del totale delle terre coltivabili; il 57% dei contadini non possedeva terre; il totale delle terre della « United Fruit Co. » ammontava a 566.775 acri, dei quali 43.930 coltivati (21.163 acri a banani); inoltre, contrattava i prodotti di circa 14.630 acri, proprietà di piccoli coltivatori che dipendevano in tutto da essa. L'entrata giornaliera di un contadino era di 0,26 *centavos* di *quetzal* (equiparato al dollaro).

appare provato. Egli era solo espressione di un nazionalismo economico che non ebbe mai l'intenzione di condurre il paese nel campo sovietico. Afferma il Niedergang che al momento della proditoria invasione di Castillo Armas, Arbenz e il Guatemala non erano comunisti e nemmeno si trovavano sul punto di divenirlo ([2]). La stessa cosa assicura il Coccioli, che visitò il paese in quell'epoca ([3]). L'unica realtà era che, come scrive il Pendle, il governo guatemalteco nella sua opera di riforma non aveva tenuto in sufficiente conto la forza dell'opposizione latifondista e delle società straniere ([4]).

Per avere un'idea degli interessi che la politica extra-fondiaria di Arbenz colpiva, basti pensare che egli intendeva costringere la compagnia monopolizzatrice delle ferrovie del Guatemala a pagare allo Stato la tassa di « beneficenza » gravante sui biglietti ferroviari e che mai era stata versata. L'ammontare di detta somma ascendeva, nel 1953,

---

([2]) Scrive il NIEDERGANG, *op. cit.*, p. 362: « Nel giugno del 1954, il Guatemala non era comunista e non era certo sul punto di divenirlo. La libertà di stampa era totale e gli ambienti all'opposizione si agitavano assai più dei comunisti. I loro quotidiani pubblicavano ogni giorno avvertimenti minatori al presidente Arbenz. La loro tiratura raggiungeva le 50.000 copie e aveva l'esclusiva della pubblicità commerciale. I giornali governativi, invece, riuscivano appena a stampare le 10.000 copie. »

([3]) C. COCCIOLI afferma, in un articolo dal titolo significativo *Faceva paura solo a Dulles il Guatemala di Jacobo Arbenz*, pubblicato sul « Corriere della Sera » del 1° agosto 1964: « Chi scrive queste righe visitò il Guatemala proprio in quell'epoca cocente: non ebbe affatto l'impressione di trovarsi in un paese sovietizzato o alla vigilia di esserlo. »

([4]) G. PENDLE scrive, in *A History of Latin America*, London, Penguin Books, 1963, p. 213: « Arbenz himself had no desire to lead Guatemala into the Soviet camp, but, having underestimated the power of local and foreign capitalists, he found himself relying more and more on the help of a small but well-organized and hardworking band of communists, to whom he was obliged to make ever greater concessions. »

a dodici milioni di dollari ([5]). La posta in gioco era, quindi, assai grossa e il capitale nordamericano dovette esercitare forti pressioni sul governo degli Stati Uniti perchè intervenisse nella politica del paese.

D'altra parte che il Dipartimento di Stato, retto allora da John Foster Dulles, avesse deciso di passare all'azione era apparso chiaro fin dal dicembre 1953 a coloro che si interessavano di politica latino-americana, quando improvvisamente fu nominato ambasciatore in Guatemala John Peurifoy, un « diplomatico d'urto » ([6]), che aveva avuto già una parte importante nel 1947 sull'esito della guerra civile greca. Ancora non è chiaro se il Dipartimento di Stato si fosse deciso ad agire a sostegno di interessi patrocinati dallo stesso Foster Dulles ([7]), o se realmente fosse allarmato dalle prospettive della creazione in Guatemala di un focolaio comunista permanente. E' comunque certo che, attraverso l'Honduras e il Nicaragua, gli Stati Uniti fornirono al colonnello Castillo Armas i mezzi necessari all'invasione, le armi, l'equipaggiamento, gli aerei «DC 3» e « Thunderbolt », debitamente camuffati, e gli stessi piloti che dovevano bombardare gli obiettivi guatemaltechi ([8]). Del resto, l'amministrazione Kennedy, inaugurando una nuova politica verso gli stati latino-americani, ammise il piano Dulles d'intervento.

([5]) Cfr. a tale proposito L. CARDOZA Y ARAGÓN, *art. cit.*, pp. 21-22.

([6]) M. NIEDERGANG, *op. cit.*, p. 351.

([7]) Ricorda il NIEDERGANG, *ivi*, p. 356: « Non c'è del resto alcun dubbio che la pressione del *lobby* bananifero animato dalla *United Fruit Co.* abbia rappresentato una parte considerevole nella decisione presa da Washington di abbattere in un modo o nell'altro il governo Arbenz. Ciò fu facilitato dal fatto che John Foster Dulles in persona, a quell'epoca membro dello studio legale Sullivan & Cromwell di New York, aveva partecipato alla redazione di nuovi contratti della *frutera* con il governo guatemalteco nel 1930 e nel 1936. »

([8]) *Ivi*, p. 364.

L'invasione del Guatemala ebbe inizio il 17 giugno 1954 e dopo duri combattimenti, stragi, saccheggi e bombardamenti aerei, la sera del 27 Arbenz era costretto a capitolare, quando le truppe di Castillo Armas si trovavano ancora ad alcune centinaia di chilometri dalla capitale ([9]). La vittoria dei ribelli non fu determinata tanto dalle armi, quanto piuttosto dall'effetto psicologico dei bombardamenti aerei e, in primo luogo, dalla defezione degli alti ranghi dell'esercito, sempre trasformisti e infidi. Abbandonato da tutti il presidente cedette, preso dallo sconforto o forse perchè assistito da poca perizia politica e da un carattere timido e indeciso, come alcuni hanno affermato ([10]).

A distanza di tempo appare chiaro, oggi, che la caduta di Arbenz fu determinata da amici e da nemici, suoi oppositori in buona o in cattiva fede, cioè da coloro che trovavano troppo timide le sue riforme e da quelli che le trovavano troppo pericolose e rivoluzionarie, non ultimi tra questi gli esponenti della chiesa locale. Ricorda, infatti, il Coccioli ([11]) che il 10 aprile 1954 l'Arcivescovo di Città del Guatemala aveva invitato il popolo a sollevarsi contro il governo, cosa non nuova nella storia delle repubbliche latino-americane.

La vittoria di Castillo Armas diede inizio a un'epoca di « cuartelazos » nella vita politica guatemalteca, col ritorno

([9]) Cfr. il libro di P. GUILLÉN, *Guatemala, prólogo y epílogo de una revolución*, México, Cuadernos Americanos, 1964.

([10]) E' interessante il giudizio su Arbenz, dato da M. Niedergang, in *op. cit.*, p. 366: « [...] politico di poco valore rimasto un militare si sentì a un tratto solo. Non gli si affacciò neppure alla mente l'idea di appoggiarsi deliberatamente e completamente alle masse contadine. » Viene tuttavia spontaneo di chiedersi cosa avrebbero potuto fare i contadini contro le armi dei ribelli e gli aerei americani. Anche C. Coccioli nell'*art. cit.*, mette in evidenza l'indecisione e la timidezza di Arbenz.

([11]) C. COCCIOLI, *art. cit.*

a una serie di regimi dittatoriali ([12]), espressione di un'operetta che è una delle piaghe più dolorose dell'America latina, anche se in sè non appartiene che alla « miscelánea de les efemérides enanas », come ha scritto Luis Cardoza y Aragón ([13]).

Gli unici che trassero vantaggio dalla situazione, e che ancor oggi ne godono i frutti, furono coloro che si erano coalizzati contro Arbenz, in primo luogo le imprese statunitensi ([14]). Quanto al governo degli Stati Uniti l'intervento in Guatemala rappresentò un momento assai critico delle sue relazione con il resto degli stati latino-americani. L'ondata di sdegno che si manifestò in tutta l'America significò l'accentuarsi di un'avversione già antica verso i metodi della politica statunitense. Da questo momento si manifesta in America una situazione esplosiva, non modificata sostanzialmente neppure dalla successiva politica di Kennedy, più intelligente, senza dubbio, e più rispettosa delle aspirazioni nazionali, nè del piano dell'« Alleanza per il Progresso » da lui patrocinato.

Del sentimento generale allora suscitato si resero interpreti numerosi intellettuali. Tra i guatemaltechi ricorderemo Luis Cardoza y Aragón, autore di un libro ormai

([12]) Castillo Armas fu assassinato il 26 luglio 1957 dai suoi complici. Dopo una presidenza provvisoria di Gonzáles López, destituito poi da tre colonnelli, nell'ottobre dello stesso anno prende il potere il colonnello Guillermo Flores Avendaño e il 2 marzo 1958 gli succede il generale Miguel Ydígoras Fuentes, a sua volta destituito, il 30 marzo 1962, dall'intervento di altri colonnelli capeggiati dal ministro della difesa Peralta Azurdia. Si veda a questo proposito L. CARDOZA Y ARAGÓN, *art. cit.*, p. 17.

([13]) L. CARDOZA Y ARAGÓN, *art. cit.*, p. 17.

([14]) Cfr. *ivi*, p. 21. Castillo Armas concesse 4.600.000 ettari, quasi metà del Guatemala, a 46 imprese petrolifere nordamericane e Ydígoras Fuentes cancellò il debito di 12 milioni di dollari che la compagnia ferroviaria aveva verso lo stato per mancato versamento dei « Beneficios de ausencia ».

famoso, *La revolución guatemalteca* ([15]). Il Guatemala assurse a simbolo della libertà brutalmente calpestata, non vinta. Una voce di risonanza mondiale, Pablo Neruda, cantò il piccolo paese centro-americano, che nell'ora oscura diveniva onore, orgoglio, dignità dell'America:

tú, Guatemala, eres
un puño y un puñado
de polvo americano con semillas,
un pequeño puñado
de esperanza
. . . . . .
pequeña hermana,
corazón calmoso,
aquí estamos dispuestos
a desangrarnos para
defenderte,
porque en la hora oscura
tú fuiste
el honor, el orgullo,
la dignidad de América ([16]).

Di fronte al dramma della patria, Miguel Angel Asturias reagì con l'esaltazione del momento tragico ed eroico della sua gente, in un libro appassionato, *Week-end en Guatemala.* Si tratta di otto « relatos de la invasión », come egli stesso li ha definiti ([17]), non di un romanzo vero e proprio, collegati tra di loro da un motivo centrale, appunto l'invasione.

Il nuovo libro di Asturias viene a interrompere improvvisamente, col documento della realtà più brutale, la

([15]) L. CARDOZA Y ARAGÓN, *La revolución guatemalteca,* México, Cuadernos Americanos, 1956.Dello stesso autore è *Guatemala, las líneas de su mano,* ivi, 1955.

([16]) P. NERUDA, « Oda a Guatemala », in *Odas elementales,* Buenos Aires, Losada, 1954.

([17]) Dalla *Autobiografía* inedita cit., p. 6.

trilogia « bananera », la storia, cioè, delle conquiste del popolo guatemalteco.

L'aggravarsi della situazione in Guatemala coglie Asturias a Parigi, ministro consigliere presso la Legazione del suo paese. Nell'ottobre 1953 Arbenz lo invia ambasciatore presso la vicina repubblica de El Salvador, al fine di evitare che lo stato confinante sia trascinato nel conflitto che si annuncia. La missione è coronata da successo e Castillo Armas, al momento della sua vittoria, si vendicherà dello scrittore togliendogli la cittadinanza guatemalteca. Ma Asturias, caduto Arbenz, aveva già rinunciato alla sua carica, in segno di protesta, ed era partito per l'esilio.

Nel 1955 lo scrittore è, infatti, in Cile, ospite di Neruda. Qui inizia la stesura di *Week-end en Guatemala* ([18]), che appare poi in Argentina nel 1956 ([19]). E' questo un libro ardente di passione civile, dove l'impegno di Asturias si manifesta in tutta la sua portata generosa, in una violenza verbale che si giustifica appieno, contro la politica statunitense e la sua espressione latino-americana il « coronel-gobierno ».

Chi legge per la prima volta *Week-end en Guatemala* senza essere al corrente degli avvenimenti politici del paese, può avere l'impressione che il romanziere in queste pagine calchi troppo la mano, incidendo in una nota di troppo aperto tono propagandistico o insistendo su truculenze esagerate. La realtà storica, tuttavia, si incarica di legittimare quanto egli introduce nel libro, per cui resta

([18]) *Ivi*, pp. 6-7. Solo nel 1959 il governo di Ydígoras Fuentes, su istanza dell'Università di Guatemala, acconsentí a restituire a M. A. Asturias il passaporto. Per l'ingresso nel paese, dove era stato chiamato per conferenze all'Università, gli fu concesso, tuttavia, solo un visto turistico valido per tre mesi. Precedentemente lo scrittore era stato in Cina e in Russia.

([19]) M. A. ASTURIAS, *Week-end en Guatemala*, Buenos Aires, Goyanarte, 1956.

solamente l'eccezionale vigore di una protesta, che scaturisce dalla ferita viva, provocata in Asturias dalla tragedia che ha distrutto il suo paese.

Se *Week-end en Guatemala* è un libro ardente di passione, tuttavia questa non riesce mai a soffocare nello scrittore l'artista. Pur partendo da una realtà così pressante, il libro non si trasforma in un documento storico, perchè la storia si traspone sempre sul piano dell'arte attraverso il libero gioco della fantasia. E se talvolta esistono squilibri, essi sono nobilitati e giustificati dalla passione.

A *Week-end en Guatemala* Seymour Menton ha rimproverato molte cose: anzitutto la mancanza di unità, l'impossibilità di definirlo un romanzo, data l'assenza di protagonisti che intervengano in più di un episodio ([20]), l'abuso di ricorsi stilistici, che talvolta appaiono degenerare ([21]). La conclusione cui perviene il critico nella sua analisi è che il libro è il più debole di tutti i romanzi di Asturias, il quale, pur essendo stilista assai fine, lo avrebbe scritto « muy a la ligera, porque le correspondió reaccionar frente a un suceso particular » ([22]).

Il giudizio del Menton si fonda su un presupposto errato, cioè che Asturias avesse avuto intenzione di scrivere in *Week-end en Guatemala* un romanzo, quando egli stesso lo ha definito raccolta di racconti sull'invasione. D'altra parte il libro non reca l'indicazione « novela », ma solo un'epigrafe sul frontespizio, che vale a immetterci nel clima più intimo di queste pagine:

> ¿No ves las cosas que pasan?...
> ¡Mejor llamarlas novelas!...

([20]) S. MENTON, *op. cit.*, p. 237.
([21]) *Ivi*, p. 239.
([22]) *Ivi*, p. 240.

Nell'evidente gioco di parole traspare l'opinione che Asturias si è fatta della realtà manifestatasi nel suo paese, una realtà che ha del romanzesco, tanto è a prima vista incredibile. In tal senso egli sembra voler giustificare fin dal principio quanto di irreale il lettore potrebbe essere indotto a trovare nel suo libro.

Gli otto episodi, di varia lunghezza ([23]), che compongono *Week-end en Guatemala* — « Week-end en Guatemala », « ¡Americanos todos! », « Ocelotle 33 », « La Galla », « El Bueyón », « Cadáveres para la publicidad », « Los agrarios », « Torotumbo » —, ci immettono efficacemente nel dramma guatemalteco e presentano la freschezza e la forza accattivanti che dà loro la passione.

Asturias dedica significativamente il libro alla patria e al sacrificio della sua gente, agli studenti, ai contadini, ai lavoratori, a tutto il popolo in lotta, e già in questa dedica appare chiaro come egli consideri il momento infelice un episodio transitorio, anche se doloroso, della lotta della sua gente sulla strada della giustizia e della libertà.

I vari episodi ci presentano momenti alterni di questa lotta. Alcuni di essi si rifanno al momento della riforma agraria, come « La Galla » e « Los agrarios », per svilupparsi poi intorno al tema attuale dell'invasione; altri incidono nel momento preparatorio di tale invasione, come l'episodio che dà il titolo a tutto il libro, e quello stesso de « Los agrarios »; altri ancora entrano in pieno nel dramma dell'invasione, documentandone le tragiche conseguenze, come « Ocelotle 33 », « ¡Americanos todos! », « El Bueyón », « Cadáveres para la publicidad » e di nuovo « Los agrarios » e « La Galla ». L'ultimo episodio,

([23]) Il MENTON ne ha dato un'interpretazione macchinosa, in *op. cit.*, pp. 238-239.

« Torotumbo », non presenta riferimenti cronologici concreti, ma ha piuttosto la funzione di simbolo della situazione guatemalteca in genere, concludendo il libro con un messaggio di speranza.

L'intersecarsi di tante situazioni temporali contribuisce a dare alla realtà assunta da Asturias ed elaborata attraverso la fantasia, quello stacco efficace che la libera dal freddo documento. Proprio per il continuo intersecarsi di piani temporali *Week-end en Guatemala* raggiunge perfetta unità: ogni episodio, ogni pagina, sta in funzione di un'unica costruzione, che intende fissare sul piano artistico un momento indimenticabile e tragico della storia patria, momento che non vale, tuttavia, a uccidere la speranza.

Naturalmente non tutto è ugualmente riuscito in questo libro, anche se nel suo insieme *Week-end en Guatemala* è senza dubbio una delle opere più interessanti di Asturias, sia sul piano umano, che per la perizia della narrazione e l'alto senso linguistico, cui d'altra parte lo scrittore ci ha ormai abituati. Tuttavia, mi sembra che qui, più che in pagine precedenti, l'idioma patrio, con tutte le sue particolarità, divenga mezzo per cantare la sua gente con una nota intensamente affettiva. La parlata guatemalteca, e in essa il ricorso al « voseo », appare opporsi concretamente, nell'introduzione di numerosi anglicismi, a un mondo di diversa natura spirituale, quasi un mondo malefico, quello nordamericano, cui le forze incontaminate della terra guatemalteca tentano di resistere.

Creatore eccezionale di metafore, accumulatore maestro di immagini, abilissimo nell'uso di una tavolozza dai più diversi colori, Miguel Angel Asturias alterna in queste pagine chiaroscuri intensi, in cui si insinuano improvvisi

bagliori, colori diamantini o cupe ombre. Talvolta, è vero, lo scrittore abusa delle sue eccezionali facoltà linguistiche ed eccede nelle similitudini, nei giochi di parole, nella ripetizione, nel ricorso al grottesco, ma si tratta di momenti passeggeri, minimi, in sè, nell'economia del libro, presto riscattati da altre qualità, espressione del migliore artista, non ultimo l'ampio senso del paesaggio, il fascino delle allusioni alle antiche cosmogonie, una controllata tenerezza.

Il primo racconto « Week-end en Guatemala », ad esempio, presenta indubbiamente qualche difetto di struttura nell'ultima parte, o meglio, scade di interesse nella conclusione, in cui Atala Menocal, studentessa universitaria, narra come sia riuscita a vuotare di armi, lungo la strada, il camion del sergente americano Peter Harkins, che le portava segretamente ad alcuni latifondisti, in vista della prossima offensiva. Ma ciò che importa e si imprime attraverso tutto il racconto è la caratterizzazione estremamente efficace del sergente americano, venuto in Guatemala per un « week-end » e trovatosi improvvisamente attore di un episodio dell'invasione. Ubriaco fradicio, davanti al banco di mescita di un bar, egli ricorda la sua avventura, un'avventura che per lui è ancora avvolta nel mistero e di cui non riesce a rendersi ben conto. L'elaborazione dell'immagine ci immette fin dalle prime righe nella peculiarità di Asturias; il sergente resta scolpito nella fantasia del lettore, insieme alla frase che ripete tratto, tratto, lungo tutto il racconto: « ¡Condenada cosa estar en Brooklyn! » Attraverso questo personaggio lo scrittore rende il tipo standardizzato di soldato statunitense, strumento incosciente di una politica di aggressione. Senza soffermarsi a de-

scriverlo, lo caratterizza profondamente nel suo atteggiamento d'ubriaco:

> « Recogía del piso la parte de la persona que se llama pie, tan olvidada siempre, lo prendía con ayuda del tacón a uno de los travesaños del taburete que giraba con todo y su persona, como un satélite, frente al bar y echándose de espaldas sobre la barra del mostrador, horizonte infinito sobado y resobado por infinitas manos de borrachos, ensayaba fruncidos de risa con los labios y sus desiguales dientes amarillos, paseaba los ojos por los gaznates de los otros bebedores, las ganas de ahorcarlos que tenía, y mientras el *barman* le servía whisky y cerveza en proporción aritmética, descargaba un manotazo sobre el testuz sin cuernos de su rodilla. » ([24])

L'imparità della lotta tra la grande nazione nordamericana e il piccolo paese guatemalteco è resa efficacemente da Asturias attraverso le esclamazioni di incredulità del sergente, veterano della campagna di Normandia, al momento in cui il terribile ambasciatore del suo paese — evidentemente Peurifoy — gli comunica che gli Stati Uniti sono in guerra col Guatemala. Nello stupore del soldato spicca la tragica portata dell'ingiustizia:

> « Me desplomé en la silla. Estaba borracho. Sólo borracho podía creer que mi país, el país más poderoso del mundo, pudiera estar en guerra con un país tan pequeño, tan inofensivo... ¡ja... ja.... ja!..., era una vergüenza y había que estar total, absoluta, completamente borracho, y seguir así, para creerlo... borracho... borracho de caerse. » ([25])

([24]) M. A. ASTURIAS, *Week-end en Guatemala,* op. cit., p. 11.
([25]) « Week-end en Guatemala », *ivi,* p. 21.

Il racconto è ricco di spunti interessanti, e si svolge in un « suspense » che gli dà vita fin quasi alla fine, nel mistero di una donna investita dal sergente e scomparsa, in realtà proiettata sul cassone del camion, quindi provvidenzialmente utile alla causa nazionale. Ma ciò che maggiormente colpisce è la caratterizzazione vigorosa del personaggio centrale, il significato intrinseco del lungo monologo del sergente.

« ¡Americanos todos! » ci immette più direttamente nel dramma: bombardamenti, mitragliamenti di aerei americani d'appoggio all'invasione, stragi dell'esercito composto di ribelli e di mercenari che, come apprendiamo dallo sconcertante umorismo del colonnello Ponciano Puertas, sta « pacificando » e « pancificando » — « A los hombres bala para que se pacifiquen, y a las hembras 'panza' para que se tranquilicen » ([26]) —, seminando morte in ogni luogo. Il cinismo dell'ufficiale, il suo umorismo macabro e sconcio, esprimono la ripugnanza che Asturias ha per un'ufficialità sempre disposta al tradimento.

Protagonista del racconto è, in primo luogo, una guida turistica, Milocho, il quale si occupa delle comitive nordamericane che vengono a visitare il paese. La nazionalità statunitense da lui assunta per poter svolgere meglio il suo lavoro nel paese vassallo, gli ripugna, ora, alla vista delle stragi che compiono i « compatrioti » adottivi. Di qui, « pacificato » rapidamente il paese e tornati i turisti americani, la decisione di riscattare tanti soprusi, la strage di Nagualcachita, orgoglio del colonnello Ponciano. Un giorno, infatti, Milocho guida un pullman di turisti, il numero esatto dei fucilati di Nagualcachita, e li precipita, dopo una folle corsa, in un burrone. La scena, di per sè

([26]) « ¡Americanos todos! », *ivi*, p. 55.

tragica, assume il significato di una giustizia divina, attraverso il passaggio da un tono concitato a ritmi più calmi. La poesia delle righe finali sembra riscattare, nella presenza della natura, anche i corpi delle vittime innocenti:

> « Las ramas de los árboles recibieron con sus manos piadosas los cuerpos lanzados al vacío y de sus ramas, al choque, desprendiéronse como muñecos, cayendo a más de sesenta metros de profundidad en roca viva. » ([27])

« ¡Americanos todos! » è un racconto ricco di toni drammatici, ben strutturato nelle varie parti, percorso da frequenti e misurate note liriche, originate dall'intervento del paesaggio. L'abiezione morale dei militari invasori è resa attraverso numerosi particolari, che vanno dalla crudeltà al desiderio sessuale. Milocho, al contrario, è una figura limpida, simbolo di una dignità morale riconquistata. La sua decisione è prodotto di una rivolta umana che si impone al disopra di ogni sentimento personale, anche dell'amore per una bella americana, che gli offre la prospettiva di una vita comoda negli Stati Uniti.

Di molto interesse nel racconto è l'uso che Asturias fa dell'immagine e del suono. Si veda il passaggio in cui Milocho è alla guida del « pullman » lanciato a folle corsa; le ruote del veicolo assumono nella sua immaginazione forme spaventose, tra un ripetersi ossessionante di suoni attraversati dal ricordo di frasi mozze:

> « El timón en sus manos era la evidencia de que no servía para nada... para nada... sí... sí... ya lo sé... pero no quiero, no quiero oírlo...
> « ...eso era antes, *darling* ...eso era antes... »

([27]) *Ivi*, p. 71.

> Sí... sí... ya lo sé... pero no quiero oirlo, no quiero oírlo... — bocinaba... bocinaba... bocinaba... Sí no era posible arrancar de sus oídos la risa y las palabras de Miss Powel... bocinaba contra las gigantes ruedas, caras de negro con sólo bocas... bocas en forma de bocadillos de labios negros... bocas negras... bocas con filo de dientes negros... bocas... bocas... bocas que al morder la tierra yesosa del camino que descendía por colgadas cornisas entre paredones y abismos, repetían; para nada... para nada... para nada...
>
> « ...eso era antes, *darling*... eso era antes... »
>
> Y él llevaba el timón en las manos entre cientos de bocas negras... entre miles de bocas negras... para nada... para nada... para nada...
>
> Las ruedas giraban en torno de sus ojos, como ojeras de goma, y las miraba pasar, rodar como noches que en lugar de estrellas llevaban bocas negras... bocas y bocas negras... bocas y bocas y bocas negras repitiendo para nada.. para nada... para nada...
>
> Y él llevaba el timón en las manos... » ([28])

E' un procedimento non nuovo in Asturias, ma qui di particolare efficacia per rendere l'intima agitazione dell'uomo.

L'episodio dal titolo « Ocelotle 33 » ci immette in pieno in uno dei drammi più tragici e ricorrenti dei paesi sudamericani: la disposizione delle alte gerarchie dell'esercito al doppio gioco e al tradimento. Il colonnello Prinani de León, comandante delle truppe governative che dovrebbero fermare l'invasione, è già segretamente in forza presso l'armata che invade il paese, col nome di « Ocelotle 33 ».

([28]) *Ivi*, p. 69.

Prinani de León è presentato da Asturias con cura estrema di particolari che ne definiscono il carattere infido e abietto, desideroso solo di vantaggi e di onori, incurante della tragedia patria, sensuale e borioso, abile trasformista, ributtante nell'aspetto tozzo e grasso, intimamente effeminato. Egli approfitta della sua posizione di forza per raggiungere scopi nefandi; salva dalla fucilazione il marito della donna in casa della quale ha posto il quartier generale per ottenere come compenso il suo corpo.

Non migliore di lui è il marito della poveretta. Costretto a vivere sotto lo stesso tetto del colonnello, egli è roso dal sospetto e dalla gelosia, che si accentuano quanto più la moglie, suo malgrado, gli si allontana, avendo scoperto che egli è pronto a uccidere e a far uccidere la sua gente pur di trionfare. Al momento del bombardamento della capitale, quando Prinani de León gli si rivela per l'affiliato segreto « Ocelotle 33 », ogni sospetto è subito dimenticato, perchè entrambi sono imbarcati nella medesima avventura che, alla vittoria degli invasori, li porterà a occupare alte cariche nel nuovo governo.

Mai, forse, come in questo racconto, Asturias è riuscito a rendere a tinte più convincenti la doppiezza degli uomini nelle cui mani stanno le sorti del paese. E' un atto d'accusa spietato, che lo scrittore formula ricorrendo a una dolorosa ironia. Intorno a questi uomini sta tutto un mondo dolente di sconfitti, ma i grandi protagonisti dell'avventura non riescono a percepire la tragica indegnità delle loro azioni.

« Ocelotle 33 » è uno degli episodi di maggior interesse di *Week-end en Guatemala*. La figura che più profondamente si imprime nella sensibilità del lettore è quella di Valeria, povera creatura combattuta tra l'amore e la fe-

deltà al marito e la necessità di salvarlo a prezzo della propria onestà, dilaniata poi fra l'amore e la patria. La grande sconfitta del racconto è lei, simbolo evidente del Guatemala. Nella tragedia di Valeria spicca ancor meglio quella di tutto un mondo in cui ogni valore morale e umano è calpestato e distrutto. La grande elegia del Guatemala si costruisce sul corpo dolente della donna.

Il racconto dal titolo « La Galla » ci porta al momento della distribuzione delle terre per effetto della riforma agraria. Negli indigeni esiste ancora una certa diffidenza di fronte alla decisione del governo, perchè dal governo non hanno mai ricevuto nulla di buono. Colpisce la solennità rituale con cui il « Cabildo » e i consiglieri indigeni, nel profondo rispetto ancestrale per la terra, ricevono l'atto di riforma. E' qui che Diego Hun Ig viene intervistato ad arte, per conto di elementi interessati; le parole con le quali egli manifesta il proprio orgoglio di padrone di un pezzo di terra vengono falsate, presentate come dichiarazioni di comunismo, e all'arrivo dei « liberatori » gli varranno la morte, con la conseguente distruzione di tutta la sua famiglia.

Il racconto ricrea efficacemente il clima delle antiche forme di vita presso le comunità indie. Di fronte all'iniziativa del governo il più anziano del villaggio aveva predetto sventura: « Habrá una guerra rara, muy rara. Se nos hará la guerra y no sabremos nunca quién. Y si se sabe no se dirá. Todos lo callarán [...] » ([29]). Il risultato finale è la distruzione di un mondo appena rinato alla speranza.

« La Galla », al momento della vittoria, guida i « liberatori » alla vendetta, sfogando i propri rancori repressi.

([29]) « La Galla », *ivi*, p. 100.

Figlia di uno dei più inumani sfruttatori degli indigeni, ucciso da costoro durante una rivolta, la sete di vendetta finisce addirittura per sconvolgerle il cervello.

Ossessionata per tanto tempo dal suono dei tamburi con cui gli indios avevano celebrato la riforma, tamburi che le ricordavano la notte in cui fu ucciso il padre, finisce per confondere con lo stesso suono il rombo degli aerei che vengono a bombardare, e impazzisce.

Asturias conclude il racconto con una nota toccante, insistendo sulla rovina di un mondo innocente. Costretti al lavoro forzato i figli del vecchio Diego Hun Ig, una delle bimbe viene violata dal « capataz ». La parola « comunista » è ragione sufficiente per legittimare la « vendetta », e il sopruso è giustizia per il « capataz ». L'antica sottomissione india riaffiora. L'atrocità del sopruso spicca nel contrasto tra la fanciulla indifesa e l'uomo « forte »:

> « La india apenas si luchó. Se dejó hacer. Era un animalito. El teniente era una persona. Tenía galones. Tenía dos pistolas. Tenía una espada. Era valiente. Distinguido, héroe. » ([30])

Il racconto, tuttavia, non termina col senso di una irrimediabile sconfitta. La speranza si rinnova, nella certezza dell'avvento felice del « Joyoso Señor de las Plumas de Quetzal que, una mañana de estas nuevas mañanas, repartirá definitivamente la tierra entre los indios tamboreros... » ([31]).

L'episodio de « El Bueyón » prende l'avvio dai primi annunci dell'avanzata degli invasori. « El Bueyón » viene spazzato via, davanti agli occhi attoniti della moglie, da

([30]) *Ivi*, p. 106.
([31]) *Ivi*, p. 107.

una bomba d'aereo che distrugge un ponte. L'indifferenza delle cose, l'acqua del fiume che « seguía cantando su cantar alegre » ([32]) sulla ruota del mulino, accentua il clima di tragedia in cui si consuma un mondo indifeso. La desolazione della povera donna rimasta sola è resa in tutto il suo dramma in una frase scarna: « Sólo la casa vacía y ella » ([33]).

Il racconto rivela molta misura. Asturias concentra nel breve giro di alcune pagine una molteplicità di piani temporali.

La « nana Caiduna », trascorso il tempo, constata nella nipotina che il ricordo dei morti non scompare, e anche questo è un atto di fede nel futuro:

> « Otros pensamientos la devoraban. Los hombres también regresan de la muerte. Un incendio que lo queme todo y haga volver la tierra a las manos de sus dueños más legítimos, los hijos del país, señalará el regreso de los que como Naiqué Bueyón Cuyqué murieron o desaparecieron víctimas de los gringos que los bombardearon desde el cielo, y entonces se verá, entre la alegría del pueblo, el símbolo de sus penachos de plumajes humeantes. » ([34])

Il racconto più lungo e drammatico di *Week-end en Guatemala* è certamente quello dal titolo « Cadáveres para la publicidad ». La resistenza degli uomini, di ogni categoria — soldati, contadini, lavoratori delle piantagioni, studenti —, è vinta dalla potenza di fuoco degli invasori. Secondo la tecnica disumana corrente i numerosi prigio-

([32]) « El Bueyón », *ivi*, p. 113.
([33]) *Ivi*, p. 114.
([34]) *Ivi*, p. 116.

nieri vengono concentrati in un unico luogo e costretti a scavare la fossa che li accoglierà.

Il comandante delle forze d'invasione promette salva la vita a chi rinnegherà la propria fede, ma poiché nessuno accoglie l'invito tutti i prigionieri vengono abbattuti, quindi coperti sommariamente di terra nella fossa comune.

Altri episodi intervengono nello stesso racconto a dimostrare la bassezza morale e la corruzione degli invasori. Drammatico è l'episodio della Quinancha, una prostituta non priva di umanità; infettatasi col fango decomposto delle fosse dei fucilati, muore invocando il nome dell'amante, il comandante del reparto che ha compiuto le fucilazioni e che freddamente l'ha abbandonata alla sua sorte. L'ufficiale rimane insensibile di fronte al dramma della donna. Il suo unico disappunto sta nel veder fallire la tanto attesa notte d'amore. La considerazione in cui l'ufficiale tiene la donna è dimostrata dall'ordine dato al medico militare di renderla innocua. Per evitarle le contorsioni violente dell'agonia costui la seppellisce viva, con la stessa indifferenza, lasciandole fuori solo la testa.

I mascheroni tragici di questo racconto incidono profondamente nella sensibilità del lettore e valgono a rendere la bestialità dell'esercito invasore.

Il grottesco si accentua, poi, con la decisione del « coronel-gobierno » di sfruttare i cadaveri dei fucilati a fini propagandistici, per dare la prova dei delitti e delle crudeltà dei « comunisti ». A questo risponde l'ordine di dissotterrare i corpi in decomposizione, fotografarli e diffondere per il mondo i documenti della « barbarie rossa ». La mistificazione viene orchestrata da un esperto americano. L'episodio assume note macabre e grottesche al tempo stesso; la ripetizione della parola « ¡Corpses! ¡Corpses!

¡Corpses! » ([35]), accentua il senso lugubre della scena preparatoria, in cui fa la sua comparsa anche il dittatore da operetta, il « coronel-gobierno » dai baffetti hitleriani, infido, « con jeringuilla, risa de espumita de saliva saliéndole de entre los dientes » ([36]).

Il grottesco sottolinea in più di un caso l'atmosfera disperata della situazione guatemalteca. L'insistenza su tale nota, sia pure portata talvolta alle estreme conseguenze, raggiunge il risultato di scolpire efficacemente una situazione spaventosa, sulla quale il lettore è chiamato a esprimere una condanna totale. Al colonnello vincitore l'esperto nordamericano consiglia: « Su gobierno, Coronel, anúncielo con cadáveres... » ([37]) La frase è significativa e vale da sola a rendere la situazione di terrore determinatasi nel paese; una situazione che istintivamente il lettore è portato ad estendere a tanti altri « coronel-gobiernos » che travagliano l'America.

Nel racconto che stiamo esaminando lo scrittore non ricorre mai all'indicazione di nomi reali, eccetto quelli geografici, che servono a dare concretezza al dramma nazionale. Se egli facesse anche nomi di persone storicamente individuabili il suo « relato » scadrebbe nel documento, senza averne il rigore storico indispensabile. Il gioco della fantasia ne scapiterebbe certamente, e con essa l'efficacia del racconto, il cui contenuto, al contrario, si imprime profondamente nel lettore. Per i vinti non esiste pace neppure nella morte. La brutalità dell'uomo è resa con forte incisività da Asturias. Basterebbe « ¡Cadáveres para la publicidad! », a rigor di termini, a bollare per sempre, in modo infamante, l'azione di qualsiasi governo.

([35]) « Cadáveres para la publicidad », *ivi*, pp. 130-131.
([36]) *Ivi*, p. 131.
([37]) *Ivi*.

Uno dei racconti più misurati e sereni, più permeati di poesia, è « Los agrarios ». Il titolo dice poco, ma il « relato » è vivo nel suo significato. Gli « agrarios » sono i lavoratori dei campi, appena beneficiati dalla riforma, contro i quali si volge l'insidia dei latifondisti, i quali già tramano con gli emissari stranieri l'invasione del paese e il ritorno alle antiche forme di sfruttamento.

Asturias presenta nella più squallida grettezza coloro che considera i rami ormai secchi della nazione guatemalteca, chiusi in una concezione ostinatamente feudale e schiavistica del mondo. Per contrasto, acquista dimensione e significato la figura di Tocho, latifondista illuminato, che alla fine si mette dalla parte dei contadini. Alla vittoria degli invasori Tocho trova la morte: assediato dalle truppe, egli si toglie la vita dopo strenua resistenza.

Della stessa tempra di Tocho è la nipote, Coralia, ramo vivo di un vecchio tronco ormai sordo alle aspirazioni umane. Coralia è stata educata negli Stati Uniti e perde improvvisamente la vista per causa nervosa, allorchè in classe sente accusare ingiustamente dal professore il suo paese. Tornata in Guatemala la cecità le risparmia la visione dei mali abbattutisi sulla nazione, ed è solo alla morte dello zio che per la forte emozione riacquista la vista. Tocho spirando se ne rende conto e le sue ultime parole esprimono un'intima pena per la nipote in quel triste momento della patria:

> « — ¡Cierra los ojos!... — se le oyó balbucir, y fueron sus últimas palabras — ¡Cierra los ojos!... ¡No veas... espera que tu país vuelva a ser libre!... » ([38])

([38]) « Los Agrarios », *ivi*, p. 183.

Il tratto vigoroso con cui Miguel Angel Asturias disegna i caratteri che compaiono in questo racconto fa di esso un capolavoro nell'ambito del libro. La mancanza di dimensione umana nella parte retriva della nazione è resa senza caricare le tinte, attraverso la debolezza degli uomini, tiranneggiati dalle mogli, le quali ragionano solo in termini di danaro. In un mondo così meschino risalta la poesia di cui è espressione Coralia. Tocho, da parte sua, è un personaggio che spira simpatia. Amante del paese, ma passivo per tanto tempo, la lotta della povera gente contro gli invasori lo muove all'azione.

Nella figura di questo personaggio Asturias vuole riabilitare la parte più aperta dei proprietari terrieri, che egli non condanna senza discriminazione. Un giorno, infatti, alcuni di essi finiscono per cogliere il vero significato della propria vita, la ragione della loro presenza nel mondo. Come si vede, Asturias non rimane legato a posizioni preconcette. Lo si può osservare anche per quanto riguarda i nordamericani, nel comportamento dei compagni di Coralia, i quali di fronte alla malafede del loro professore lo cacciano indignati dall'aula gridando: «¡Afuera!... ¡Afuera!... ¡Afuera!... ¡Farsante!... ¡Canalla!... ([39]).

La morte degli « agrarios », Sotoj e quelli della sua parte, ha un significato particolare nel racconto. Il loro esempio avrà un esito positivo nel futuro. « Los agrarios » termina, tuttavia, con una completa disfatta, in una atmosfera di tristezza, resa più toccante dalle parole di Tocho agonizzante. Ma la morte di questo personaggio reca in sè i segni premonitori della riscossa. Coralia e Tocho, come Sotoj e i suoi, entrano nel mito. La nuova rivoluzione contro la servitù e la vergogna recherà il loro spirito.

([39]) *Ivi*, p. 170.

« Los agrarios » è un racconto di ampie dimensioni, perfettamente strutturato, acuto nello studio dei caratteri, condotto con molta misura e stringatezza pur nell'estensione, interessante anche per le divagazioni introdotte, che permettono pause utili, prima di riincidere nell'argomento principale. Valido esempio è la narrazione che Tocho fa della sua vita e dei trascorsi giovanili.

Week-end en Guatemala si chiude con « Torotumbo ». La relazione di questo racconto con i fatti guatemaltechi cui ho alluso non è rispettata che in parte: « Torotumbo » trasporta il piano temporale a un'epoca futura, quella in cui il dittatore e coloro che lo sostengono soggiaceranno all'impeto di un popolo che, ritrovati i profondi legami col passato, marcerà verso la vittoria definitiva.

Miguel Angel Asturias denuncia, in questo racconto, la coalizione delle forze retrograde del paese contro il popolo. La parola « comunismo » diviene puro pretesto per eliminare chi aspira alla giustizia e alla libertà.

Il racconto è dominato dalla figura di don Estanislao, vecchio e laido rigattiere, avaro, superstizioso, crudele e bigotto, e prende l'avvio dalla violenza che egli usa alla piccola Natividad Quintuche, smarritasi tra le maschere e gli stracci della sua bottega. La piccina muore e il vecchio riesce a togliersi dalle difficoltà grazie alla superstizione dei parenti della vittima, ai quali fa credere che l'autore dell'atto nefando sia il « Diablo Colorado », una maschera enorme e spaventosa che ha nel suo magazzino.

Inutile dire che il losco figuro è uomo di fiducia del « Comitato contro il comunismo », diretto da un potente sacerdote. Della situazione approfitta l'orticultore calabrese Tizonelli; ricattando il vecchio don Estanislao egli lo obbliga a passargli le liste dei condannati dal Comitato,

che avverte e mette in salvo. Un giorno, in prossimità del « Torotumbo », festa indigena con contaminazioni spagnole, Tizonelli riesce a eliminare i simboli del male, il presidente della repubblica, il Nunzio e i membri del Comitato, facendo saltare la casa di don Estanislao, prevenendo così le direttive più umane dei rivoluzionari. La vittoria del popolo chiude il racconto, e con esso il libro, con un positivo messaggio:

> « El pueblo subía a la conquista de las montañas, de sus montañas, al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas que el terremoto no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz, de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo. » ([40])

Asturias non poteva lasciare il suo popolo sotto il peso della sconfitta. In questo momento difficile egli coglie più che mai, in *Week-end en Guatemala*, come Neruda, il significato della sua missione di « pueblo y canto ». Di qui il significato profondamente umano del libro. Ma « Torotumbo » si impone anche per valori intrinseci di bellezza, non solamente per il messaggio o per l'efficacia dell'indagine condotta nella miseria umana di don Estanislao. La figura della piccola Natividad Quintuche, apparentemente insignificante, ha al contrario un significato profondo, non solo quale elemento umano, ma anche perchè in lei si

([40]) « Torotumbo », *ivi*, p. 228.

esemplifica la situazione di tutto un paese indifeso e oppresso. Della piccina Asturias ha fatto il simbolo della sua terra, un simbolo che alla nota di umanità aggiunge la suggestione del mito. Intorno ad essa e in essa rivive, infatti, la spiritualità india, che si esprime in misurato dolore e tenerezza, nella semplicità poetica e toccante della cerimonia mortuaria e nella serie patetica delle lamentazioni:

> « Las comadres recibieron el cuerpecito de Natividad Quintuche, con los ojos de frijol negro fritos en lágrimas brillantes, lagrimones que se tragaban, no había por qué acabar de enfriarle la carne al angelito, antes de que se le pusieran las alas para que volara al cielo. Y, además, en lugar de las lágrimas la estaban bañando en agua de sal. Después de este primer baño que repitieron, el agua salía sanguinolenta, la secaron con algodón vidrioso de nopal caliente, arrancado de los candelabros verdes de las nopaladas con azahares de naranjo dulce. La secaron con algodón silvestre. Luego vino el peinarla con aceite y ámbar y el regar sobre su cuerpecito esencias aromáticas y pimienta negra, lo único de luto, para conservarla. Ya le ponen la camisita, los calzoncitos, ya la túnica cerrada por detrás, color de perla vieja, ya las sandalias plateadas que de poco le servirán, hizo su tránsito por la tierra sin conocer zapatos, con los pies descalzos, y ya tiene a la espalda el esplendor de las alas de cartón plateado para volar al cielo luciendo en la frente una corona de flores de papel, en las manos cruzadas una hoja de palma y en los labios, una flor natural, el saludo de su boca de criatura terrestre para los ángeles de Dios.
>
> Del techo, entre mazorcas de maíz agarradas

de las hojas como serafines del Maíz-dios y humo de incienso y *pom* quemados en braseros, simulando nubes, pendía Natividad Quintuche, que ya no era ella sino un angelito, sin que su madre la pudiera llorar por temor a volverle agua las alas, ni su padre y su padrino dejaran de rociar el rancho, machete en mano, dispuestos a medirse con el Diablo donde lo encontraran.

— ¡Venado de cristal del aire — invocaban —, ayúdanos, pobrecita la muchachita, el diablo le fue a quitar su *plorcita*!

— ¡Venado de cristal del aire, ayúdanos, pobrecita la muchachita, el diablo le fue a quitar su *plorcita*!

— ¡Di, por qué, Colibrí, no la perforaste tú con tu dardo de amor, de chupamiel, de picaflor? ¡Di, por qué, Colibrí?

— ¡Di, por qué, Zarespino, no la perforaste tú con una de tus espinas calcinantes? ¡Dí, por qué, Zarespino? » ([41])

Miguel Angel Asturias è sempre il poeta finissimo della sua gente. In « Torotumbo » si possono lamentare alcune pesantezze, a volte una troppo insistita nota di elementi polemici, ad esempio quell'introdurre la figura del Nunzio; ma passaggi come quello citato, da cui ha origine il fantasioso « desquite » del « Torotumbo », valgono a far passare in secondo piano anche i punti più discutibili, le poche stonature.

Week-end en Guatemala fu terminato da Asturias nell'estate del 1955. Libro d'impeto, quindi, per il quale lo scrittore lasciò da parte i propri piani letterari, onde esprimere immediata la solidarietà con il suo popolo che ricadeva sotto la ferula della dittatura.

([41]) *Ivi*, pp. 205-206.

Ciò spiega anche la violenza di certi passaggi e l'insistenza, talvolta, sulla nota polemica, che suonerebbe stonata se non conoscessimo il motivo primo che ha originato il libro.

L'esame di *Week-end en Guatemala* condotto per episodi può dare un'idea frammentaria dell'opera, mettendo unicamente in rilievo aspetti limitati di ognuno di essi. Ma proprio su questa molteplicità di quadri si costruisce l'unità del libro di Asturias. Per la sua origine e per il significato che assume come documento tragico del mondo americano, mi sembra lecito avvicinare *Week-end en Guatemala* ai canti che la guerra civile spagnola ha strappato a Neruda e a Vallejo, *España en el corazón* e *España aparta de mí este cáliz,* ai più accesi poemi di Rafael Alberti. Se esistono nell'opera di Asturias note stridenti o squilibri, sono sempre redenti e legittimati dalla passione. E tuttavia ciò non basterebbe a qualificare il libro sul piano dell'arte se non ritrovassimo in *Week-end en Guatemala* le migliori qualità del romanziere, creatore possente e sensibilissimo, con una viva coscienza dell'arte.

Pur mosso dall'indignazione e dalla passione, Miguel Angel Asturias non dimentica mai la propria responsabilità di artista. Nel momento stesso in cui egli dà corpo alla più fiera protesta contro la distruzione e l'asservimento della patria, ha piena coscienza che tale protesta non potrebbe qualificarsi con valore permanente se non fosse sorretta da un valido impegno artistico. Di qui la parte che nel libro ha la fantasia, sostenuta da una viva sensibilità, attenta a cogliere le note più sottili della lingua come del paesaggio guatemalteco. Da un lato, quindi, la creazione di Asturias si carica di potenzialità plastiche, seguendo l'onda del sentimento, nelle scene dell'invasione;

dall'altra vive della sottile poesia che scaturisce da una vita semplice e buona che la malvagità dell'uomo sconvolge e distrugge.

Lo studio dei personaggi è spesso minuzioso, attento ai particolari; non di rado Asturias ricorre al grottesco o al comico, quando non a un'ironia tagliente e sofferta, sempre per approfondire il significato intrinseco del momento crudele in cui si dibatte il suo mondo.

Considerato nel suo insieme *Week-end en Guatemala* assume l'aspetto di un potente affresco della tragedia nazionale, in cui tutto finisce per legittimarsi. Le note liriche recano brevi schiarite, in un'atmosfera sostanzialmente cupa, dove il paesaggio rappresenta costantemente il simbolo di un paradiso perduto. Ciò che si imprime profondamente nella sensibilità del lettore è il documento vivo di un'enorme ingiustizia, compiuta al riparo della potenza incontrastata di una nazione che ha tradito la sua missione.

Ogni episodio, ogni personaggio, è un particolare del grande affresco in cui Miguel Angel Asturias, inchiodando ogni attore della tragedia alle proprie responsabilità, costruisce la più toccante elegia del Guatemala.

Capitolo Sesto

IL RITORNO ALLA SPERANZA

Il terzo volume del ciclo della « bananera », *Los ojos de los enterrados*, appare a Buenos Aires nel luglio del 1960, rivelando una gestazione laboriosa, che le vicende guatemalteche spiegano facilmente. Asturias scrive, infatti, il libro entro periodi diversi e sotto diverse latitudini: Buenos Aires, 1952; Parigi, 1953; San Salvador, 1954; Buenos Aires, luglio 1959. In queste date è compresa tutta la tragedia del Guatemala, dall'avvento del governo Arbenz all'invasione mercenaria. La peregrinazione consegnata nelle date apposte alla fine del romanzo documenta i momenti della vita di Asturias, al servizio della nazione, fino all'esilio bonaerense.

Le date citate attestano, inoltre, l'esistenza di un piano remoto, superato rapidamente dagli avvenimenti politici del Guatemala, ma non abbandonato, anzi portato innanzi per vari anni, con la parentesi di *Week-end en Guatemala.* Asturias appare fermamente ancorato a un momento eroico della sua gente, testimonianza di una conquista incancellabile nonostante gli eventi, áncora di speranza per l'avvenire, malgrado il nuovo momento politico.

Ne *Los ojos de los enterrados* viene narrata l'epopea del popolo guatemalteco, alla conquista di una coscienza sociale, quindi nell'espressione di una forza irresistibile che si manifesta nella « huelga general », cui partecipano tutti

i ceti nazionali, col duplice risultato della caduta del tiranno, in questo caso ancora il generale Jorge Ubico, e la resa della « Frutera ».

La vittoria definitiva implicava per il popolo guatemalteco queste due cadute. La dittatura, infatti, è per Asturias il prodotto degli interessi economici delle grosse imprese straniere:

> « [...] la dictadura y la Compañía, [...] los trusts y las tiranías, para hacerlo más amplio, son inseparables, y si el plagio fuera permitido podría decirse que así como la nube lleva en su seno la tempestad, la Frutera lleva la dictadura. » (1)

A documentare la realtà di questa situazione sta ancora una volta il breve periodo democratico seguito al 20 ottobre 1944, data in cui il popolo raggiungeva la vittoria: un decennio appena e si giunge al 1954, con l'imposizione dall'esterno di una nuova dittatura, o meglio, di una serie di dittature, che si succedono attraverso rivolgimenti violenti e congiure di palazzo. Gli interessi delle compagnie straniere, le quali avevano costituito « un Estado sobre el Estado », nell'espressione di Juan Marinello (2), continua-

(1) M. A. ASTURIAS, *Los ojos de los enterrados*, Buenos Aires, Losada (« Novelistas de España y de América »), 1961 (2ª), p. 383.

(2) J. MARINELLO, « Guatemala nuestra », in *Meditación americana*, Las Villas, Universidad Central, Dirección de Publicaciones, 1963, p. 230. E' interessante quanto il Marinello scrive riguardo alla situazione guatemalteca del periodo di Ubico (cfr. pp. 229 e segg.); in particolare, meritano attenzione i dati forniti intorno alla situazione economica del paese desunta da statistiche compilate nel periodo 1944-1954. La media degli emolumenti agli impiegati dell'industria non superava i 6,06 Q. alla settimana e l'ora lavorativa era retribuita non al disopra dei 17 *centavos*; i maestri ricevevano 7 *quetzales* mensili, mentre « En los campos la situación era mucho peor: se mantenían salarios de 3 a 10 centavos. Y si los jesuitas habían inventado años atrás la remisión de los pecados por el trabajo forzado de sol a sol,

no a mantenere la popolazione locale in uno stato di schiavitù vera e propria.

Per poco meno di cinquecento fitte pagine, nell'edizione originale de *Los ojos de los enterrados,* Asturias va costruendo il momento culminante in cui anche i lavoratori della « Frutera » si uniscono nella « huelga general » ai lavoratori di « Bananera », ai lavoratori del porto, ai ferrovieri, agli impiegati, ai maestri, ai negozianti, agli studenti e agli intellettuali. L'ardire impensato di questa manifestazione generale sconvolge il dittatore e la « fiera », come lo si chiama nel romanzo, è costretta ad abbandonare il potere.

Nel momento in cui il popolo raggiunge la vittoria, con la caduta della dittatura e la resa della « Frutera », anche i morti trovano la ricompensa al loro sacrificio. Il presente e il passato si fondono in un'unica proiezione di fede nel futuro:

> « La dictadura y la Frutera caían al mismo tiempo y ya podían cerrar los ojos los enterrados que esperaban el día de la justicia. No, todavía no, pues sólo estaban en el umbral esperanzado de ese gran día. La esperanza no empieza en las cosas hechas, sino en las cosas dichas y si dicho fue « otras mujeres y otros hombres cantarán en el futuro », ya estaban cantando, pero no eran otros, eran los mismos, era el pueblo, eran los... Tabío San, Malena Tabay, Cayetano Duende, Popoluca, el Loro Rámila, Andrés Medina, Florindo Key, Cárcamo y Salomé, los capitanes, los ceniceros, los maestros, los estudiantes, los tipógrafos, Judasita, los comerciantes, los peones, los

---

los dictadores, velando por la moral pública, dieron en el delito de vagancia, penado por la tarea obligatoria y gratuita en las haciendas. » (*Ivi,* p. 232).

> artesanos, don Nepo Rojas, los Gambusos, los Samueles, Juambo el Sambito, sus padres, la Toba, la Anastasia, el gangoso, el borracho, el Padre Fejú, Mayarí, Chipo Chipó, Hermenegildo Puac, Rito Perraj... unos vivos, otros muertos, otros ausentes, ya estaban cantando... » ([3])

Los ojos de los enterrados è, per tal modo, il romanzo della speranza, fondato su un acceso realismo magico, dettato da un impegno così ardente che a volte arriva a mettere in pericolo l'unità dell'opera. Sono circa cinquecento pagine in cui si succedono un'infinità di figure, di paesaggi, di spazi temporali, attraverso un dialogare costante, popolare soprattutto, ricco di sapore, nel quale si esplicano tutte le doti di scrittore di Asturias, veramente mago della parola.

Il legame dell'opera con i libri precedenti è mantenuto a partire dalla pagina 27 un po' artificiosamente, senza una necessità concreta. A stretto rigor di termini, infatti, nessuno dei romanzi della « bananera », ha bisogno di stretti legami di dipendenza, poiché più che di una trilogia si tratta di episodi della lotta contro la dittatura e la potenza economica straniera. L'unico legame che veramente esiste è questo, in una successione cronologica più o meno nettamente espressa. E' vero che alcuni personaggi compaiono in tutti e tre i romanzi, ma la trama delle loro azioni è così dispersa che appare difficile collegarne l'azione su un ben individuato piano temporale.

Ne *Los ojos de los enterrados* le figure che in *Viento fuerte* e ne *El Papa Verde* erano apparse così vive, sfumano come per effetto dell'azione logorante del tempo. Gli stessi Luceros, ora ricchi azionisti della Compagnia,

---

([3]) M. A. ASTURIAS, *Los ojos de los enterrados*, op. cit., p. 482.

con tutti gli attributi della mutata posizione e le caratteristiche esterne ed interne dell'usura del tempo — « Todos erano viejos, panzones, con anteojos, canosos y desconfiados » ([4]) — appaiono sfocati; la loro presenza non ha altro fine che quello di rendere il mutamento spirituale verificatosi in essi, l'insostanzialità presente resa viva dal ricordo dell'azione e della dirittura di un tempo. Dalla raggiunta posizione di ricchezza i Luceros sono divenuti sordi ai richiami che un tempo avevano determinato l'azione di Adelaido Lucero. Per Asturias chi diviene ricco chiude automaticamente l'orecchio alle sofferenze dei propri simili. Il grande tema del danaro ritorna, qui, con tutta la sua forza disumanizzante.

Gli unici personaggi già noti, sui quali insiste il romanziere, sono il negro Juambo, Boby, nipote del terribile « Papa Verde », e quest'ultimo, ormai decrepito e in fin di vita al momento della « huelga », ma ancora incombente su tutto il il romanzo con la forza incontrastata della sua potenza economica. Juambo è più che altro un motivo a sè nel libro, un pretesto per mantenere un legame con le atmosfere misteriose del mito e della superstizione, mentre Boby acquista un significato ben più profondo, rappresentando con la sua vicenda la punizione del terribile uomo del danaro.

Dall'epoca di « Cosi », vale a dire di Lester Mead, da quella di Juancho Lucero, sono trascorsi decenni, un'intera generazione. Il cammino verso la libertà è lungo e faticoso. Il popolo che langue sotto l'oppressione prende

([4]) *Ivi*, p. 413. Asturias ripete il concetto a distanza di poche righe, sottolineando con efficacia la natura repellente del personaggio: « [...] esto — che cioè non vi sarebbe stato sciopero — se lo soplamoqueó con las narices a presión de fuelle, el panzón, canoso, anteojudo y desconfiado de los buceros que le hablaba. »

lentamente coscienza della propria forza. *Los ojos de los enterrados* diviene documento vivo, attraverso molteplici strati temporali, personaggi e dialoghi, spostamenti d'azione, menzioni sintetiche di fatti remoti, del lungo travaglio di coloro che, come Tabío San e Malena Tabay, sono gli apostoli della libertà, le forze necessarie perchè il popolo non si sbandi scoraggiato e proceda invece verso le giuste rivendicazioni.

Romanzo a tesi e impegnato, fortemente legato al procedimento realista, che spesso la nota poetica, sempre presente in Asturias, trasforma in magia, *Los ojos de los enterrados* non si presenta come libro di facile lettura. Talvolta, anzi, il lettore rimane disorientato, soprattutto nel primo centinaio di pagine, alla ricerca di una trama più concreta e avvincente. Tuttavia, a mano a mano che si procede nella lettura la struttura del romanzo, la scarsa sostanza apparente delle vicende di cui si compone il libro, finiscono per rivelarsi in tutta la loro efficacia, quali testimonianze di un mondo minimo i cui vari aspetti convergono verso la costruzione di un panorama ampio che dà ragione della situazione del paese, presentata nei più diversi strati sociali, pur con l'assoluta prevalenza di quello popolare e dell'ambiente della « Frutera ».

Ciò che più attrae in questo romanzo é l'inesauribile vena del dialogo, la libertà creativa e la fedeltà, al tempo stesso, con cui Asturias interpreta, attraverso la parola, l'essenza del suo paese e della sua gente. Un ampio panorama umano si apre davanti al lettore attraverso i molti modi di esprimersi del popolo guatemalteco, da quello dei mulatti, dei meticci, degli indios, dei cinesi, al barbaro spagnolo degli alti funzionari della Compagnia, al moderno *slang* della gioventù « pudiente », figli di ricchi azio-

nisti della « Frutera », come « Pichugallo » Lucero e lo stesso Boby Maker Thompson. Si aggiunga a ciò l'apporto insostituibile della metafora, l'insistenza caratteristica sull'uso del diminutivo e dell'accrescitivo, la presenza di arcaismi improvvisi, il continuo gioco di parole, in cui si manifestano l'inventiva e l'ironia dello scrittore, il suo umorismo e, spesso, attraverso questo veicolo, la condanna aperta di metodi e di persone. Tra questi elementi va sottolineata l'abbondanza delle comparazioni, che introducono nella pagina sventagliate di luce, l'insistenza sul « retruécano », sul rafforzativo del prefisso davanti a determinati aggettivi. E ancora il ricorso insistente all'onomatopea e al particolare grafico, benchè con minor frequenza che nei libri precedenti, al fine di rendere certe situazioni spirituali, o talvolta situazioni francamente scabrose, rifuggendo da ogni allettamento epidermico.

Per quest'ultimo caso si veda il passaggio relativo al giovane Boby Maker Thompson; Asturias lo presenta in un'avventura amorosa e l'episodio gli serve per trarre più profonde conseguenze. La misura e la novità con cui Asturias rende il compiersi dell'atto sessuale dimostrano ancora una volta le sue straordinarie facoltà creative, ma anche la sua moralità. La novità sta nel rendere l'orgasmo dell'accoppiamento attraverso le sensazioni di uno spettatore involontario, il negro Juambo, che da una fessura osserva la scena.

Un particolare significato acquista, nell'atto finale dell'amplesso, l'intervento in crescendo della musica, presenza sottilmente demoniaca:

> [...] Un GRUÑIDO de la misma trompeta, vigoroso, brutal, gruñido de jungla, reactivó sus cuerpos tremantes, tras un breve no ser música

> ni carne, para lanzarlos al desgonzamiento eléctrico, brazos y piernas flotando lejos de ellos, divididos y subdivididos en pedacitos sonoros hasta fundirse a temperatura de metales y resbalar desde allí, latigueantes besos, mordiscos sueltos, jadeos prensiles, por la durada del clarinetista, anudados en un solo desgarramiento, antes de caer en los pliegues aterciopelados de los saxofones, ardorosos, hostigadores, entre las espuelas de los címbalos, el *paah-chink-ah-paah*... de la batería, la pena ambulante de las tripas del contrabajo, ya todo más ligero, en tiempo elástico, en tiempo de espera, el piano entrando y saliendo por sorpresa y ellos, entre el espasmo y el éxtasis, sin alcanzar al *jazz*, percutientes como si de sus cuerpos sólo quedara el latido cortado por compases de vacío, síncopa de síncope, sexos-saxos, síncopa de síncope, chocando, improvisando caricias, chocando, cruzando nuevas formas de besos, de besos-palabras, de besos-palabras-mordiscos, chocando, chocando como masas ciegas, inertes, llorosas de sudor... » (5)

Il sottofondo musicale che accompagna l'atto sessuale e che tratto tratto domina la scena, rispecchia efficacemente una nuova concezione dell'amore che, per lo scrittore, ha perduto il pudore originale e ha bisogno di uno stordimento, di una terza compagnia, reazione istintiva al terrore dell'uomo e della donna di trovarsi soli. La parola, il segno grafico, l'onomatopea, gli accostamenti di termini simili per suono, diversi per significato, l'introduzione di vocaboli della lingua inglese, la successione di parole

(5) *Ivi*, pp. 415-416.

che evocano azioni, senza necessità di descriverle, rendono con rara efficacia il momento. Attraverso la presenza di Juambo, il suo orgasmo, il desiderio istintivo, la scena, alla quale la musica dà un senso completo di disancoramento dalla realtà e di stordimento, assume un significato più ampio, quello di un atto d'accusa nei confronti di una società che ha perduto il coraggio delle proprie azioni.

Asturias introduce l'episodio riportato nel bel mezzo degli ultimi fatti che si concluderanno con la resa del dittatore e della « Frutera », pochi momenti prima che la morte colga il giovane Boby. E' un modo per dimostrare quanto il ragazzo vivesse alienato dalla realtà che lo circondava, frutto sterile in cui si compie un tremendo destino. Ma Boby è, in fondo, il prodotto incosciente di una situazione di cui non ha colpa. Ciò spiega come su di lui si proietti una larga zona di simpatia istintiva. Essendo nipote degenere del « Papa Perde », cioè non essendo come lui, Boby si riscatta, per Asturias, nel momento stesso in cui rappresenta, suo malgrado, la punizione per il passato inumano del nonno e la freddezza calcolatrice della madre.

Alla fine de *Los ojos de los enterrados* Miguel Angel Asturias perviene a un nuovo esito di straordinaria efficacia nella rappresentazione di una raggelante atmosfera di tragedia, quella che avvolge il corpo di Boby morto. Tale atmosfera è resa in tutta la sua raccapricciante desolazione attraverso il ricorso ad alcuni suoni insistenti. Boby è stato ucciso, per errore, dall'amante dalla quale si recava, perché scambiato per il negro Juambo. Trasportato il corpo alla sede della Compagnia viene posto in una bara « made in USA » — « siamo previdenti in tutto », dice

il gerente della « Frutera » ([6]) — e deposto su uno scrittoio di metallo, « entre un teléfono, una máquina de escribir, una máquina de calcular y una maquinita de sacarle punta a los lápices ». Il contrasto tra gli elementi meccanici e metallici e la tragica grandezza della morte esaspera le note della desolazione intorno al corpo inanimato. La presenza gelida degli oggetti meccanici svuota di ogni possibilità di emozioni umane i « gringos », che Asturias mostra insensibili anche di fronte alla morte. La loro freddezza disumana è resa ancor più raccapricciante dal rumore insistente del « chicle », masticato da uno degli impiegati, e da quello delle arachidi, che un altro impiegato schiaccia in continuazione, raccogliendone i gusci con sconcertante indifferenza sulla cassa che contiene il morto:

> « — Pero, para mí, qué quieren que yo les diga — habló otro de los empleados antiguos de la gerencia, masticaba chicle a más y mejor (chacla... chacla... chicle... chicla... chacla... chicle...), para mí no fueron los huelguistas.. ¿qué interés tenían?... (chacla... chacla... chicle...)
>
> — ¡Ahhh!... — levantó los hombros y abrió los brazos como un ave que se va a echar a volar, el Superintendente, mascón y mascón al tabaco.
>
> — La culpa — intervino un empleado joven, nacido en Illinois, que comía cacahuetes e iba juntando las cáscaras sobre el ataúd —, la tienen las autoridades. No estar en ninguna parte...
>
> — Chacla... chacla... chacla... chicle... — se oyó al del chicle hablar y masticar; pero no se entendió lo que dijo. algo así como « míster Lucero tiene mucha culpa... — chicle... chacla... chicle... chacla... — saber míster Lucero Boby corría peligro... » -chacla-chi-cle-cha-chi-chi...

([6]) *Ivi*, p. 465.

> — Peligro de que lo raptaran, muy bien — acercó el joven empleado nacido en Illinois la cara de ojos verdes, tan pálido como el marfil del ataúd, al tiempo que decía así y soplaba las cáscaras de cacahuete, soplido que se tornó silbido... « si te quieres con el pico divertir, compraté un cucuruchito de maní... »
> — Y por eso — choclochicleó el del chicle —, la culpa no es de los huelguistas, en lo tocante a su muerte. Lo hubieran raptado para exigir rescate, pero matarlo... no. » (7)

L'insistere di Asturias sul rumore del « chicle » masticato e su quello delle arachidi schiacciate dà una nota allucinante alla scena e raggiunge pienamente il proposito che egli si è prefisso, di rendere, cioè, nel desolato abbandono di Boby di fronte a tanta insensibilità di gente sorda a ogni sentimento, il dramma di una vita giovane, aperta al futuro, improvvisamente troncata dalla morte:

> « ¡Chicle, chacla... chicle... chacla!..., se oía por allí al del chicle que acompañaba al muerto con su infatigable tragar saliva de rumiante y al de los cacahuetes, el joven nacido en Illinois, que hacía roído de roedor, un maní tras otro. » (8)

Il dramma umano di Boby si conclude, così, in un'atmosfera di penetrante tristezza che lo riscatta completamente:

> « ¡Chicle... chacla... chicle... chacla!..., se oía al del chicle, rumiante junto al ataúd color marfil que encerraba los despojos de Boby, y el joven roedor de ojos verdes, nacido en Illinois, que

(7) *Ivi*, pp. 465-466.
(8) *Ivi*, p. 466.

> sobre el féretro iba juntando cáscaras de cacahuetes, mientras silbaba, muy bajito, casi con la respiración... ...« si te quieres con el pico divertir, compraté un cucuruchito de maní... » ([9])

Los ojos de los enterrados, naturalmente, non è un libro il cui interesse si limiti a quanto accennato. Fondamentale è in esso l'ideologia dello scrittore e lo sono i conflitti che presenta nei suoi personaggi. Anzitutto egli mette in rilievo la situazione drammatica che oppone un mondo moralmente sano a un mondo intimamente corrotto, quello delle città guatemalteche: i soldati dei presidi statunitensi, la classe ricca, la borghesia cittadina, ugualmente complici della dittatura ([10]). Il tiranno si sostiene solo per il convergere degli interessi materiali espressi da queste classi e per la presenza delle truppe straniere, garanzia contro ogni tentativo rivoluzionario.

Nel romanzo la nota polemica contro i « gringos » è assai scoperta; essa si manifesta già nel commento sprezzante ricorrente sulla bocca della mulatta che chiede l'elemosina alla porta del bar cittadino: « ¡Ya se están mamando otra vez los gringos! » ([11]).

Nella definizione della figura del soldato statunitense, Asturias mette in rilievo il totale disprezzo che i « gringos » hanno per l'America latina, valendosi delle parole di un sergente completamente ubriaco, quindi disposto suo malgrado alla sincerità:

> « — ¡México, insecto que picar muy duro — tartamudeó aquél en español alzando la voz —, la Centroamérica, insectos chiquitos, locos... ¡An-

([9]) *Ivi*, p. 467.
([10]) *Ivi*, p. 267.
([11]) *Ivi*, p. 11.

> tillas, no insectos, gusanos, y la Sudamérica, cucarachas con pretensiones! » ([12])

La luce in cui viene presentato il mondo cittadino non potrebbe esprimere giudizio più sfavorevole, non solo verso gli americani, ma verso una società che Asturias vede completamente avulsa dalla vita del paese e dai suoi problemi, costituita unicamente da « Mucho caballero encopetado y mucha dama enguantada, emplumada, empolvada, pintada, peinada, perfumada, [...] » ([13]), dedita a cose superficiali, quando la realtà è così inquietante. Il romanziere diviene perciò critico spietato, additando alla riprovazione del lettore un mondo fallito e superficiale, che presenta in un penetrante quadro di costume:

> « A las cuatro de la tarde desaparecía en el cine el primer borbotón de gente y de flamantes automóviles de alquiler bajaban más soldados a la puerta del « Granada ». Venían de la base militar, situada en las afueras de la ciudad o, como se decía oficialmente, en algún lugar de América. Y apenas si se detenían a pagar al chófer. Uno, el que pagaba. Los demás precipitábanse al interior, cuatro, seis, ocho, cuantos cabían por las puertas, pidiendo whisky, cerveza, ginebra, coñac, ron, entre manotazos amigables, *clinches* boxísticas y las acrobacias de los que agarrados a la barra del bar, desde las horas de la mañana, por instinto prensil, se despegaban de los asientos, soltaban la barra y se iban trastumbando para dejar lugar a los compañeros del relevo.
>
> No lejos del bar, damitas y caballeros iban llenando las mesas en el salón de té. Menos

([12]) *Ivi*, p. 10.
([13]) *Ivi*.

> cinco. Las cinco menos cinco de la tarde. Señoritas cuya elegancia consistía en imitar a alguna de las artistas célebres de la pantalla, la de sus preferencias, y muchachos que vivían con ellas escenas cinematográficas, románticas o audaces. Penumbra cómplice, luz de terciopelo, música, hawaiana. Entre los tórtolos, una que otra mesa de amigas recién casadas en edad de castañuelas, afanadas por no perder la línea y no perder a la sirvienta, maceta de barro que les acompañaba a todas partes con el bebé en brazos y los pañuelos y las mudas en un bolsón bordado. Por aquello de no dejar morir el gusanito alcohólico o curar el ro-ro de los cólicos, las más adictas se aventuraban a tomar anís con agua.
>
> Colillas de cigarrillos rubios pintadas de rojo de labios llegaban en las tazas, como ex-libris del té, al lavadero donde el señor Bruno y su equipo de lava-trastes iban dejando la vajilla como espejo, al par que comentaban:
>
> — Se van las del té, entra y sale gente, y los soldados de la base sin moverse del bar. ¡Esos sí que le hacen fijo al tormento! [...] » ([14])

I tre piani su cui si svolge la scena, quello dei soldati, della società locale e degli sguatteri coi loro commenti, confluiscono in un'unica sostanza, la fissazione di un momento significativo e amaro dello sfaldamento morale della nazione, dovuto in primo luogo alla presenza straniera. Asturias non risparmia le espressioni di disprezzo e di condanna all'elemento nordamericano, cui rimprovera nel suo paese, come in tante altre parti dell'America latina, il perpetuarsi della dittatura e delle ingiustizie sociali. Lo vediamo anche nella posizione che assume di fronte alla « Frutera » e alla gioventù dorata che ne è l'espres-

([14]) *Ivi*, pp. 12-13.

sione; Boby Maker Thompson, « Pichugallo » Lucero, i componenti della « pandilla », non hanno altro interesse all'infuori di quello di organizzare partite di *baseball* e di compiere prepotenze, sicuri dell'impunità perchè figli dei padroni del paese.

Tuttavia Miguel Angel Asturias salva sempre un angolo, nel suo libro, dal quale si fa largo un giudizio più sereno intorno alle categorie condannate. Ciò avviene anche per gli americani. Di fronte allo sciopero generale che si annuncia, Asturias presenta le truppe statunitensi in perfetto accordo con l'opera dei loro uomini migliori, in quel momento in lotta contro la tirannia, le potenze dell'Asse. I soldati americani non interverranno, quindi, ne andassero di mezzo anche gli interessi della « Frutera », « pues sería contradictorio — scrive Asturias — que mientras sus mejores hombres mueren en los frentes de batalla de Europa, Asia y Africa, por la libertad y la democracia, fueran a prestar en un país de América, abierto apoyo con sus armas a un gobierno que es la negación de todo lo que ellos defienden » ([15]).

Ne *Los ojos de los enterrados* appare chiaro come Asturias creda con la forza della disperazione nel potere morale della giustizia. In questo senso deve interpretarsi la sua convinzione che nonostante la violenza, il sopruso, la forza materiale, il terrore, il dittatore finirà sempre per cadere, solo che la parte sana della nazione — il popolo, i « peones », ma anche e soprattutto gli studenti, scintilla di ogni rivolta, alimentata dall'ideale — riesca a organizzarsi. Nel romanzo sono gli studenti che riescono a scuotere dall'apatia e dalla paura anche le classi intellettuali, in particolare quella docente, alla quale implicita-

([15]) *Ivi*, p. 225.

mente Asturias rimprovera gran parte di responsabilità nel destino del paese, perchè a essa è affidata la missione di diffondere le idee, di formare una gioventù che non si acquieti e distrugga se stessa nella corruzione morale fomentata dalla dittatura.

Per Asturias l'epoca in cui il popolo attendeva dall'alto la concessione di misere briciole di ciò che costituisce un suo insopprimibile diritto è definitivamente tramontata; ora è il popolo che deve passare all'azione, ribellandosi ed esigendo quanto gli spetta, purchè abbia ben chiaro il fine della propria azione. Asturias non intende la rivolta come sfogo di vendetta e distruzione. Alla fine del romanzo, quando lo sciopero è ormai un fatto compiuto, il tiranno è caduto e resta solo da vincere la « Frutera », l'animatore della rivolta, Tabío San, richiama gli uomini inferociti alle loro responsabilità: se il « viento fuerte » significò la distruzione di ogni cosa, la « huelga general » deve costruire facendo giustizia, avendo ben presente che ciò che si distrugge fa parte dei beni del popolo; si deve perseguire, perciò, un'azione inflessibile, ma lontana dalla violenza, espressione solo di una conquistata coscienza dei valori umani e materiali da parte del lavoratore ([16]).

Malena Tabay, una maestra, e Tabío San, di umili origini, sono gli eroi del romanzo. Se la rivolta prende corpo lo si deve soprattutto all'opera di questi personaggi, alla rete clandestina di cospiratori che essi organizzano. Si tratta di figure esemplari nel libro, di centri motori necessari. Asturias manifesta in ciò la coscienza che egli ha del fatto che il popolo è lento a muoversi. Tabío San lo esperimenta allorché tenta di unire allo sciopero generale i lavoratori della « Frutera ». Ma il popolo è lento a

([16]) Cfr. *ivi*, p. 474.

muoversi solamente per le cose materiali; Tabío San si accorge che la lentezza lamentata dipende da un suo errore di impostazione, quello cioè di aver ritenuto che il pane fosse motivo sufficiente a sollevare i lavoratori, mentre deve constatare, con gradita sorpresa, che la libertà è una molla ben più potente:

> « [...] ¡La libertd, [...] es más incitante que el pan! ¡Jamás lo hubiera pensado! ¡Por la libertad se han alzado en huelga hasta las piedras, y por el pan estos tales por cuales todavía lo están dudando! » ([17])

In questo modo Asturias nobilita l'azione popolare ed esprime l'alto concetto che ha della gente umile, sulla quale vede fondarsi l'avvenire del paese.

I personaggi di Malena e di Tabío San rappresentano caratteri forti; la loro fede non vacilla col passare degli anni. Lo scrittore li colora di una nota sentimentale, facendoli innamorare l'una dell'altro. Malena, anzi, entra concretamente nell'azione rivoluzionaria solo quando si innamora di Tabío San, rivelando in seguito, nella sua condotta, un carattere talvolta più risoluto di quello dell'uomo. Tuttavia i due personaggi, pur essendo importanti nel romanzo, di cui costituiscono il filo conduttore, appaiono meno vivi di tante altre figure apparentemente secondarie, caratterizzate invece profondamente, definite nei minimi particolari, per non parlare di quelle che di proposito l'autore toglie dall'anonimo, isolandole dalla massa.

La varietà della fauna umana presente ne *Los ojos de los enterrados* costruisce, in una serie varia di particolari, un unico gran quadro di vigoroso tratto e di chiaro-

([17]) *Ivi*, p. 430.

scuro ben definito. La debole consistenza dei due personaggi principali, Malena e Tabío San, dipende certamente, come ha notato il De la Selva ([18]), dall'eccessivo rispetto, dalla troppa serietà con cui Asturias tratta ciò che ha diretta relazione con il movimento rivoluzionario. L'impegno di farne degli eroi non li disumanizza, ma toglie loro, soprattutto a Tabío San, molta dimensione umana e vitalità artistica, il che non avviene con personaggi minori, che risultano perciò più vigorosi.

E' questo il caso del prete messicano Ferrusigfrido Fejú; per suo mezzo Asturias introduce nel libro il problema della responsabilità della chiesa di fronte al dramma sociale e politico latino-americano. Il conflitto intimo del sacerdote consiste nel fatto di dover decidere se egli debba parteggiare o meno per gli scioperanti. Egli vede chiaramente quanta ingiustizia regni nel mondo in cui svolge il suo ministero.

Che Ferrusigfrido Fejú sia messicano, non guatemalteco, è un particolare importante, poichè permette di penetrare il pensiero di Asturias circa la posizione della chiesa guatemalteca. La chiesa messicana, quella più umile, ha, come è noto, profonde radici rivoluzionarie — si pensi al « cura Hidalgo » —, che non possiede quella guatemalteca. Il fatto, tuttavia, che lo scrittore introduca nel romanzo un prete messicano di sentimenti rivoluzionari non risponde solo a un omaggio alle tradizioni popolari della chiesa messicana, ma esprime un'aperta condanna dell'atteggiamento della chiesa del suo paese, insensibile ai problemi delle classi lavoratrici e responsabile dell'appoggio che presta al tiranno. L'uomo, d'altra parte, per essere tale non

([18]) M. De la Selva, *Tres novelistas de nuestra América*, in « Cuadernos Americanos », XX, 1, 1961, p. 294.

ha bisogno di nazionalità. Al commerciante Piedrasanta, vigliacco e traditore, che gli fa notare come egli non essendo del paese sia estraneo a ciò che accade, Ferrusigfrido risponde con parole che ne costruiscono immediatamente la figura morale:

> « — No hace falta cuando se es la sal de la tierra, y si esa sal se hace insípida, ¿con qué se volverá el sabor?, ¿qué pasará si nosotros los clérigos nos seguimos cruzando de brazos ante los conflictos que plantean los problemas del trabajo, y qué si nos ponemos de parte de los patronos? » ([19])

Più oltre il combattivo prete afferma che in ogni sciopero « hay un rescoldo del cristianismo heroico » ([20]). Egli coglie esattamente la portata di un problema più ampio, quello della responsabilità che investe la gerarchia ecclesiastica di fronte al diffondersi tra i lavoratori della convinzione che la chiesa è ostile alle loro rivendicazioni:

> « — No es a mí el que le toca hablar, corresponde a la curia y cuanto antes mejor será. Está enraizando en los trabajadores la convicción de que la iglesia les es hostil, y eso no puede ser. » ([21])

Significherebbe tradire le fonti stesse da cui la chiesa è nata, sarebbe il fallimento della sua missione. Il problema della chiesa cattolica di fronte al mondo moderno è impostato da Asturias come questione per essa di vita o di morte. Ponendo in termini inequivocabili il problema delle relazioni tra la chiesa e le aspirazioni del popolo alla

([19]) M. A. Asturias, *Los ojos de los enterrados*, op. cit., p. 274.
([20]) *Ivi*, p. 275.
([21]) *Ivi*.

libertà e alla giustizia sociale, Miguel Angel Asturias ripudia la satira grossolana, la luce ibrida con cui gran parte del romanzo latino-americano tratta la questione, infierendo sulla figura del prete, che viene, al contrario, nobilitata attraverso il sacerdote messicano. Assume perciò maggior risalto il problema delle responsabilità della gerarchia ecclesiastica in America.

Fortificato dalla sua Virgen de Guadalupe, che proclama « ¡India, India de América...! », il prete Ferrusigfrido Fejú supera, alla fine, ogni scrupolo e abbraccia la causa del popolo, con la conseguenza immediata di cadere in sospetto presso le autorità e di venire allontanato dal paese con la forza e rispedito oltre frontiera.

Con la figura del sacerdote contrasta quella del comandante della guarnigione locale, venduto all'altra parte, ma lucido nella diagnosi della situazione nazionale:

> « — ¡A usted se le fue la sin huesos... andaba queriendo hacer de cura Hidalgo! ¡Casi na... ranjas! Pero esas cosas por aquí no pegan... Aquí no... ches son todas... Cómo se le pudo ocurrir, es lo que yo me pregunto, poner en la iglesia una Virgen que es india, aquí donde hasta los santos deben ser gringos canches y con ojos azules... santos de pasta blanca que venden por docena, no nuestras imágenes antiguas, aquellas de madera de aquí mismo, porque la cuña para que apriete, aunque sea en el cielo, debe ser del mismo palo... ¡Mejor bostezo, ya también a mí se me está yendo la lengua! » ([22])

Il dramma guatemalteco si riflette efficacemente nelle parole del militare, che tuttavia ha sposato la parte che gli conviene. Proprio per la lucidità con cui egli vede le cose,

([22]) *Ivi*, p. 327.

le sue parole acquistano un suono macabro, definendone meglio la condizione di traditore del paese.

Il sacerdote e il comandante « Bostezo » rappresentano due mondi nettamente opposti. Conosciamo l'accanimento, del resto giustificato, con cui Asturias si scaglia sempre contro la polizia e i militari. Non meraviglia, quindi, che anche ne *Los ojos de los enterrados* siano numerosi i passaggi in cui prende corpo l'avversione dello scrittore per i poliziotti e per l'esercito. Asturias li condanna perchè venduti al capitale americano, al servizio di chi meglio li paga ([23]), sempre rivolti contro il popolo, per il quale hanno finito, e con giustificato motivo, per assumere il significato esclusivamente di uno strumento terribile dell'oppressione. Il passo dei soldati, il rumore delle armi, in paesi come questi, è sempre foriero di morte:

> « Los pasos de los soldados y el sonido de las armas, que sin que las trasteen suenan como suenan los llaveros de la muerte [...] » ([24])

Leggendo queste parole torna vivo, involontariamente, il ricordo di tempi non ancora cancellati dalla nostra memoria e un senso di raccapriccio si impossessa del lettore. Per quanto riguarda i militari, tuttavia, ne *Los ojos de los enterrados* per la prima volta Asturias è disposto a prestar loro un travaglio di coscienza. Infatti, se esiste il comandante « Bostezo », esistono anche i capitani Cárcamo e Salomé, inclini a una certa solidarietà col popolo. Soprattutto l'ultimo dei due: egli sente profondamente il conflitto della sua posizione e percepisce in modo drammatico il peso di un odio moltiplicantesi da ogni parte

([23]) Cfr. *ivi*, p. 206.
([24]) *Ivi*, p. 273.

verso l'esercito. La soluzione starebbe nel servire un governo che contasse realmente sull'appoggio popolare:

> « Servir a un gobierno que de veras tuviera al pueblo de su parte... En los años que llevaba de vestir el honroso uniforme, nunca supo lo que era eso..., no sentirse odiado..., odiado por los soldaditos traídos a la fuerza... odiado por los odiados y odiosos jefes y odiado por la gente... » ([25])

Malgrado questa crisi di coscienza che prospetta nel militare, Asturias non abbandona la sua radicale diffidenza verso l'esercito. Egli conosce, per diretta esperienza, la facilità con cui i capi cambiano bandiera. Lo esprime bene un personaggio del romanzo, Rámila, nella conversazione con Ferrusigfrido Fejú: per salvare la pelle, « a la hora de la hora », i militari si mettono dalla parte del popolo, « para luego cambiar y volver a ser sus verdugos... » ([26])

Infatti nè il capitano Cárcamo, nè il capitano Salomé sono puri nel loro sentimento. L'atteggiamento che assumono di fronte alla rivolta popolare è determinato, in realtà, più che da una vera crisi di coscienza, da rancori personali e da ambizioni frustrate. Per questo non riescono a portare alcun aiuto concreto alla lotta dei lavoratori, e soccombono sterilmente nella rivolta tentata in caserma, « cuento de militares », come dice la popolazione, in cui non v'è motivo di intervenire ([27]). Il reale divorzio tra popolo ed esercito è reso a tinte drammatiche da Asturias. Ciò che sempre manca ai militari nella loro azione è la purezza delle intenzioni, il vero senso dell'umanità e della patria.

([25]) *Ivi*, p. 405.
([26]) *Ivi*, p. 348.
([27]) *Ivi*, p. 478.

Nella caratterizzazione dei militari e dei poliziotti, lo abbiamo già visto, Asturias raggiunge momenti di rara efficacia; egli ricorre al grottesco, insiste talvolta su particolari scabrosi, per meglio incidere nella sostanza inquietante dei personaggi. Lo si può osservare nel caso del comandante « Bostezo » e del poliziotto « Parpaditos ».

La figura del comandante si costruisce, per tutto il libro, attraverso la mancanza assoluta di scrupoli, l'avidità e la crudeltà, sue caratteristiche dominanti. L'esercito ha in lui uno dei suoi rappresentanti più esecrabili e Asturias insiste sulla sua figura, la spia e la sorprende a tradimento negli atteggiamenti più impensati, la tornisce con improvvisi accrescitivi, la penetra nei riposti pensieri, nelle più occulte sensazioni. E' significativo il passo in cui lo scrittore presenta « Bostezo » terrorizzato, perduto, di fronte alla notizia della caduta del dittatore, che per lui significa la fine; tuttavia egli non riesce ad attenuare la sua istintiva crudeltà verso i subalterni. Il dramma umano della sua paura assume tinte grottesche nelle parole di Asturias, attraverso i particolari sconcertanti su cui lo scrittore si sofferma abilmente:

> « — ¿Uuuuum... qué? — se levantó *Bostezo* amenazante, pronto a descargar su fuete contra el subalterno; pero no lo hizo por despegarse los pantalones que se le quedaron adheridos a las nalgas sudorosas, y ya que andaba por allí, aplicarse un par de dedos a la comezón del ano, y rascárselo en redor y profundidad; agrado que lo hizo olvidar su enojo. » ([28])

E' sufficiente un passaggio come questo per distruggere la figura del « coronelazo » borioso e crudele. « Bostezo »

([28]) *Ivi*, p. 438.

naufraga irrimediabilmente in una laida umanità che ne costituisce la condanna più efficace. Con lo stesso sistema Asturias caratterizza la figura del « polizonte » « Parparditos », incaricato di scortare in treno, fino alla frontiera, il padre Ferrusigfrido Fejú. Si tratta di uno degli esponenti più crudeli della polizia segreta e lo scrittore si sofferma, nel presentarlo, solo su determinati elementi somatici e su particolari materiali:

> « [...] un polizonte vestido de civil que parpadeaba un ruidito de llovizna, única señal de vida de su cara de momia de labios descoloridos, nariz rabona, altos pómulos, grandes orejas y colmillos arificados por coquetería gendarmeril, como sus manos recubiertas de sortijas, entre las que sobresalía un anillote con un rubí de sangre. » ([29])

La pietra dell'anello sottolinea da sola il significato sanguinario dell'uomo. Si comprende come il « curita » si senta a disagio al contatto fisico cui è obbligato col poliziotto, di cui sente ossessivamente premergli al fianco le parti adipose ([30]). Il solo contatto con personaggi di questa specie determina un istintivo malessere fisico. Ma non siamo che all'inizio del processo di distruzione che Asturias conduce nella figura del « polizonte »; egli carica progressivamente le tinte, mirando a rendere la miseria dell'aguzzino attraverso lo svuotamento della sua apparenza umana nell'animalesco. Il processo di distruzione culmina nei passaggi in cui Asturias ci presenta il poliziotto tormentato dal vomito, chino sulla tazza:

([29]) *Ivi*, p. 340.
([30]) *Ivi*, p. 341.

> « [...] donde, apoyándose de frente en el brazo doblado a la altura de la cabeza, desflecó por narices y boca, interminablemente, el para él antes suculento almuerzo de caldo de cangrejos, aguacates, carne, papas en colorado, frijoles, platanicos, mantecado y agua de coco... » ([31])

La minuzia della descrizione rende, di proposito, più ributtante la scena, che raggiunge il punto di massima efficacia, in un processo di intensificazione, allorchè « Parparditos » viene precipitato nel grottesco e nel ridicolo della sua situazione:

> « Allí venía *Parpaditos* apeado de un caballo que le cabalgó en los intestinos y del que no traía sino el peso de algo así como el galápago pegado a las nalgas. Al darse cuenta de que en la aflicción de la vomitadera se había sentado en el inodoro sin bajarse los pantalones y sentir que aquel emplasto que le pareció galápago empezaba a colársele por muslos y pantorrillas, se encerró de nuevo apresuradamente en el *water.* » ([32])

Con quest'ultimo passaggio la distruzione di « Parpaditos » è completa; in lui viene distrutta tutta una categoria di uomini ai quali Asturias rimprovera il tradimento delle loro origini, la colpa maggiore nella perpetuazione di una condizione di schiavitù per il suo popolo.

Ne *Los ojos de los enterrados* tutti i nemici del popolo vengono distrutti: il comandante « Bostezo », e in lui l'esercito; « Parpaditos », e in lui la polizia; il Presidente, l'« infinitamente jefe », « infinitamente complaciente », «infinitamente poderoso », « infinitamente grande » ([33]), e in

([31]) *Ivi*, p. 343.
([32]) *Ivi*, p. 346.
([33]) *Ivi*, p. 182.

lui tutto un sistema politico obbrobrioso; la « Frutera », e con essa lo sfruttamento sistematico dell'uomo e l'origine di ogni male. La stessa morte di Boby Maker Thompson è la conclusione di una vita spesa inutilmente. La «Frutera» non poteva dare che questi frutti. Anche il vecchio Geo Maker Thompson, il terribile *Green Pope,* viene distrutto; alla fine del libro egli è ormai l'ombra dell'uomo che fu. Il senso quevedesco della polvere regna in molte pagine del romanzo di Asturias. La figura del vecchio « Papa Verde » agonizzante, tutto orecchi e mandibole ([34]), al quale i medici cacciano in gola « a martillazos » un tubo di platino perchè possa ancora respirare, ha il tremendo colore di un'acquaforte goyesca, raccapricciante nel passo in cui lo scrittore ne descrive la morte, « pelo muerto pegajoso; calavera, esqueleto fuera de las sábanas de seda [...] » ([35]). E' sufficiente il particolare delle « sábanas de seda » a rendere drammaticamente il contrasto tra la potenza peritura dell'uomo e la raggelante realtà della morte, in cui si coglie tutta la grandezza della giustizia divina. Il famoso e temuto « Papa Verde » affonda, così, nel nulla, mentre la figlia, madre di Boby, all'apprendere la notizia della morte del ragazzo naufraga nella pazzia.

Ne *Los ojos de los enterrados* le forze del male finiscono tutte per soccombere. L'unica luce proiettata verso il futuro è quella della vittoria popolare. In questo senso appare legittimo che possano finalmente chiudersi gli occhi dei sotterrati, destinati a rimanere aperti, secondo la leggenda maya, fino al trionfo definitivo della giustizia.

Le vicende politiche del Guatemala attestano che quella di Asturias non fu che l'illusione di un momento. Ma quan-

([34]) *Ivi*, p. 369.
([35]) *Ivi*, p. 468.

do lo scrittore concludeva *Los ojos de los enterrados*, dimenticando il triste panorama della patria nuovamente oppressa e martoriata, egli compiva un nuovo atto di fede nel futuro. Se la funzione dell'artista nel mondo americano è, come si esprime Neruda, quella di « fundar otra vez la esperanza », di « manifestar la primavera » ([36]), in questo romanzo Miguel Angel Asturias assolve pienamente alla sua missione. Egli non poteva abbandonare il suo popolo sotto il peso e lo scoraggiamento della sconfitta; doveva dargli la forza di sopravvivere, tornando a sperare e a lottare, cosciente che l'uomo dura più del male e che il trionfo del bene non ha fretta, ma è certo. Questo il destino della sua gente, che il poeta aveva già cantato:

> Sobrevivir a todos los cambios es tu sino.
> No hay prisa ni exigencia. Los hombres no se
> acaban ([37])

([36]) P. NERUDA, « A mis obligaciones », in *Navegaciones y regresos*, Buenos Aires, Losada, 1959.
([37]) M. A. ASTURIAS, *Messages indiens*, Paris, Seghers, 1958.

Capitolo Settimo

GLI ULTIMI ROMANZI

Negli ultimi romanzi pubblicati da Miguel Angel Asturias, *El Alhajadito* (1) e *Mulata de tal* (2), il motivo politico-sociale non costituisce più il tema centrale. La struttura stessa del romanzo subisce un'ulteriore trasformazione, riducendo sempre più l'importanza dei fatti, mantenendo solo un vago filo conduttore, dando invece libero sfogo alla fantasia.

La magia del sogno, le suggestive atmosfere del mito, della leggenda e delle tradizioni popolari attraggono nuovamente lo scrittore. E' questo ancora un modo per scavare in profondità il volto della patria e, nel contempo, per manifestare una problematica personale che ci immette nel mondo intimo di un uomo giunto a un momento significativo della sua esistenza.

El Alhajadito affonda le sue origini, come s'è detto, nel tempo remoto: Asturias ne inizia la stesura all'epoca delle *Leyendas de Guatemala*, ma termina, o almeno rielabora sostanzialmente il libro in anni recenti, pubblicandolo nel 1961.

Nel testo si coglie la nota di tale rielaborazione, in una crescente maturità stilistica, nell'accentuato ricorso a quei

---

(1) M. A. Asturias, *El Alhajadito*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961.
(2) M. A. Asturias, *Mulata de tal*, Buenos Aires, Losada (« Novelistas de España y de América »), 1963.

mezzi linguistici che sono caratteristici dello stile di Asturias scrittore completamente formato. Legami concreti con le *Leyendas* non ne esistono, se non per l'animismo con cui sono presentate le cose. *El Alhajadito* si costruisce tutto sul potere magico del sogno, in una serie di rappresentazioni fantastiche non fine a se stesse, ma veicolo attraverso cui si esprime una profonda filosofia della vita.

Il protagonista, « El Alhajadito », è una persona priva di contorni reali ben definiti: un bimbo, discendente da una misteriosa generazione di « Alhajados », antenati scomparsi misteriosamente, che tuttavia permangono vivi nel ricordo, sempre attesi nella casona avita, popolata di servi indios che vi rinnovano giornalmente la vita.

Esiste un punto di partenza concreto, sul quale si costruisce il vaneggiare onirico del protagonista: i resti di una misteriosa « veranda » abbandonata, dove ancora stanno barili colmi di cenere e di vecchie monete. La fantasia del bimbo si muove partendo da questi pochi dati concreti che affondano nel tempo e la cui presenza misteriosa, di fronte al silenzio dei grandi, ingigantisce nel fanciullo. E' il presentimento di un mondo inesplorato, posto oltre la realtà delle cose. Improvvisamente, un giorno, questo mondo si dischiude, con la rivelazione di un'insospettata molteplicità di presenze, nel luogo stesso in cui l'« Alhajadito » aveva creduto di essere solo. Al rumore del suo piede battuto sul pavimento, l'ombra si anima di una miriade di vite, inframondo insospettato che prende consistenza, determinando, dopo la sorpresa, un desiderio improvviso di forzare i limiti del reale:

> « ¿Cómo?... ¿Había tanto ser vivo en aquel trecho de corredor del que él se consideraba único habitante?

> El fingido temblor sacaba familias enteras de cucarachas, arañas y ratones. ¡Cuántos ojos, no sólo sus ojos... gotitas de agua viva, luminosas gotitas de agua inteligente! ¡Cuántos movimientos en la oscuridad! No sólo él se movía en el corredorcito [...] » (3)

« El Alhajadito » esperimenta un'ansia segreta, un correre di linfe misteriose nel suo sangue; tutto gli appare aspetto ingannevole di una realtà che non è quella che lo circonda. La vita diviene un solo interrogativo, e unicamente la comunicazione con l'inframondo può darne ragione. Ma questo agita intimamente e sconvolge:

> « Levantò la cabeza. Las realidades misteriosas, el pasado palpable en lo impalpable, presente en lo que no se tocaba, en el aire que respiraban, en el agua que bebían, en las raíces de los árboles gigantes, en los esqueletos del cementerio sumergido, en los ojos del viejo que cabeceaba de muerte en un sueño dulce.
>
> En la carne sentía como codornices. Trechos de su cuerpo que se quedaban temblando bajo sus ropas interiores. Algo así como ríos de cosquillas afluentes de su persona. Ríos secretos que alimentaban su secreto, el gran misterio. » (4)

Il vaneggiamento del sogno innalza le sue costruzioni servendosi dei ritagli di una realtà pericolante. « El Alhajadito » trasferisce nel sogno l'angoscioso interrogativo intorno alla sua stessa realtà, alla sua origine. Bisogna ricorrere alla terza e ultima parte del libro per comprendere la chiave de *El Alhajadito*: una nascita illegittima e una

(3) M. A. Asturias, *El Alhajadito*, op. cit., p. 13.
(4) *Ivi*, p. 19.

strana solidarietà di due sorelle nella colpa, che ha sempre impedito di identificare chi delle due fosse la madre o la zia del bambino. Di qui nel fanciullo il lavorio della fantasia. Il silenzio dei vecchi acuisce in lui il senso straziante del mistero; una presenza tormentosa prende corpo, quasi presagio di fallimento e di morte, il « charco del limosnero ». In suggestive volute il sogno costruisce le sue immagini. Improvvisamente, come a un colpo magico di gong e per quell'improvviso mutare di soggetti che è proprio del sogno, interviene un circo, pittoresco e sonoro; successivamente una serie di episodi frammentari, visti come attraverso i pezzi sparsi di uno specchio: la repentina morte dell'impresario, la lotta per il predominio nel circo, il trionfo del negro Pispís e la sua caduta. Nella fantasia del bimbo si susseguono presenze misteriose, quella dell'Azacuán, prodigioso antenato dell'« Alhajadito », che ruba l'ombra della collegiale di cui s'è innamorato, costruendo con essa un aquilone, col quale comunica attraverso un filo interminabile che gli esce dal cuore, finchè scompare nello stagno.

Il mondo logico rompe continuamente i suoi legami nel ricordo dell'Alhajadito. Tutto si costruisce in visioni surrealiste, in molteplici sfaccettature e in un succedersi talvolta rapidissimo, tal'altra lento, di riflessioni, di pensieri. Dal « corredorcito », con la sua vita misteriosa, alla casona degli « Alhajados », al circo, così colorito e surreale, al culto blasfemo del « Mal Ladrón » — che rifiutò l'offerta dell'asilo celeste, « seguro de que era lo que somos, sólo materia » ([5]) —, al « charco del limosnero », alla nave fantasma che inquieta con la sua continua apparizione e scomparsa, nella seconda parte del libro, alla gri-

([5]) *Ivi*, p. 38.

gia miseria della vita familiare, nella terza parte, e alla figura toccante del piccolo cieco che l'Alhajadito ama, poi odia, fino a desiderare di precipitarlo nel « charco », dopo che gli ha carpito il segreto della sua nascita, è tutto un succedersi di figure e di scene in cui la fantasia dell'artista si manifesta in tutta la sua potenza.

Nel libro confluiscono diversi motivi. Asturias ha affermato ([6]) che la stesura de *El Alhajadito* ha costituito per lui uno straordinario divertimento, un libero sfogo alla sua vena creativa. Ma al disopra di tutto domina il profondo richiamo della memoria, l'attrazione di un mondo remoto, quello della fanciullezza, che si rifà vivo e attuale.

Dare una chiave esatta de *El Alhajadito* è quanto mai arduo, benchè sorgano molteplici riflessioni e siano numerosi i punti dai quali possiamo partire per un'interpretazione dell'opera. Se il libro rappresenta per Asturias il godimento della creazione, esso rivela tuttavia una preoccupazione ben più profonda: quella di pervenire al dialogo con un mondo che si apre solo agli iniziati, per coglierví il senso del destino umano.

Il « charco del limosnero » incombe su tutto il libro come presenza inquietante, ed è la porta che pare immettere nel mistero. L'acqua è quasi sempre presente nel sogno, quale fonte delirante di angoscia.

El Alhajadito presenta un tema che torna con insistenza nelle pagine del libro: il tema della morte. La nozione del tempo introduce al sapore amaro della fine. Asturias afferma il valore del tempo in quanto passato, ricordo ([7]). La vita, la felicità terrena, non sono valori reali, se re-

([6]) Così Asturias in una conversazione.
([7]) M. A. ASTURIAS, *El Alhajadito*, op. cit., pp. 99-100.

stano ancorati alla morte e al ricordo. Nel « charco del limosnero » esiste una vita di defunti che attrae con movimenti allucinati. Lo stagno è una pozza miserabile, un camposanto privo di croci, sul cui fondo si agita una vita misteriosa: gli scheletri degli annegati si muovono, assumono posizioni, levano in alto le mani, si dispongono in atteggiamenti amorosi, « atravesados por reflejos y peces que juegan entre sus costillas como en jaulas sin corazón » ([8]).

L'acqua cupa dello stagno è l'impedimento che divide l'uomo dall'unica realtà. Le cose ci si offrono solo nell'ombra che proiettano ed è la morte che ci permette di attingerne la vera sostanza. Lo esprimono, nella seconda parte de *El Albajadito,* i frustrati inseguitori della nave fantasma:

> « Hasta ahora, en presencia de la muerte, después de quién sabe cuántos días y noches de navegación, nos dábamos cuenta exacta de las cosas, apreciándolas por sus dimensiones reales, por sus colores, por ellas mismas, y no por la sombra que proyectaban. » ([9])

Se la morte apre la comunicazione col mondo vero, si spiega lo sguardo ampio e generoso del condannato:

> « Una mirada amplia, negra, generosa, tendía en redor suyo el senteciado a muerte. » ([10])

Di qui l'importanza del sogno, sottolineata da Asturias in varie delle sue opere. Funzione principale del sogno è quella di reagire alla volgarità della vita, in attesa della

([8]) *Ivi,* p. 62.
([9]) *Ivi,* p. 98.
([10]) *Ivi.*

morte, cioè della vera vita. Già il pensiero è per Asturias una cosa dolce, che inzucchera le ossa della testa e della faccia ([11]). L'uomo che vive sempre sveglio, « como el práctico que conduce nuestra nave » — afferma il parroco, nella seconda parte del libro ([12]) —, ha perso la facoltà di sognare, quindi la possibilità di comunicare con la vera realtà delle cose. Nella terza parte de *El Alhajadito* il piccolo cieco trasforma, con la sua mancanza di conoscenze concrete, la realtà volgare in una realtà di sogno:

> « — Déjame figurarme una ciudad... ¡debe ser muy bonita...! — y al hablar de las casas tocaba las estrellas.
> Una ciudad de estrellas, pensaba yo, sería, no sólo bonita, sino maravillosa. » ([13])

Il sogno assume per Asturias un significato vitale, non solo come rivelazione di una realtà più grande, ma quale àncora concreta di salvezza per l'uomo. « El Alhajadito » considerava stupito « ¡Como podía ser que tanta realidad desembocara en tanto sueño! » ([14]). Per Asturias le cose sono solo il dato di partenza, che poi la fantasia elabora, rifugio unico di fronte all'inquietante domanda con cui ci si presenta tutto l'universo.

Il valore de *El Alhajadito* sta nel significato intrinseco del messaggio che esprime, in una serie di raggiungimenti artistici che come sempre rivelano nell'autore il creatore inesauribile di bellezza. La fantasia di Asturias si manifesta nelle costruzioni più ardite. Un mondo alogico si apre davanti al lettore, con tutte le sue possibilità fan-

([11]) *Ivi*, p. 16.
([12]) *Ivi*, p. 90.
([13]) *Ivi*, p. 131.
([14]) *Ivi*, p. 75.

tastiche, trasformandosi ed evolvendo, in un gioco che finisce per diventare logico.

E' il caso della Tabarini e del negro Pispís, trasformati in grandi uccelli, presi nelle reti dei pescatori indios — alleati del domatore nella conquista della supremazia nel circo —, e sollevati all'alto della tenda; dell'Azacuán, che ruba l'ombra della donna amata e con essa costruisce un aquilone; degli animali misteriosi, come il leone favoloso del circo, il « Nadir Custodio », col fascino dell'impero di Diocleziano. Il mondo fantastico di cui Asturias si diletta visibilmente è il precedente primo delle creazioni surreali che troveremo in *Mulata de tal*, creazioni in cui la fantasia è sempre sinonimo di poesia.

Personaggi e animali fluttuano costantemente fra il reale e l'irreale; la loro presenza si fa perciò più viva, perchè essi partecipano direttamente di quel mondo che lo scrittore ritiene essere l'unico vero, al di là delle cose.

Il lirismo che permea continuamente le pagine del libro sorge spesso dalla novità delle descrizioni e la natura vi ha parte importante, come in questo originale sopraggiungere dell'alba:

> « La noche empieza a vaciarse desde que salen los luceros. Una pila llena de agua azul muy negro. Válvulas de oro dejan ir la sombra poco a poco y si no hay luceros, se vacían por los fuegos de las chozas, o por los fuegos de San Telmo, o por los fuegos verdes, saltantes, de los huesos de los muertos. » ([15])

Di particolare interesse ne *El Albajadito* è la nota umoristica, che talvolta confina con un macabro grottesco, come nell'episodio della tragica morte dell'impresario Ta-

([15]) *Ivi*, p. 54.

barini cui si incendia la bocca, piena di acquavite contro il mal di denti:

> « ... Peligro... No tuvo tiempo de pensar en lo que ya no era un peligro, sino un tremendo, un horroroso salirle de la boca chorros de llamas que le bañaban la cara.
> ¿Qué había pasado? Una de las luminarias de gas y sebo se desprendió sobre él. Al sentir encima la bola de fuego, el cabeza de circo quiso esquivarla, pero fue tarde, demasiado tarde. Su boca ardía igual que si su dentadura de oro se hubiera vuelto una gran llamarada. Corrió hacia el interior del circo, por la pista, sin oír los aplausos, pues los espectadores creyeron que efectivamente aquella prueba abría el programa.
> Agitaba los dedos entre las llamas, como el pistonista y como el ángel en la trompeta del último día. Sonido con dientes que morderá a los muertos para que despierten, se vistan, se maquillen, se arreglen y comparezcan. Hasta ese día en Josafat volverá a tener el cabeza de circo sus labios, su cara, sus bigotes, sus cejas. » ([16])

Nel passaggio finale possiamo cogliere il ricordo del *Sueño del juicio final* di Quevedo. L'umorismo di Asturias diviene cupo e induce a riflessioni che vanno oltre la sostanza materiale dell'episodio descritto.

Nella scena dell'impresario Tabarini si succede una serie di immagini di un umorismo nero che raggiunge particolare effetto per la sua novità:

> « El Alhajadito se levantó para aplaudir. Todos aplaudían. Pero extravió las manos en el gesto. Junto a él había caído el cabeza de circo, sin bigotes y sin labios, con los dientes des-

([16]) *Ivi*, p. 35.

> nudos en una risa de calavera, fija. Sus dientes de oro ahumados, enrojecidos, candentes, parecían reír con fuego, mientras los payasos saltaban sobre su cuerpo para apagarle las llamas, pantomima que el público aplaudía a más no poder.
> Un trapecista en malla color de rosa sin saber qué hacer, por coquetería, subió a vagar por el espacio de un trapecio a otro, y a otro, y a otro, algo así como el alma del infeliz quemado, cuyos párpados empezaron a caer, quedándole entonces más desunda la risa de oro sin labios. » ([17])

La scena si anima di tinte accesamente surrealiste. Asturias perviene all'effetto umoristico operando su due piani, il fatto considerato in sè e l'equivoco in cui incorre il pubblico. La nota sconcertante data dal teschio di Tabarini assume un significato più cupo per la menzione insistita della dentatura d'oro. Un tocco irreale e al tempo stesso di sottile poesia si diffonde su tutto l'episodio quando il volo improvviso del trapezista pare rappresentare l'anima del defunto che s'innalza al cielo. I contorni della realtà sfumano costantemente nell'irreale, per tornare a materializzarsi di continuo. Asturias si lascia trasportare compiaciuto sulle ali della fantasia, pervenendo a risultati suggestivi, insistendo sull'immagine, che rialebora continuamente, spremendone fin l'ultimo significato. Ciò vale anche per la caratterizzazione dei personaggi, che lo scrittore ottiene spesso attraverso un processo iperbolico, come nel caso dell'indio Surilo, reso efficacemente nel suo aspetto scimmiesco:

> « El pelo le brotaba de la cabeza y de la cara, por todos lados. Casi no tenía cara. Un hombre

([17]) *Ivi.*

> sin cara. Sólo la cabeza. Ni cuello. El coco peludo pegado al cuerpo, a los hombros en forma de alas de galápago. Largo de brazos, corto de piernas. Sólo los ojos. Ojos celestes muy vivos en el pelambre. » ([18])

Ne *El Albajadito* sono numerosi i giochi di parola — talvolta non del tutto felici, tuttavia —, gli avvii poetici e gli effetti ottenuti con la ripetizione di intere frasi, di cui varia solo un termine. Ritmo e onomatopea entrano pure abbondantemente, a dare, con le figurazioni più strane, un senso di irrealtà a tutta la materia del libro. Ciò si può vedere, in particolare, nei « cuentos del cuy », introdotti nell'ultima parte del romanzo, dove la prosa di Asturias si trasforma in autentica poesia, nell'atmosfera magica dei racconti infantili. E' questa la parte de *El Albajadito* di cui più facilmente si può fissare l'epoca di composizione. E' chiaro, infatti, che si tratta della prosificazione di piccole storie rimate, composte dallo scrittore al tempo della prima infanzia dei figli. Per dare solo un esempio si osservi la presenza della rima nel seguente passaggio del « cuento » di « Clarín clarinero »:

> « Don Claro era un caballero avaro, de smoking azul oscuro; y Doña Clara su esposa, una pájara ambiciosa, y su hija Clarirosa, a quien buscaban marido, una muchacha preciosa. » ([19])

Intere frasi sono formate di versi, particolarmente nei dialoghi, frutto di una facilità solo apparente, che perviene a delicate immagini poetiche. Costante è anche qui il ricorso all'onomatopea e all'immagine visiva. Per gli effetti onomatopeici si veda il passo seguente, tratto sempre da

([18]) *Ivi*, p. 43.
([19]) *Ivi*, p. 115.

« Clarín clarinero », in cui l'autore intende rendere il rumore sordo del tuono:

> « Don Trueno poco veía, era más que cegatón; salió de una nube fría, con gran ruido de cañón.
> — ¡Po-rón, pon-gón... pongón...pongón... dónde me ponpongón...! » ([20])

Nel racconto del titolo « La maquinita de hablar », il grido della rana e la sua tensione sono resi attraverso immagini visive:

> « — ¿Qué pasó? Tu media-rana, una rana que te crió, de puro gritar: ¡a-ó, a-ó, a-ooooo... oooo...oooooo!, como un balón reventó! » ([21])

Come si vede, *El Alhajadito* è un libro composito, vario nella stesura e nell'elaborazione, ma in sostanza unitario per il clima interiore. Legato al ricordo del passato, non si allontana che apparentemente dal resto della produzione letteraria di Asturias. Se infatti abbandona il tema politico-sociale, *El Alhajadito* affonda però nell'intimo dello scrittore, portandone alla superficie gli aneliti e le preoccupazioni spirituali e metafisiche, le quali si concretano nella ricerca di quella comunicazione con lo spirito delle cose caratteristica già delle antiche civiltà precolombiane e divenuta nota costante in Miguel Angel Asturias.

* * *

Se *El Alhajadito* rappresenta per Asturias il richiamo della fantasia e in essa la necessità di un'evasione spiri-

([20]) *Ivi*, p. 116.
([21]) *Ivi*, p. 127.

tuale, onde meglio trovare se stesso, *Mulata de tal* ribadisce tale necessità, colorandola sentimentalmente del senso nostalgico di un paradiso perduto, il Guatemala magico, in cui si fondono mito e realtà, mondo che per lo scrittore costretto all'esilio rappresenta la tormentosa regione del rimpianto.

La nuova epoca che si apre nella narrativa di Asturias, e non solo in essa ([22]), non significa abbandono del suo atteggiamento impegnato, costantemente perseguito nell'attività concreta di ogni giorno. Il nuovo momento creativo segna un ritorno alle origini, con ben altri caratteri di maturità artistica. Il ritorno al mondo mitico delle *Leyendas de Guatemala* ha il significato di un'esigenza insopprimibile dello spirito, e al tempo stesso di un impegnato esame della complessità spirituale del popolo guatemalteco.

Si è visto come l'attrazione del mito sia sempre stata presente nell'opera di Asturias, anche in quella più impegnata; perciò questo riincidere in esso e assurgerlo a tema di tutto un libro non sorprende. Le radici intime che legano lo scrittore alla sostanza della patria si fanno più penetranti dai lunghi anni d'esilio, nel continuo vagare, tra America ed Europa, intorno a una terra irraggiungibile, che è patrimonio dell'anima. E' naturale che i suoi incanti si accentuino, fino a miticizzarsi completamente col trascorrere del tempo.

Asturias ha scritto che il conto degli anni è triste. Si direbbe che questa tristezza incominci a penetrarlo negli istanti più indifesi della sua esistenza, fino a indurlo a dubitare, suo malgrado, se non della certezza del giorno

([22]) Lo si vede anche nel poema *Clarivigilia Primaveral*, Buenos Aires, Losada, 1965.

che preconizza per il mondo, della possibilità di poterlo vedere egli stesso realizzato per la sua terra.

Nel momento spirituale che lo scrittore attraversa è, perciò, inevitabile l'ingigantirsi della presenza patria. Il Guatemala gli si presenta affascinante nella sua sostanza composita, in cui entrano molteplici apporti, che vanno dal più remoto e mitico passato all'epoca della conquista, in un singolare mondo spirituale. Nell'interpretazione di questo mondo, *Mulata de tal* si qualifica come opera tra le più importanti dello scrittore guatemalteco, unica nel suo genere nell'ambito della letteratura di lingua spagnola.

La critica ha giudicato favorevolmente il libro: il Campos l'ha detto sintesi efficace delle tendenze realista e magica, che caratterizzano la narrativa di Asturias ([23]); il De la Selva ne ha sottolineato il realismo magico, il valore dello stile, facendo di *Mulata de tal* un nuovo documento che giustifica quel « lugar casi único » che egli assegna all'autore nell'ambito della narrativa americana ([24]).

Il pregio di *Mulata de tal* sta, in effetti, essenzialmente nella magia delle sue creazioni, in particolare nella grandiosa architettura, in cui si manifesta il gioco impressionante di una fantasia eccezionale. Per questo, forse, il Wurmser è stato indotto ad avvicinare *Mulata de tal* alla *Divina Commedia* ([25]), avvicinamento certo azzardato, seppure non del tutto ingiustificato, se lo si limita ad alcuni dati esterni, i demoni, una sorta di inferno, naturalmente senza il particolare significato simbolico dell'opera di Dante. *Mulata de tal* pullula di demoni d'ogni specie, demoni

([23]) J. Campos, *Nuevas novelas de nuevos conocidos*, in « Insula », XIX, 212-213, 1960, p. 20.

([24]) M. De la Selva, recensione a *Mulata de tal*, in « Cuadernos Americanos », XXIII, 1, 1964, pp. 255-257.

([25]) A. Wurmser, *Dante au Guatemala*, in « Lettres Françaises », 15-22 avril, 1965.

terrigeni e demoni cristiani, « brujos » e « chimanes », di stregonerie e di forze diaboliche, da cui tutto il mondo guatemalteco appare dominato, manifestazioni dell'inquietante spiritualità india.

Ma Dante, e per evidenti ragioni, è un riferimento del tutto esterno, oltre che imbarazzante, per il libro di Asturias. Semmai riferimenti più validi si possono trovare nell'ambito della letteratura spagnola, nei *Sueños* di Quevedo, benchè in *Mulata de tal* manchi quel dominante motivo satirico-morale che è proprio dello scrittore spagnolo e soprattutto quel « dejo de dómine » sottolineato da Unamuno ([26]), una delle note più vive della sua moralità. Tuttavia, l'accostamento vale, anche qui, genericamente, perchè in entrambe le opere i protagonisti sono i demoni. Con maggior pertinenza vale il gioco impressionante della fantasia, in cui Asturias sembra addirittura superare Quevedo per una serie allucinante di figure e di trasformazioni del reale. Un avvicinamento a Quevedo lo si può fare anche per quanto riguarda la potenza plastica del linguaggio, il suo vigore, la sua novità. Se lo scrittore spagnolo fu un rinnovatore, nel suo tempo, dell'idioma, Asturias si qualifica a buon diritto come tale nel nostro tempo.

Con più ragione, per quanto riguarda la forza delle immagini, un accostamento potrebbe farsi tra *Mulata de tal* e l'opera del Bosco, così viva anch'essa e pullulante di presenze demoniache, surrealista avanti lettera nella serie di sconcertanti trasformazioni. Naturalmente, si tratta, anche qui, di notazioni, di avvicinamenti vaghi; infatti, eccetto una diffusa atmosfera quevedesca, nessuna influenza concreta è individuabile. *Mulata de tal* sorge autonoma dal

([26]) M. De Unamuno, *Soliloquios y conversaciones*. Madrid, 1946, p. 69.

mondo tropicale americano, vive di vita propria, ha un colore inconfondibile. Le note malinconiche de *El Alhajadito* vengono sostituite da tonalità calde; al vaneggiare del sogno succede la presenza di una realtà corposa, animata in tutti i sensi, che Asturias intende fissare prima del suo inevitabile tramonto. *Mulata de tal* rivela tutta la sua originalità non solo nella concezione architettonica, ma anche nella tematica, che tende un ponte continuo tra il passato e il presente. L'influenza delle antiche cosmogonie è evidente, e ancora una volta si manifesta la profonda adesione dello scrittore allo spirito ancestrale, nella concezione di un universo retto e dominato da forze inspiegabili attraverso i normali veicoli umani, percepite intuitivamente.

In tale universo l'uomo è stato gettato come un relitto, una presenza miserabile, contro la quale si accaniscono le grandi forze che dominano il mondo; forze essenzialmente demoniache, demoni terrigeni da un lato e demoni cristiani dall'altro. Le due schiere di demoni hanno una diversa concezione del mondo e per vie opposte perseguono la distruzione della creatura: il demonio cristiano ha continua necessità di anime per l'inferno, perciò sprona all'« engendro »; i demoni terrigeni perseguono invece la distruzione dell'uomo, perchè ha preteso di isolare il proprio destino da quello del resto dell'universo. La voce apocalittica di Cashtoc, « el grande, el inmenso », « eco de rocas que se desprenden » ([27]), chiarisce la concezione dei demoni terrigeni:

> « — ¡Plantas, animales, astros... existen todos juntos, todos juntos, como fueron creados! ¡A ninguno se le ha ocurrido hacer existencia

([27]) M. A. ASTURIAS, *Mulata de tal*, op. cit., p. 162.

> aparte, tomar la vida para su uso exclusivo, sólo el hombre, que debe ser destruido por su pretender existir aislado, ajeno a los millones de destinos que se tejen y destejen alrededor suyo! » ([28])

Dio, il « Rumiante Divino » ([29]), come lo chiama Satana, sembra non interessarsi alla creatura, che lascia in balia dei demoni. Egli non interviene, infatti, nella lunga ed estenuante battaglia che il vecchio prete di Tierrapaulita, regno dei demoni terrigeni, conduce contro di essi, nè più tardi quando il padre Chimalpín lotta contro Candanga, il demonio cristiano, e contro i demoni del luogo, « brujos » e « chimanes ».

La solitudine dell'uomo non potrebbe essere più completa. In *Mulata de tal* si fa largo, fino a dominare tutto il libro, al disopra del trasparente delirio creativo cui lo scrittore si abbandona, sempre con un fondamentale controllo, tuttavia, un tono elegiaco, che conclude, col sapore degli antichi canti « mayances » e dello stesso *Popol-Vuh*, sull'assoluto abbandono dell'essere di fronte alla divinità, di cui percepisce unicamente una presenza che è condanna.

Dal conflitto tra i demoni terrigeni, la coorte di Cashtoc, e il demonio cristiano traspare, non pertanto, nel libro, come una superiore moralità del mondo indigeno, che si manifesta proprio nel proposito di distruzione dell'uomo perchè ha perso il ritmo dell'universo.

Il vero significato di *Mulata de tal* sta in questi e in altri numerosi motivi, che si snodano lungo una trama quanto mai complessa per la fusione e l'accavallarsi di elementi diversi: le credenze aborigeni, cui si mescolano le

---

([28]) *Ivi.*
([29]) *Ivi*, p. 216.

importazioni cattolico-ispaniche, il folclore maya e quello introdotto dalla conquista e dalla colonizzazione, ormai naturalizzatosi nel paese.

Asturias ha confessato che in *Mulata de tal* suo proposito è stato di fissare, dando loro categoria di mito, le cerimonie, i costumi, le credenze, le « consejas », i racconti, le leggende, gli elementi di carattere locale — vestiti, discorsi, nessi familiari — sul punto di scomparire nel Guatemala ([30]). Anche per questo il romanzo acquista un suo valore particolare, poichè incide nuovamente nell'area spirituale che sta a cuore allo scrittore, mirando a preservare dall'oblio gli elementi più intimi di un mondo che Asturias vede pericolare di fronte alla penetrazione, non certo ripudiata, della civiltà moderna.

Perciò *Mulata de tal,* al disopra dell'intenso cromatismo e dell'ansia vitale che caratterizzano il libro, è, in sostanza, un'elegia, non un fantasioso delirio fine a se stesso. La danza dei « gigantones », la vita di ogni giorno, gli usi e i costumi di un popolo, fissati sul punto di scomparire, racchiudono in sé qualcosa di intimamente triste, quasi segnassero il tramonto di un mondo. La lontananza dell'esilio scava apertamente nel tessuto sentimentale dello scrittore, trasformandolo in custode geloso del patrimonio spirituale della sua gente. In questo sta il significato più profondo del libro di Asturias, così come sta nella lezione morale che esso offre attraverso le molteplici sovrapposizioni del mito e della leggenda. In un mondo di primitivi valori sani, lo stolto desiderio di ricchezza finisce, infatti, per perdere il protagonista, Celestino Yumí, che per essa ha venduto la moglie, Catalina Zabala, la « mujer-tierra »,

([30]) M. A. Asturias, *Algunos apuntes sobre « Mulata de tal »*, scritto inedito, p. 4.

al diavolo terrigeno, Tazol, ottenendo da lui, in un « nacimiento », tutto ciò che desiderava, grandi estensioni di terre, armenti, danaro. Il mito dell'uomo che vende l'anima al demonio per la ricchezza, si riflette nella leggenda guatemalteca che costituisce l'ossatura del romanzo. Ma la leggenda è per Asturias un pretesto per esprimere ancora una volta una lezione morale: il disprezzo più profondo per la ricchezza, frutto e origine solo di corruzione e di compromessi.

Il pensiero di Asturias appare chiaro attraverso la situazione che presto si determina intorno a Celestino Yumí ormai ricco. Il suo castigo ha inizio precisamente allorchè s'innamora della « Mulata de tal », o « Fulana de tal », cioè di quella che Asturias chiama la « mujer lunar », incarnazione demoniaca, selvaggiamente bella e provocante, furiosa e assetata di sangue; la donna del diavolo, insomma, che mai si concede all'uomo se non come la luna con il sole, « del otro lado de la faz », per evitare di partorire mostri ([31]). Il mito sole-luna si fonde con quello della donna lunare e del maschio. La leggenda, le « consejas » popolari, hanno parte determinante nello svolgimento di questa vicenda; in essa la lezione morale si fa strada e si colora, in più di un caso, di accese tinte umane. Chi ha venduto l'anima al demonio percepisce immediatamente, dopo il patto sacrilego, la miseria della propria condizione, naufraga nella solitudine, nella tristezza, esperimenta un lacerante rimpianto per il passato. Tazol si sforza, intanto, di stordire la vittima celebrando il potere del danaro. Il gran tema quevedesco si affaccia nuovamente nelle pagine di Asturias con un senso amaro:

([31]) *Ivi*, p. 1.

> « [...] el dinero es el mejor escudo: contra Dios, dinero; contra justicia, dinero; dinero para la carne; dinero para la gloria; dinero para todo, para todo, dinero. [...] » ([32])

La rovina del mondo sta qui. La virtù dell'uomo pericola sempre di fronte al danaro. L'insistenza con cui il tema compare nell'opera di Asturias è la testimonianza più diretta, alla luce della sua vita, della sua moralità.

La felicità non viene dal danaro. Infatti, malgrado tante ricchezze Celestino Yumí non trova pace. In questo sta la sua condanna. La presenza del passato, prima ritenuto miserabile, si fa ogni giorno più viva in lui, come epoca felice. Il rimpianto diviene cocente di fronte alla donna demoniaca, alla donna-castigo, la donna della ricchezza, come la definisce Asturias secondo la « conseja » popolare ([33]), espressione di una ferocia disumana. La terribile mulatta di trasforma nel maggior nemico di Yumí quando si scatenano i suoi istinti demoniaci:

> « La mulata era terrible. A él, con ser él, cuando estaba de mal humor, se le tiraba a la cara a sacarle los ojos. Y de noche, tendida a su lado, lloraba y le mordía tan duro que no pocas veces su gran boca de fiera soberbia embadurnábase de sangre, sangre que paladeaba y se tragaba, mientras le arañaba, tactil, plural, con los ojos blancos, sin pupilas, los senos llorosos de sudor. Y esto a veces una noche y otra, sin poder dormir, temeroso siempre de que la fiera despertara y lo agarrara desprevenido, explosiones de furor coincidentes con las fases de la luna. No era una mujer, no era una fiera.

([32]) M. A. ASTURIAS, *Mulata de tal*, op. cit., p. 33.
([33]) M. A. ASTURIAS, *Algunos apuntes sobre « Mulata de tal »*, cit., p. 2.

> Era un mar. Un mar de olas con uñas, en cuya vecindad dormía sobresaltado [...] Cien perros, cien tigres, salían de su boca en busca del bocado que satisficiera, no su apetito, sino su rabiosa necesidad de destruir. » ([34])

Il richiamo del passato diviene così cocente in Celestino che egli riporta alla vita la Catalina Zabala, togliendola dal « nacimiento », ma la sua pena è grande allorchè vede che Tazol s'è vendicato di lui restituendogliela nana. Con l'aiuto della moglie legittima, frattanto, Celestino Yumí riesce a liberarsi della feroce mulatta, imprigionandola in una oscura caverna, immagine dell'inizio del mondo, dove fumando tabacco e « marihuana » essa uscirà dal reale. Ma la vendetta del demonio terrigeno non tarda a scatenarsi in tutta la sua violenza. Tutte le ricchezze di Yumí vengono distrutte, come se la forza demoniaca della mulatta, improvvisamente ingigantita e divenuta forza della natura, si esercitasse sull'universo. Si tratta, in realtà, di uno dei tanti movimenti tellurici che travagliano le terre centro-americane. In un istante la fisionomia della terra è trasformata; la situazione economica dei suoi abitanti viene rovesciata.

Asturias, più di una volta testimone di questi sconvolgimenti, ne rende nel libro la sostanza terrificante:

> « [...] la tierra se sacudió en un largo desperezarse, como si despertara.
>
> Arboles, cerros, valles, todo sobre la superficie inestable de terrenos que se convertían en las aguas de un mar iracundo, todo insostenible derrumbándose en masas apocalípticas, los pilares de las casas como piernas de borrachos, los techos por el suelo de un sentón y las paredes,

([34]) M. A. ASTURIAS, *Mulata de tal*, op. cit., p. 43.

entre rajaduras que abríanse y cerrábanse, cayendo por pedazos, mientras las cornisas ondulaban igual que si por ellas corriera el temblor hecho serpiente.

Polvo y silencio. Luna, polvo y silencio. Luna, polvo, calor y silencio. Bocanadas de hogazas, hartazgos rojos de incendios que teñían el horizonte de granate. El calor iba en aumento. Las hojas empezaban a tostarse. Era trágica la inmovilidad de los árboles, su imposibilidad de huir, de escapar, de escaparse de las llamas. Era la mulata que regresaba. No cabía duda. Era la mulata que regresaba. [...] Trepidaba el terreno, entre retumbos sordos, inacabables. Ramalazos de lluvia caliente. El último aullido de un perro. Una grieta que se abría y se cerraba, de pronto, en un abrirse y cerrarse del terreno. Y nada, el polvo. Grietas, retumbos. Retumbos de las inmensas piedras del río rodando como granos de arena. Era la mulata que regresaba. No cabía duda. La espalda de la luna redonda, plenilunar, doraba las extensiones. Todo comenzaba y terminaba a cada sacudida de la tierra, a cada temblor. Hasta el amanecer. Ligeras lluvias. Un levantarse el sol, sin trinos, en el desolado silencio de la muerte, sin el balar de las ovejas, sin el cantar de los gallos, sin el ladrar de los perros, sin el mugir de las vacas. » (35)

Lo scrittore sente come esperienza viva tanta desolazione di morte. La scena spaventosa che si presenta agli occhi di Celestino Yumí è, in sostanza, la tragedia ricorrente della sua gente. Asturias ne esprime quindi sinceramente l'angoscia, attraverso le parole con cui ci immette nell'animo di Celestino, annientato di fronte alla repentina scomparsa di tutti i suoi beni:

(35) *Ivi*, p. 63.

> « Mejor no hubiera amanecido. ¿Dónde el verdor de sus campos? ¿Dónde sus siembras de papa que se perdían al horizonte? ¿Dónde los corrales, las huertas, el maicillo de plantitas enanas como la Catarina, y más abajo, en las extensiones, los cañaverales, y más arriba los cafetales y arrozales, todo cuanto una tiniebla relumbrante cubría poco a poco, tal una inmensa caparazón de tortuga medio líquida? » ([36])

I diminutivi con valore di vezzeggiativi, la serie delle interrogazioni, rendono con efficacia l'angoscia di chi ha perduto non solo la ricchezza, ma il miracolo della natura, il contatto intimo e vitale con essa. La rottura dei legami naturali con la terra è il primo vero castigo di Yumí; egli diviene d'improvviso un uomo disancorato dal suo mondo e il suo pianto non è più sulle ricchezze, ma su un universo di valori perduti.

Il « Reloj de Babilonia » della casa di Yumí trasporta la vicenda nel regno di un'irrealtà che annulla ogni dato materiale e la sospende nel tempo. Il suo « tic-tac, tic-tac, tic-tac », i piedi del tempo, come dice Asturias ([37]), distrugge totalmente i legami temporali. Yumí è nella condizione dei primi esseri creati dagli dèi e si trova gettato in balia degli elementi in trasformazione. La fantastica avventura di Celestino e di sua moglie — ora nana, poi normale, mentre Yumí subisce anch'egli varie trasformazioni —, si costruisce senza confini concreti, in un mondo inquietante, dove si succedono a ogni passo le sorprese, le metamorfosi, personaggi allucinanti, interpolazioni e sovrapposizioni di miti e di leggende, di cose reali e di cose irreali: dai « jabalíes-salvajos » al ballo dei « gigantones », alla

([36]) *Ivi*, p. 64.
([37]) *Ivi*, p. 62.

lotta tra le due schiere infernali, finchè i demoni cristiani vincono quelli terrigeni instaurando il loro regno incontrastato.

La dura lotta del padre Chimalpín, « araña ensotanada », nella chiesa di Tierrapaulita, il venerdì santo, contro il demonio, trasformato in enorme porcospino, sotto la protezione del Mal Ladrón, la punizione della mulatta, prima « asexuada », poi mutilata della metà del suo corpo da parte dei « brujos », perchè non ha saputo sostenere il suo ruolo di demonio terrigeno contro il demonio cristiano, tutto immette in un mondo inquietante che domina in profondità l'anima guatemalteca.

Satana percorre incessantemente le notti di questo mondo allucinante e contorto, al grido fatidico che sprona alla procreazione: « al engendro ». Ed ecco « las ideas del diablo », la storia del tabacco, scoperto dall'Arcangelo nel paradiso e da lui lanciato dal cielo — disubbidendo a Dio che aveva condannato la pianta alla distruzione, « porque era la única inteligente » ([38]) — verso un mondo verde in formazione, l'America. Quivi sacerdoti e indovini ritennero il tabacco pianta sacra, veleno sacro, ma Satana, precipitato dal cielo, lo volle pianta del piacere, mezzo di dannazione per l'uomo.

Due concezioni opposte del mondo e delle cose si scontrano continuamente nel libro. La conclusione inevitabile alla quale si arriva è che, con la conquista spagnola, nel mondo indigeno moralmente sano, appunto per il suo intimo contatto con la terra, sono entrate le forze del male, il demonio cristiano, l'unico vero nemico dell'uomo.

Tierrapaulita è la città simbolica in cui avvengono gli

([38]) M. A. ASTURIAS, *Algunos apuntes sobre « Mulata de tal »*, cit., p. 8.

ultimi e più spaventosi combattimenti tra i diavoli terrigeni, che sconvolgono la terra, e quelli cristiani. Celestino Yumí e sua moglie vengono a trovarsi in questo mondo contorto allorchè, superato un gran vuoto di tempo, si recano alla città stregata per divenire anch'essi « brujos ». Tierrapaulita è un mondo deforme; case, strade, abitanti sono immagini vive dello scardinamento prodotto dal male:

> « Por la plaza de piso inclinado, casas torcidas, se perseguían perros cojos, otros con el esqueleto en zig-zag, otros pandeados, y otros mancornados con perras bizcas. » (39)
>
> « [...] Y de por allí por la iglesia, como escupido por la tierra, salió el cura, que pasó cerca de ellos, con una pierna más larga que la otra, apoyándose en un bastón atirabuzonado, un ojo fijo, saltón, y el otro medio muerto bajo el párpado caído. Las mejillas rojizas de venitas y la barba de pocos días con pelos de humedad. » (40)

La chiesa è già immagine dell'inferno in cui le forze demoniache dei due bandi si daranno battaglia:

> « En la iglesia todo navegaba torcido. [...] Un terremoto debe haber dejado así, fuera de eje, la nave central, los altos ventanales, la cúpula, el altar mayor y los altares laterales, así como las imágenes del viacrucis que antojaban, más que pasos de la pasión de Cristo en litografías a colores y marcos sobredorados, cartas de baraja. » (41)

---

(39) M. A. Asturias, *Mulata de tal*, op. cit., p. 91,
(40) *Ivi*, p. 92.
(41) *Ivi*,

Miguel Angel Asturias rappresenta a tinte intense questo mondo inquietante, in cui sta in agguato il male in una serie infinita di possibilità terrificanti. Celestino Yumí e la Zabala, presto « poderosa Giroma », ne hanno il presentimento acuto davanti alla porta di una casa di Tierrapaulita, allorchè vanno in cerca dell'orazione del Justo Juez:

> « Llegaron a la puerta y allí esperaron. Dos ojos invisibles pasaban sobre ellos, sin estar, estaban tras las maderas agujereadas de una ventana, en una casa donde entró la mujer aquella. Por la otra ventana abierta miraron al interior. Increíble. Caídos de un lado y otro los asientos de las sillas, la mesa inclinada, un sofá con dos patas derechas y dos no. Y un espejo, colgado de la pared, haciendo la reverencia de arriba abajo, tragándose todas aquellas torceduras. » (42)

In questa atmosfera inquietante si svolge tutto il romanzo. Nella profusione di elementi architettonici e tematici si respira in *Mulata de tal* il clima dei libri sacri indigeni. La prosa di Asturias, più controllata, meno indulgente, qui, ai noti giochi di parola, ai più appariscenti ricorsi messi in rilievo per i libri precedenti, acquista il sapore di un linguaggio turgido, che esprime nel proprio ritmo evolutivo l'istintivo barocco indigeno.

Jorge Campos ha alluso esattamente all'orrore del vuoto, vivissimo nell'indigeno, per cui *Mulata de tal* è come un « decorado primitivo », in cui aggettivi ed enumerazioni intervengono a rivestire i piani di un monumento o il ventre di un vaso (43). In questo modo possiamo spie-

(42) *Ivi*, p. 93.
(43) J. CAMPOS, *art. cit.*, p. 20.

garci la proliferante abbondanza, nel libro di Asturias, non solo dell'ornato, ma del racconto, che si snoda in un'infinità di episodi, tutti collegati da un tenuissimo filo conduttore, la vicenda di Celestino Yumí e di sua moglie nel duro apprendistato di « brujos », poi nell'avventuroso riscatto l'uno dell'altro, contro la furia della mulatta e dei demoni.

Libro estremamente ricco, vivo per vocabolario e per il fluire incessante della fantasia, *Mulata de tal* ci offre la misura più valida delle qualità creative di Miguel Angel Asturias e al tempo stesso ci immette nella coscienza che lo scrittore ha della tragedia dell'uomo. La vittoria finale di Candanga, la distruzione di Tierrapaulita, significano il tramonto definitivo delle possibilità che si aprivano per un mondo di profondi valori. Ancora una volta il senso disperato del vivere umano, quale emana dal *Popol-Vuh*, conclude le pagine del libro. Il padre Chimalpín in punto di morte risente il canto dei piccini che preparava alla prima comunione:

¡Yo soy feliz,
yo nada espero,
porqueeee el azul
del cielo, es ya mi casa! ([44])

Il reale sfuma nel vago di un fatalismo che non è pura passività, ma visione disincantata del mondo, trasfigurazione ultima delle cose.

Mulata de tal è, in ogni momento, un libro avvincente, destinato a restare con valore permanente nella storia del romanzo ispano-americano. Il lettore si trova, suo malgrado, trasportato sulle ali di una fantasia che si impone in tutta la sua novità e poesia, nella più ade-

([44]) M. A. ASTURIAS, *Mulata de tal*, op. cit., p. 280.

rente disposizione spirituale al mondo misterioso in cui lo scrittore ha avuto le sue origini.

Le *Leyendas de Guatemala*, *El Alhajadito*, *Mulata de tal* sembrano costituire, a prima vista, un mondo a sè nella creazione artistica di Miguel Angel Asturias, se confrontiamo questi libri con il clima combattivo che domina il resto della sua opera. Ma, nonostante le apparenze, non esiste nella narrativa di questo scrittore una reale divisione. Asturias ha sempre presente, infatti, in tutti i suoi romanzi, un'unica realtà umana di dolore, di sofferenza fisica e spirituale, la tragedia dell'uomo indifeso di fronte alla prepotenza del male, ricco, però, intimamente di quelle qualità immateriali che resistono all'assalto della violenza, al logorio del tempo, negli inviolati recessi dello spirito.

Il mito, la leggenda, il paesaggio, la presenza di un Guatemala favoloso, col ricordo delle antiche cosmogonie, della grandezza artistica passata, permeano tutte le opere di Asturias, con la funzione determinante di un'àncora insostituibile che vale a impedire il naufragio dell'uomo. Talvolta, come nei libri citati, queste presenze penetrano più vive nell'intimo dello scrittore fino a costringerlo a dedicar loro tutto un libro. Ma, ripeto, la sostanza umana della narrativa di Asturias non viene mai tradita. Il mito, la fantasia, non sono mai fine a se stessi; essi ci immettono solamente in una dimensione più scoperta e più intima dell'anima dell'artista.

Esiste, perciò, una sostanziale unità in tutta la narrativa di Miguel Angel Asturias; unità che si estende logicamente alla sua poesia e al teatro. Il combattente di un tempo non è mutato negli ultimi romanzi. Essi ci presentano, piuttosto, lo scrittore in un momento estrema-

mente umano della sua esistenza, quando nelle nostalgie cocenti della patria si insinuano mal represse note di sconforto, che tuttavia non turbano, anzi potenziano il vigore della sua fantasia.

L'attività artistica dello scrittore guatemalteco non è certo conclusa con le opere esaminate in questo studio ([45]), ma esse costituiscono il nucleo determinante della sua narrativa, sul quale si fonda stabilmente il giudizio con cui la critica ha definito Asturias il massimo scrittore ispano-americano del novecento, e uno dei maestri del romanzo moderno.

([45]) Sappiamo che Asturias sta ultimando un nuovo romanzo che avrà come sfondo il periodo delle lotte universitarie, al tempo di Estrada Cabrera, e che nuove *Leyendas* stanno per essere ultimate. Intanto è apparso il racconto dal titolo *Juan Girador,* Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964. Un altro racconto dal titolo *Juanantes, el encadenado,* era apparso precedentemente in « Insula », 200-201, 1963.

In traduzione italiana sono stati pubblicati i seguenti romanzi di Asturias: *L'uomo della Provvidenza, il Signor Presidente,* Milano, Feltrinelli, 1958; *Il Papa Verde,* Roma, Editori Riuniti, 1959; *Week-end en Guatemala,* Milano, Nuova Accademia, 1965; *Viento fuerte,* Milano, Rizzoli, 1965.

INDICE

Introduzione . . . . . *pag.* 5

Cap. I - Gli inizi letterari . . . . . » 13

Cap. II - L'accusa contro la dittatura . . . . . » 31

Cap. III - Il mito e la realtà . . . . . » 61

Cap. IV - La storia della « Bananera » . . . . . » 89

Cap. V - La protesta contro l'aggressione . . . . . » 131

Cap. VI - Il ritorno alla speranza . . . . . » 161

Cap. VII - Gli ultimi romanzi . . . . . » 189

Finito di stampare nel mese di febbraio 1966
nelle Industrie Grafiche Amedeo Nicola & C. - Varese-Milano

COLLANA UNIVERSITÀ COMMERCIALE
« L. BOCCONI »

Lingue e Letterature straniere

Sezione I - Letteratura e Storia

A. BORLENGHI - STUDI DI LETTERATURA ITALIANA DAL '300 AL '500

F. CATALANO - ILLUMINISTI E GIACOBINI DEL SETTECENTO ITALIANO

G. BELLINI - TEATRO MESSICANO DEL NOVECENTO

G. CALIUMI - IL ROMANZO DI HENRY FIELDING

P. A. JANNINI - LA FORTUNA DI APOLLINAIRE IN ITALIA - II^a edizione

E. BONORA - STILE E TRADIZIONE

N. VALERI - CESARE BALBO

S. ROSSI - POESIA CAVALLERESCA E POESIA RELIGIOSA INGLESE NEL QUATTROCENTO - II^a edizione

E. BALMAS - SITUAZIONI E PROFILI

F. CATALANO - DALL'UNITA' AL FASCISMO

G. BELLINI - LA POESIA MODERNISTA

F. CATALANO - L'ITALIA DI CENT'ANNI FA

E. ROSENFELD - NEUE STUDIEN ZUR LYRIK VON FRIEDRICH VON SPEE

F. GIANNESSI - CRONACHE E RIFLESSIONI

V. M. VILLA - POSTILLE DI LETTERATURA TEDESCA

G. BELLINI - L'OPERA LETTERARIA DI SOR JUANA INES DE LA CRUZ

E. ROSENFELD - UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE AUGUST'S VON PLATEN UND SEINER MUTTER AN FREUNDE IN ITALIEN

A. MORTIMER - MODERN ENGLISH POETS - FIVE INTRODUCTORY ESSAYS

Sezione II - Filosofia e Pedagogia

P. BERTOLINI G. CAVALLINI - LA SCUOLA ELEMENTARE E IL DISADATTAMENTO SOCIALE MINORILE

Lire 2500.—