GIUSEPPE BELLINI

LA PROTESTA NEL ROMANZO ISPANO-AMERICANO DEL NOVECENTO

CISALPINO

Edizione in tiratura limitata di 300 copie

N. .....

Tutti i diritti riservati all'Istituto Editoriale Cisalpino di Varese

INDUSTRIE GRAFICHE A. NICOLA & C. - MILANO-VARESE - 1957

PREMESSA

E' noto che il romanzo ispano-americano, come del resto tutta la letteratura dell'America di lingua spagnola, non conta molti anni di vita, se si vuole considerare la creazione originale, non la letteratura d'imitazione europea della quale fino a pochi decenni or sono quelle terre sono state espressione, salvo ben inteso alcuni notevoli ingegni che hanno dato opere singole di indiscutibile valore.

E tuttavia oggi l'America che fu spagnola si presenta con una vigorosa letteratura che si impone decisamente all'attenzione della critica mondiale. Le opere dei suoi scrittori e poeti sono commentate e tradotte anche all'estero e la stessa Spagna ha cessato di considerare come espressione dell'ingegno « coloniale » la creazione artistica di quelle regioni, dedicandole, anzi, la massima attenzione.

Per quanto riguarda più propriamente il romanzo è precisamente verso la fine dell'ottocento e, soprattutto, nel novecento che esso ha preso corpo in una serie di notevolissimi scrittori e di opere, sviluppandosi in una complessa pluralità di tendenze e di sfumature.

Tra le molteplici tendenze se n'è andata sviluppando particolarmente una che, lungi dal cercare evasione dalla realtà ambiente, vi si è immersa in modo completo. Proprio da questa corrente sono scaturiti, e la critica lo ha unanimemente riconosciuto, i romanzi più belli e significativi del continente, quelli in cui maggiormente si è rivelata la potenza creativa e l'originalità della narrativa ispano-americana.

Generalmente queste opere sono dominate da un atteggiamento umanitario, inteso nel senso migliore del termine, e lo scrittore descrivendo la sua terra e il suo abitante leva alta la protesta contro una serie di ingiustizie patenti che vorrebbe sanate.

A questo particolare romanzo è dedicato il presente studio, nato da interessi umani oltre che letterari. I suoi limiti appaiono chiaramente espressi nel titolo, che ne definisce il motivo, la protesta, e ne determina i confini linguistico-geografici.

Si sono considerati, naturalmente, gli scrittori più rappresentativi, attraverso le loro opere di maggior ampiezza e significato.

E' evidente che la corrente studiata non si esaurisce, però, negli autori trattati, e tanto meno in essa si esaurisce il romanzo ispano-americano del novecento, che conta peraltro notevolissimi scrittori in ogni tendenza.

La protesta è stata studiata negli aspetti fondamentali, sociale, politico e religioso, benchè tutti questi aspetti si possano ricondurre ad uno solo, in quanto tutti confluiscono nel medesimo problema sociale.

Per non lasciarci, poi, trasportare dall'impeto della narrazione, dall'interesse della vicenda che ogni scrittore narra, si è ritenuto opportuno ricorrere a un'attendibile documentazione scientifica di carattere sociale, la quale ci ha confermato inequivocabilmente la veridicità essenziale della situazione umana quale scaturisce dal romanzo di protesta.

Capitolo I

LA PROTESTA SOCIALE

Nell'attuale romanzo ispanoamericano la nota di protesta contro uno stato di cose che appare sordido e opprimente risulta con immediata evidenza al disopra di tutti gli allettamenti sensoriali, della suggestione dell'arte pittorica dello scrittore e della malia del paesaggio.

L'insistere intorno a questo tema, in un atteggiamento che appare di ribellione nei riguardi di sistemi di vita inumani, dà un carattere di totale modernità a questo romanzo, lo pone a contatto diretto con le inquietudini essenziali del vivere odierno, e costituisce l'asse determinante del suo interesse nel lettore. Solo in questo motivo troviamo, nel romanzo sudamericano, la voce rispondente a quella che è la reale conformazione del continente.

Nella sua opera lo scrittore rappresenta a colori foschi e impressionanti la tragica situazione in cui lentamente vegetano e si distruggono non solo le razze di colore, ma anche le classi povere dei bianchi asserviti alle imprese monopolistiche. Più di ogni altra è la razza india che viene assunta a tema determinante del romanzo, dando luogo nella moderna narrativa a una forte corrente indianista, viva nella vigorosa presa di posizione dello scrittore, animata di suggestiva drammaticità nella rappresentazione di una razza che soffre, abbrutita dall'oppressione e dalla miseria.

Ogni scrittore, logicamente, entro la linea fondamentale della protesta, assume un atteggiamento personale nella rappresentazione del problema indio. Il romanzo indianista ci presenta, in questo senso, una ricca gamma di sfumature, una successione di interessanti interpretazioni che, pur svolgendosi entro determinate direzioni e trattando degli stessi argomenti, danno estrema varietà ad ogni opera.

Ciò che persiste in tutti i romanzi della protesta americana, sia essa d'indole sociale o politica, è un tono di costante tragedia, che finisce per diventare persino ossessionante, inquietante, gravando spiritualmente sul-

la nascosta intimità del lettore e assumendo, talvolta, proporzioni di così gigantesca entità da spingere chi legge all'affannosa ricerca di qualche cosa, nel libro, che quieti per un momento l'intensità della sollecitazione umana, esercitata con tanta crudezza di scene.

Salvo poche eccezioni, e queste volute a bella posta, lo scrittore che tratta questi temi si rende conto in tempo opportuno dell'esigenza del lettore, della necessità, di tanto in tanto, di offrirgli un'atmosfera diversa in cui il respiro si espanda, l'orizzonte si ampli e l'animo non sia più sollecitato in senso tragico, ma rallegrato e quasi mollemente trasportato in un susseguirsi di puri godimenti spirituali ed estetici. Intervengono, quindi, nel romanzo scene idilliche o folcloristiche interessanti, lontane, nella maggior parte dei casi, da ogni compiacimento superficiale o di maniera.

Oppure il romanziere si sofferma con attenzione e amore su vari aspetti della natura continentale, che introduce nella sua attraente novità attraverso una rappresentazione generalmente misurata e di squisita essenza sentimentale. Questa introduzione di elementi naturali muove le acque oscure della tragedia, dà un soffio di vita nuova a tutta la vicenda, e apre, infine, alla sensibilità del lettore orizzonti inattesi, scenari di suggestivo esotismo che soddisfano la sua sete di nuovi panorami, il gusto vivo in ogni creatura umana per tutto ciò che significa mondi sconosciuti.

L'umanità che si agita in questo romanzo è sempre un'umanità sofferente di creature oppresse, e anche nel tormento individuale il dolore assume significato universale. Per il romanziere il mondo americano si divide in due bandi nettamente contrari: quello degli oppressi e quello degli oppressori. Non esiste punto d'incontro possibile tra le due schiere, e lo scrittore tende a porre in chiara evidenza che questa impossibilità d'incontro non è dovuta alla classe degli umili.

Dalla considerazione di una realtà amara, sia pure esagerata, talvolta, prende forma nella narrativa americana la rappresentazione cupa e impressionante di un mondo d'ingiustizia, di terrore e di sangue non frutto di fantasia. Che le cose siano realmente quali ce le presenta il romanziere è forza convincerci, almeno per quanto riguarda gran parte degli stati del continente sudamericano. Lo scrittore talvolta carica le tinte, ma non inventa il sostrato fondamentale della narrazione. L'uomo diventa, in tal modo, il prototipo, l'incarnazione del dolore. Intorno a questa creatura tormentata il romanziere lavora con umana passione che scaturisce non solamente da un puro e naturale impulso di simpatia verso chi soffre, ma soprattutto da una dolorosa esperienza personale che accomuna chi scrive ai suoi personaggi.

Per quanto riguarda l'indio, l'atteggiamento di solidarietà della letteratura americana nei suoi riguardi non è nuovo. Le radici della moderna corrente indianista si trovano già, infatti, nella narrativa dell'età romantica: *Cumandá,* di Juan León de Mera, *Caramurú,* di Alejandro Magariños Cervantes, *Los Mártires de Anahuac,* di Eligio Ancona, *El Enriquillo,* di Manuel de Jesús Galván, sono i romanzi indianisti più importanti di questo periodo. L'interesse per la sofferenza india si acuì in senso più profondo durante l'avvento del realismo. Fu durante quest'epoca, anzi, che il motivo folcloristico, prevalente nel momento romantico, scomparve per dar luogo a una rappresentazione cruda e amara delle reali condizioni di vita della razza indigena. Il maggior esempio si ebbe nel romanzo *Aves sin Nido* della peruviana Clorinda Matto de Turner, libro che, se suscitò scandalo e persecuzioni intorno alla sua autrice, valse, tuttavia, a imporre all'attenzione del mondo l'inumana condizione in cui viveva l'indio della sua terra. Ma tutti questi esempi, di per sè interessanti per la storia della letteratura sull'indio, sono ancora ben lontani dalle forme attuali del romanzo, nelle quali la protesta assume parte preponderante, talvolta violenta, in una visione ampia e realistica dei problemi che tormentano un mondo ancora in via di formazione, agitato da tanti drammi.

E' evidente che nel romanzo di protesta indianista non si deve cercare l'esattezza scrupolosa della documentazione: essa è propria, infatti, dei trattati d'indole sociale. La creazione artistica conserva la libertà che le è essenziale e necessaria, ma si svolge su una realtà comprovata, in cui l'umanità di tutto un continente palpita e vive in pagine crude, desolate, cupe di opprimenti suggestioni, ma sempre attraversate da quel sottile imponderabile che è proprio di ogni vera creazione d'arte.

Trattando della letteratura d'intonazione sociale Pedro Henríquez Ureña l'ha definita (1) la migliore letteratura dell'America spagnola, e con lui concordano i critici più sensibili che hanno trattato dell'argomento. Agustín Del Saz l'ha detta « rama fecundísima » (2), e Luis Alberto Sánchez a sua volta ha affermato, ad indicarne la vitalità e il valore, che essa è ormai diventata « tribuna, cátedra, barricata, aula, campo de batalla, laboratorio » (3). Nè sono queste le uniche voci che affermano il sostanziale valore di questo particolare romanzo: Georges

(1) P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 198.

(2) A. Del Saz, *Resumen de Historia de la Novela Hispano-americana,* Barcelona, Atlántida, s. a., p. 18.

(3) L. A. Sánchez, *Proceso y contenido de la Novela Hispano-americana,* Madrid, Gredos, 1953, p. 473.

Pillement, in un interessante saggio sulle lettere ibero-americane ([4]), si fonda proprio sulle maggiori opere della letteratura di protesta per affermare che esse stanno a provare che la letteratura iberoamericana è una delle più ricche e originali che attualmente esistano, « une de celles qui sont appelées à jouer le plus grand rôle dans l'avenir ».

Alcuni critici affermano che il primo impulso che valse ad orientare in senso sociale la narrativa degli attuali scrittori sudamericani si deve alla crescente influenza che nei giovani ambienti culturali di quel continente esercitarono le idee della rivoluzione russa del 1917. Victor Alba, uno dei più attenti studiosi delle cose sudamericane, scrive ([5]) che la rivoluzione russa esercitò realmente un'influenza enorme sugli universitari e sugli intellettuali del Sudamerica, appartenenti alla generazione intermedia tra le due grandi guerre mondiali. Nel comunismo trionfante, essi videro una sorta di contrappeso, di garanzia contro l'atteggiamento invadente degli Stati Uniti che appoggiavano i sistemi dittatoriali di governo delle varie repubblichette, e quindi erano ritenuti anch'essi responsabili dell'oppressione delle classi misere. In tal senso le prime manifestazioni di questa letteratura coincisero con le speranze che nel Sudamerica aveva suscitato la rivoluzione comunista ([6]). La letteratura assunse, perciò, un tono di infiammata denuncia, che si estese a tutti gli scottanti problemi del continente.

Ma questi problemi erano sempre stati così vivi, che le idee della rivoluzione russa non poterono far altro, a nostro parere, che renderli attuali agli occhi dei più sensibili, nella vana speranza di potervi presto porre rimedio. Meglio si dirà, quindi, che il trionfo della rivoluzione in Russia, e il diffondersi della sua ideologia in America, valse a dare la speranza all'intellettualità sudamericana di poter intraprendere a fondo una lotta contro l'ingiustizia, con chiare prospettive di successo, in quanto il mondo sembrava cambiare violentemente proprio in quel momento, ristabilendo i valori umani delle masse oppresse, contro l'oligarchia imperante.

In un continente colmo di così grandi ricchezze qual'è il Sudamerica la miseria è sempre stata uno spaventoso problema. I sistemi primitivi di sfruttamento di tali ricchezze non fecero che aumentare la miseria delle classi lavoratrici. Ed è precisamente in quei paesi dove maggiori sono i beni naturali che più viva è l'indigenza delle razze aborigeni. Il tenore

---

([4]) G. Pillement, *Les lettres ibéro-américaines*, in « Preuves », n. 26, Paris, avril, 1953, p. 96.

([5]) V. Alba, *Amérique latine: Continent oublié?*, in « Preuves », n. 6, Paris, août, 1951, p. 16.

([6]) V. Alba, *Les Indiens et la naissance de la littérature latino-américaine*, in « Preuves », n. 13, Paris, mars, 1952, p. 41.

di vita è talmente basso in alcuni luoghi che spesso manca alla classe umile la possibilità materiale di soddisfare anche i più elementari bisogni. In tal modo si fa sempre più incombente su quelle regioni lo spettro di un'umanità abbrutita dalla miseria e dall'uso della coca, veleno nel quale trova l'unico mezzo per sopperire alla deficienza di calorie dovuta alla denutrizione.

Si può affermare che in America si è mantenuta ancor oggi l'organizzazione primitiva dei tempi della conquista: gli « Encomenderos » sono ora i latifondisti, padroni di sterminati possedimenti; gli « encomendados » continuano ad essere gli indios, in condizioni di eterna schiavitù. Al sistema di proprietà della terra ascrive Victor Alba, ed a ragione, questo stato di indigenza endemico dai tempi della Conquista (7). I dati che egli presenta nel libro *Le mouvement ouvrier en Amérique Latine* sono realmente impressionanti, e valgono a dare un'idea chiara intorno al monopolio della ricchezza detenuto da poche famiglie illimitatamente potenti. Un recente opuscolo della *Organisation Internationale du Travail,* di Ginevra (8), viene a confermare con dati inequivocabili le condizioni primitive e il bassissimo livello di vita delle popolazioni indigene sudamericane, e documenta altresì i tragici effetti dell'uso della coca, che in alcune località costituisce persino parte del salario del lavoratore. Da questi documenti esce un quadro terrificante delle condizioni dell'aborigene che, se anche non escludono situazioni meno tristi in alcuni paesi, restano, tuttavia, del tutto inumane nel panorama della popolazione americana.

Che una legislazione in favore di un nuovo tenore di vita sia in via di attuazione non si può negare, ed è dimostrato anche da altre pubblicazioni specifiche intorno all'argomento (9), ma è altrettanto documentato il fatto che ancor oggi in alcuni stati del Sudamerica esistono forme vere e proprie di lavoro forzato, mascherate sotto l'aspetto di consuetudini, di prestazioni volontarie, o camuffate sotto il pretesto del superiore interesse nazionale (10).

Quello che ci presenta l'attuale società del Sudamerica è, quindi, un panorama fosco. La testimonianza di studi sociali attendibili vale a giustificare e ad avvalorare il triste quadro che i romanzieri ispanoa-

---

(7) V. Alba, *Le mouvement ouvrier en Amérique Latine,* Paris, Les Editions Ouvrières, 1953, pp. 68-70.

(8) *Hombres que esperan,* Genève, Organisation Internationale du Travail, s. a.

(9) Cfr. *Condiciones de vida y trabajo de las poblaciones indígenas de América Latina,* Genève, Organisation Internationale du Travail, 1949.

(10) Cfr., *Noticias de la Organización Internacional del Trabajo,* a. 5, n. 25, Ginebra, diciembre 1953; e *Condiciones de vida y trabajo de las problaciones indígenas de América Latina,* op. cit.

mericani ci presentano nelle loro opere. Vivendo in un ambiente di così grande miseria sociale l'anima dell'artista, attenta ai problemi del suo mondo, riflette nell'opera della sua creazione le tinte più cupe di questi tormentosi aspetti, nell'intento di presentare al mondo un'umanità sanguinante, e di elevare con questa rappresentazione un tremendo atto d'accusa contro una società rimasta feudale, sollecitando un movimento di solidarietà che porti, col peso della pubblica opinione, a una soluzione definitiva del doloroso problema.

Tra gli scrittori che maggiormente hanno sentito l'urgenza di tali problemi nei confronti dell'aborigene, e che ne hanno fatto materia della loro narrativa, sono il boliviano Alcides Argüedas, l'equatoriano Jorge Icaza e il peruano Ciro Alegría, scrittori tra i più rappresentativi del moderno romanzo ispano-americano.

Alcides Argüedas (1879-1946) esordì pubblicando una serie di scritti intorno al problema indiano quale si presentava nel suo paese. Nel 1903 pubblicò *Pueblo enfermo,* un saggio storico, critico e sociologico, di singolare acutezza. Su questo tono continuò, in seguito, la sua produzione letteraria: *Wata Wara* apparve nel 1904, e fu un romanzo di rude intonazione, ripreso e ampliato più tardi, arricchito di nuovi e più suggestivi motivi, in *Raza de bronce.* Nel 1905 *Vida criolla* riportava alla ribalta conflitti sociali, economici e politici, resi più vivi dall'introduzione di uno sfondo naturale, il paesaggio boliviano, fonte di emozione e di poesia. Ma *Vida criolla* resta ancora essenzialmente un libro di crude tinte, dominato completamente dalla generosa violenza della protesta, non armonicamente fuso, però, in tutte le sue parti.

E' invece in *Raza de bronce,* libro apparso nel 1919, che troviamo l'opera più significativa di questo scrittore, quella che a ragione è riconosciuta, dai pochi che ne hanno trattato, come il suo capolavoro. Quivi il problema indio è trattato con maggior poesia, in un'atmosfera che avvince grazie alla sapiente misura con cui la tragedia si svolge. Il paesaggio e le note folcloristiche fanno corona alla trama principale, in un respiro di straordinaria ampiezza. E' in questo libro singolare dove più umanamente si muove l'arte, l'ingegno, la sensibilità, l'ispirazione sincera, insomma, di Argüedas, al quale, per sua stessa confessione ([11]), la creazione dell'opera ha occupato i migliori momenti dell'esistenza, quelli precisamente in cui ogni uomo di lettere incomincia realmente a credere di essere nato per qualche cosa di molto serio e di duraturo nel tempo. E durata nel tempo si è aggiudicato questo libro maestoso, in cui tutta una razza pare assurgere, attraverso le vicende che vi si narrano, a

([11]) A. Argüedas, « *Advertencia* » a *Raza de bronce,* Buenos Aires, Losada, 1945, p. 9.

grandezza di simbolo, in quello che è il riscatto finale dall'abulia, dal servilismo, dalla pavida sottomissione, dal senso opprimente di un fatalismo che domina l'indio dal tempo della sua prima sconfitta, a contatto dell'uomo bianco.

Per Argüedas il mondo boliviano si divide nettamente in due barriere che gli appaiono invalicabili, non per colpa dell'uomo di colore: i bianchi sono sempre i latifondisti oppressori e l'indio vive in condizioni di schiavitù materiale e spirituale. Con la rappresentazione di un mondo di sofferenze inumane, Argüedas leva contro la società del suo paese un atto d'accusa tremendo. Vi sono due tipi di uomini che appaiono nelle pagine del libro, d'accordo con le sue idee fondamentali: il bianco e l'indio. Entrambi sono profondamente studiati, visti, logicamente, sotto l'influsso personale del sentimento dello scrittore, modellati in modo che l'adesione alla protesta che egli intende ottenere dal lettore sia completa.

Nel vecchio latifondista Pantoja, ad esempio, Argüedas ci presenta il grassatore, il furfante, l'imbroglione, l'uomo violento, l'approfittatore di un regime di corruzione politica, nel quale riesce a costruirsi una fortuna illimitata. In un uomo di questa fatta ciò che vive principalmente è un orgoglio smisurato, una crudeltà senza scrupoli, che ricade sulla popolazione aborigene al suo servizio, passata in suo possesso per virtù della rapina che egli ha lungamente consumato sulla terra. La considerazione che Pantoja ha dell'indio è quella di un essere mancante di ogni sia pur minima vibrazione spirituale. Per lui l'indio è poco più di una bestia; anzi la bestia acquista maggiore importanza in quanto rappresenta sempre una ricchezza tangibile e realizzabile per il proprietario. La stessa concezione nei confronti della creatura aborigene sofferente Argüedas la estende a tutti i discendenti di Pantoja e, in senso più lato, a tutta la minoranza possidente del suo paese. In tutti costoro lo scrittore fa risaltare la mancanza assoluta di umanità, nella radicata convinzione che l'indio sia un essere privo di ogni nozione di sentimento, la cui unica superiorità sulle bestie, quando gli è riconosciuta, è quella di poter « traducir por palabras las necesidades de su organismo » ([12]). Tra le prestazioni dell'uomo e quelle della bestia il bianco di Argüedas non concepisce distinzione: « Sólo sabía que de ambos podía servirse por igual, para el uso de sus comodidades ». Che l'indio possa avere un'anima, la possibilità di sollevarsi dalla sua condizione di schiavo, di istruirsi, di educarsi, di giungere ad eccellere, è per il bianco assolutamente inconcepibile.

Lo scrittore boliviano rileva la contraddizione patente in tale atteggiamento, dato che l'indio costituisce una fondamentale componente raz-

---

([12]) A. Argüedas, *Raza de bronce,* op. cit., p. 107.

ziale anche della classe « bianca » del suo paese, visibile « ya no sólo en la tez cobriza, ni en el cabello áspero, sino más bien en el fermento de odios y vilezas de su alma » ([13]).

In questo suo romanzo Argüedas rivela una stima profonda per l'uomo di colore in quanto ente dotato di sensibilità e d'intelligenza, e riconosce nella sua importanza nella vita sociale, evidente nel meticciato, l'origine di una nuova personalità americana. In questo senso Alcides Argüedas rivela un chiaro contatto con l'ideologia degli assertori di un nuovo mondo americano meticcio, di quella quinta razza cosmica che Vasconcelos ha preannunciato dominatrice del futuro ([14]).

L'odio verso la componente razziale india non è solo nel bianco americano, ma è vivo particolarmente nel meticcio. Il romanziere boliviano, come del resto quasi tutti gli scrittori indianisti, bolla a fuoco questo atteggiamento del meticcio che si trasforma nell'aguzzino degli indios, nell'esecutore servile delle basse vendette del padrone, che la sua intelligenza perversa perfeziona o addirittura precorre, nel tentativo di distruggere con la crudeltà la presenza india che nel suo corpo lo tormenta con un senso di inferiorità. V'è un atteggiamento di netta repulsione nello scrittore nei confronti dell'aguzzino meticcio: egli ce lo presenta creatura viscida, sfruttatore del dolore altrui, distruttore di ogni forma morale, nello sfrenato impero della violenza e della libidine. In tal modo non è solo il latifondista che grava sul popolo aborigene, ma in misura talvolta più atroce questo servile ministro, grassatore instancabile, distruttore di ogni forma di felicità familiare nelle case già così poco serene degli indios, sempre indifesi di fronte ad ogni suo sopruso come lo sono di fronte all'arbitrio del padrone.

Per quanto riguarda l'indio, Argüedas ce lo presenta in tutta la sua complessità spirituale cercando di penetrarne le più profonde vibrazioni. Ne esce una figura di reale grandezza, ben lontana dalla mancanza di profondità che presentano, invece, gli appartenenti alla categoria degli oppressori. Il senso disperato di una smisurata ingiustizia che l'opprime grava sull'animo indio suscitando un sentimento di ancor più malinconica fatalità, una convinzione radicale divenuta propria della razza dai tempi remoti, di essere destinata alla sofferenza, senza possibilità di risorgere a nuova vita. E' proprio questo senso di fatalità che impedisce il risorgere della razza, numerosa, ma debole e disunita, immersa ancor oggi in una spaventosa ignoranza, tiranneggiata dal senso di una superstizione tragica, che le classi dominatrici non hanno fatto altro che favorire per evidenti interessi. Avviene talvolta che, nell'impeto di un momento, tutta

([13]) A. Argüedas, *Raza de bronce*, op. cit., p. 193.
([14]) J. Vasconcelos, *La Raza Cósmica*, Barcelona, 1925.

una tribù insorga, ma ciò che manca all'indio perchè il suo sforzo, il sacrificio di un istante, abbia valore e ottenga frutti tangibili è la costanza nella lotta. Argüedas vede chiaramente nell'indio del suo paese quelle che sono le debolezze intrinseche, visibili in ogni tribù del continente, e che sono, in definitiva, la causa prima della sua rovina. Ma egli ci mostra anche la meravigliosa ricchezza interiore dell'indio, quel suo spirito sognatore che sembra appartenere a mondi lontanissimi nel tempo, e che conserva, pur attraverso la sofferenza e l'oppressione, dai tempi remoti della sua grandezza. Il carattere secondo lo scrittore non è cambiato, ed è un carattere di gente sana, di creature resistenti alla distruzione spirituale e materiale che da secoli va consumando nei loro riguardi il bianco, il quale rappresenta la forza, la ricchezza, il potere. Forza di rassegnazione, sofferenza silenziosa e illimitata, sono le qualità che più si notano nell'indio di Argüedas, unite a una generosità, a una semplicità che colpisce profondamente. Ma nell'indio vi è anche fierezza, coraggio disperato di grandi risoluzioni, forza di sacrificio. Il ritratto che lo scrittore ci dà dell'indio è, forse, tra i più completi e i più dignitosi che la letteratura indianista attuale ci abbia saputo offrire. La vita della comunità indigena dell'altipiano, protagonista di *Raza de bronce,* pur attraverso la persecuzione degli uomini e della natura sembra conservare una grandezza che ricorda i tempi migliori della razza aborigene. Vi sono varie figure in *Raza de bronce* che assurgono a grandezza epica, e appartengono tutte alla razza india: l'india Wata-Wara, Agiali, il vecchio Chaquehuanka, il capo spirituale della tribù, ne sono le maggiori espressioni. E' in queste figure dove Argüedas scolpisce in tutta la loro grandezza le caratteristiche spirituali indie, e dove ne nobilita la condizione di creature umane.

Scene impressionanti vengono introdotte a meglio stabilire i contorni di due mondi nettamente opposti. V'è nella scena della fustigazione di tutti gli uomini, giovani e vecchi, della tribù, dopo il primo incendio della fattoria, quando il padrone, riuscito a sfuggire alle fiamme, ritorna con i soldati del governo, una gran dignità nella dolorosa sopportazione dei fustigati e nella solidarietà con cui viene taciuto il nome dei promotori della vendetta. Per tutta la giornata dura l'inumana punizione, che lascia corpi morti o inabilitati per sempre. Le urla di dolore, le implorazioni alla misericordia del padrone, accrescono l'impressione di questa atmosfera di tregenda. Ma il padrone è, per il romanziere, essenzialmente un vile, e come tale gode di poter vendicare sugli altri la propria vergogna. Argüedas l'ha descritto mentre nella notte funesta fuggiva quasi nudo tra i canneti: in questo episodio ha finito di cadere del tutto dall'altezza del suo piedestallo, ha perso completamente la sua dignità fittizia. Ora basterebbe un moto degli indios per aver ragione della sua vigliaccheria

e dei pochi soldati; ma ancora una volta lo scrittore ci mostra nell'accettazione rassegnata della sofferenza da parte dell'indio la sua convinzione in un fatale destino: « nuestro destino es sufrir », dice il saggio Chaquehuanka ([15]). La conclusione ultima alla quale perviene tutta la tribù dopo tanta persecuzione è che erano vinti, « y estaban condenados a sufrir en silencio, pasivamente », chissà fino a quando, « acaso por siempre, hasta morir » ([16]).

Gli splendenti mattini, i meravigliosi tramonti sull'alta Cordigliera, che illuminano le acque appena mosse del lago intorno al quale gravita la tribù, fanno più contrastante con la loro poesia la forza spietata di tale situazione. Oltre la persecuzione dell'uomo, si accumulano sull'indio nuove piaghe tremende, la fame, la carestia, la siccità. Ma neppure questo vale a scuotere dalla sua rassegnazione l'uomo di colore. Ad una donna, a Wata-Wara, lascia Argüedas il compito di risollevare la razza. E' col suo sacrificio, con la sua morte violenta ad opera del padrone nel tentativo di possederla, che si colma la misura di ogni sopportazione. Quando Agiali scopre la tragica fine della moglie il saggio Chaquehuanca giudica giunto il momento della vendetta, del sacrificio sia pure della vita, « para aflojar los hierros que encadenan a su casta », e chiama a raccolta nella notte, col suono macabro del « pututo », tutto il suo popolo. Il vecchio sente vivo il dramma della razza, e lamenta che essa si trovi costretta ancora una volta a diventare giudice di se stessa per ottenere un po' di giustizia.

Nelle parole che Argüedas attribuisce al vecchio indio è un profondo bilancio delle relazioni tra oppressori ed oppressi: « Somos para ellos menos que bestias... todo nos quitan ellos, hasta nuestras mujeres... Y así maltratados y sentidos, nos hacemos viejos, y nos morimos, llevando una herida viva en el corazón. ¿Cuándo ha de acabar esta desgracia? ¿Cómo hemos de librarnos de nuestros verdugos? » ([17]).

Da questo accorato esame di una tristissima situazione scaturisce logica la conclusione della legittimità della rivolta, poichè nessun'altra difesa è possibile: « Entretanto nada debemos esperar de las gentes que hoy nos dominan, y es bueno que a raíz de cualquiera de sus crímenes nos levantemos para castigarlos, y con las represalias conseguir dos fines, que pueden servirnos mañana, aunque sea a costa de los más grandes sacrificios: hacerles ver que no somos todas bestias, y después abrir entre ellos y nosotros profundos abismos de sangre y muerte, de manera que el odio viva latente en nuestra raza, hasta que sea fuerte, y se imponga o su-

([15]) A. Argüedas, *Raza de bronce*, op. cit., p. 132.
([16]) *ivi*, p. 142.
([17]) *ivi*, p. 296.

cumba a los males, como hierba que de los campos se extirpa porque no sirve para nada » (18).

E' dopo tale riflessione del vecchio saggio che con un ululato « largo, agudo y hueco, como salido de las entrañas de la tierra », uomini, donne, fanciulli della tribù dilagano per la pianura nella notte, circondano la fattoria del padrone, e la danno di nuovo alle fiamme con tutti i suoi abitanti prigionieri.

Si compie in tal modo, per mano degli oppressi, la giustizia divina. Il solco di sangue e di morte che divide per sempre le due razze, appare come qualcosa di fatale, la cui colpa ricade ancora una volta sul bianco. E' sotto altri cieli, ma con la stessa violenza, la sostanza della lotta sociale predicata dalla rivoluzione russa. Ed è appunto uno scrittore russo che sembra avere più influito sull'ideologia di Argüedas: Massimo Gorki. Verso la fine del suo libro lo scrittore boliviano introduce un parallelo tra il *mugik* russo e l'indio, entrambi « sustancia alimenticia » per il padrone, e questo parallelo conferma l'influenza del romanziere russo, mentre un particolare di per sè insignificante conferma l'infuenza dell'ideologia rivoluzionaria, quel paragonare, cioè, le fiamme che avvolgono, nell'ultimo atto della tragedia, la casa padronale a un'immensa bandiera rossa: « La llama se convirtió en hoguera, y un ancho círculo rojo manchó la negrura del llano, iluminando gran trecho de él. A veces se desplegaba como una colosal bandera, achicábase en seguida, a punto de morir, ondulaba, oscilaba, y de pronto resurgía más enhiesta, levantando sus flecos al cielo » (19).

Al chiarore di quelle fiamme le case degli indios sorgono, quasi allegoria di nuova vita. Illuminato di rosse luci di rivolta termina questo libro di Argüedas, così pieno di sofferenza. Le vittime restano gli indios, ma nell'ultima sofferenza essi riacquistano l'ardore delle grandi imprese, la loro lotta assurge a grandezza d'epopea, quella stessa grandezza eroica che già possedevano, del resto, nella sopportazione senza speranza della loro sofferenza. Agiali e Wata-Wara sono il simbolo di tutto un popolo che si muove verso una missione di giustizia. Questa che Argüedas ci presenta è la legittimazione della rivoluzione, che altro non è che la giustizia di Dio instaurata dall'oppresso.

I bianchi, gli aguzzini, spariscono: di loro Argüedas ci ha mostrato esclusivamente le miserie morali, la grettezza spirituale, ed essi muoiono ancor prima di essere arsi nella casa padronale, prigionieri del loro stesso terrore, della loro vigliaccheria. Di essi non resta una figura, in tutta la vicenda, che si ricordi nitidamente alla fine del romanzo. A bella posta

(18) A. Argüedas, *Raza de bronce*, op. cit., p. 297.
(19) *ivi*, p. 299.

lo scrittore li ha voluti tutti uguali, perchè più completa scaturisse nel lettore la condanna.

Raza de bronce è un documento umano di dolore, ampio nel respiro, pieno di poesia come di sofferenza. Giunti alla fine del libro non è solo la tragedia che si ricorda, ma anche la bellezza delle descrizioni.

La protesta di Argüedas contro la società del suo paese non potrebbe essere più totale e violenta, ma il cuore del lettore resta, alla fine, sollevato dal ristabilito equilibrio tra sofferenza e giustizia, tra oppressione e condanna. Il nuovo « sole dell'avvenire », d'ispirazione marxista, sorgeva, evidentemente, anche per Alcides Argüedas, sugli orizzonti doloranti della sua terra, con bagliori vivi di speranza.

Se il problema dell'indio trova così profonda comprensione in Argüedas, è tuttavia intorno al 1934 che la trattazione delle sue condizioni raggiunge tinte più spaventosamente cupe e la protesta assume maggior vigore, precisamente nelle pagine di un notevolissimo scrittore equatoriano, Jorge Icaza (1906). Icaza è considerato oggi uno dei più grandi romanzieri sudamericani: egli appartiene a quella giovane generazione di scrittori della capitale che ha dato già significativi artisti alle lettere equatoriane della nostra epoca.

Dedicatosi allo studio della medicina, presto dissesti familiari lo obbligarono a interrompere gli studi, e la dura necessità della vita lo portò, nell'esercizio dei più diversi mestieri, a contatto diretto con le sofferenze del suo popolo, che dalla propria esperienza penetrò più intimamente. I problemi delle classi umili entrarono così in primo piano nella sua narrativa, e poichè nell'Ecuador la maggioranza della classe popolare è costituita dagli indios, il problema della razza aborigene divenne il motivo fondamentale nell'ispirazione dei suoi romanzi.

Scrittore ardente e impetuoso, Jorge Icaza ha una concezione estremamente morale della vita, e lotta con ardore in difesa di questa moralità, che gli appare, tuttavia, impossibile di concreta realizzazione nell'ambiente in cui vive. Intorno alla « Casa de la Cultura Ecuatoriana », di ispirazione progressista, Icaza è andato completando la sua formazione spirituale. Il grande dramma della Russia, come lo hanno presentato i grandi scrittori, da Gogol a Tolstoy, a Dostojewskj, a Chekov, a Gorki, è probabilmente il primo elemento ispiratore della cruda rappresentazione che questo romanziere ci dà dal dramma indiano, vivo, oltre che nei romanzi, anche in alcune sue commedie. La sua migliore estrinsecazione Icaza l'ha trovata, però, nel romanzo, più che nel dramma: *Huasipungo* (1934), *Cholos* (1937) ([20]), *Media vida deslumbrados* (1942) e *Huairapamushcas*

([20]) Esiste una traduzione italiana di *Cholos*, a cura di C. Bo, pubblicata da Einaudi col titolo *I Meticci*, Torino, 1949.

(1948), oltre a numerosi racconti, sono documenti impressionati di una diretta partecipazione al dolore dell'aborigene e sono l'espressione di una generosa ribellione umana, che prende corpo in una successione di scene sempre suggestive, anche se talvolta orripilanti.

Suo personaggio è l'indio delle « sierras »: intorno a questa creatura lo scrittore lavora scolpendone la fisionomia spirituale in una molteplicità di forme sorprendente. Non ha bisogno di commento: la sua partecipazione ai tristi casi, alla condizione disperata dell'indio, è resa dall'oggettività descrittiva, regola costante della sua narrativa. Le scene che Icaza presenta hanno sempre il fosco colore della tempesta. Se Argüedas ha contemperato il dramma degli indiani dell'altipiano con un sapiente chiaroscuro che ne delinea meglio i contorni, Icaza, al contrario, rifugge da ogni gioco di luce che valga a sollevare il lettore dalla sollecitazione sentimentale cui è sottoposto, dall'incubo che s'appesantisce irrimediabilmente su di lui. Il suo romanzo è cupo come la tragedia, manca il paesaggio, manca il commento, è crudo e scheletrico nella descrizione delle scene, che l'artista ritrae con nudo realismo esasperato e, talvolta, ricorrendo addirittura a un verismo appiccicoso e sconcertante.

Huasipungo rimane il romanzo più significativo di questo scrittore, ancor oggi che la sua arte, attraverso le successive creazioni, si è sostanzialmente modificata diventando più sensibile alle tinte poetiche. Da *Cholos* a *Huairapamushcas*, infatti, è evidente la progressione di Icaza in tal senso: il suo respiro si fa più ampio, la comprensione dei problemi razziali delle varie componenti della sua terra, indio, meticcio, bianco, più sofferta, ma meno polemica.

L'interpretazione del dramma intimo che coglie l'indio nei confronti della società bianca, è colmo di sofferto sgomento in *Huairapamushcas*, colorato di nostalgiche tinte che illuminano la tragedia spirituale di un millenario sistema di vita che scompare. In questi ultimi libri Jorge Icaza pare aver trovato realmente quella « terza dimensione » di cui ha parlato un critico ([21]), dimensione che contraddice, in certo qual modo, il suo materialismo dialettico e che fa sperare in una indipendenza essenziale più propizia a migliori risultati artistici. Si è paragonato il primo periodo dell'arte di Icaza, crudo, senza sfumature, opprimente, all'opera di un abile scultore che continui « per una sorta di ossessione monomaniaca », a scolpire, con sempre maggiore abilità, « informi feticci barbarici, ammirevoli soltanto per gli esteti ritardati del " primitivismo " a oltranza », una sorta di « cubismo narrativo » che s'allontana da quello che è l'umane-

---

([21]) C. VIAN, *Jorge Icaza e il Romanzo Equatoriano*, in « America Latina », a. I, n. 1-2, Milano, aprile 1952, p. 7.

simo integrale dell'anima latino-americana » ([22]). E giustamente il critico da cui prendiamo ha trovato un parallelo tra il primo periodo della narrativa di Icaza e l'ossessione indianista del pittore messicano Diego Rivera: sono simili, infatti, la « tecnica affreschista e l'astiosa stilizzazione ». Del secondo periodo è facile il parallelo con un altro pittore messicano, Rufino Tamayo: in entrambi gli artisti non si hanno più grida, ma solo ubbidienza a « esigenze tutte interiori ». E' veramente il momento delle pure essenze poetiche; il dramma persiste, ma sottomesso e definito dall'ampiezza del quadro, non esorbitante da esso in alcun modo. Il regno delle sregolate essenze plastiche e del feticcio informe cede il posto a qualità ordinate, condotte in intenzioni ben definite, larghe di ampia poesia.

E tuttavia, chi vuol conoscere veramente a fondo l'intimo palpito di Icaza in favore dell'indio deve rifarsi soprattutto al suo primo libro, *Huasipungo,* tanta è qui la vitalità delle rappresentazioni, l'intensità della passione. Completamente votato alla descrizione cruda delle miserie aborigeni, è comprensibile che Icaza non conosca limiti di moderazione: il freno della misura si affloscia, ma l'arte rimane intatta e anima di sè tutte le pagine di un romanzo che non ha trama, fondato solo su un unico sottilissimo filo spirituale, la sofferenza dell'indio e l'oppressione del bianco, e che pur nella frammentarietà brutale dei quadri conserva intatta la sua unità.

Quello che ci presentano le pagine del romanziere equatoriano, è veramente un pauroso inferno, in cui l'umanità di colore sprofonda nel baratro di una sofferenza atroce e dilaniante. Anche per Icaza esistono in questo mondo due categorie in netta divisione, in netto contrasto, gli indios oppressi e i bianchi oppressori. Non v'è malvagità, per lui, che non sia espressione naturale del bianco, non v'è sofferenza, bontà dolorosa, che non sia propria dell'indio. In questo mondo di oppressori e di oppressi, di umiliati ed offesi, pare ripetersi il quadro col quale più di uno degli scrittori russi, ma soprattutto Dostojewskj, hanno presentato agli occhi del mondo la cruda realtà della loro terra.

Il « patrón » bianco è, per Icaza, insostanziale, debole, gaudente, crapulone, sensuale, incapace; è il prodotto decadente di un'antica supremazia impostasi con la forza, non con lo spirito. Ma anche l'indio di Icaza è una creatura in piena decadenza, che è però decadenza di miseria, di terrore, non di spiritualità. Nella maschera nuda del suo corpo, che lo scrittore ci presenta in una successione di copie quasi sempre uguali, eppure ogni volta più convincenti, si sente vivo il palpito di un'anima

---

([22]) C. VIAN, *Jorge Icaza e il Romanzo Equatoriano,* art. cit., p. 7.

che langue sotto il sopruso. Il proposito del romanziere è di mostrare al mondo l'inconcepibile stato di indigenza in cui vive l'aborigene. Negli « *huasipungos* » che vegetano lungo le rive del fiume, intorno alla casa padronale, ogni avanzo di dignità umana scompare. L'indio, superstizioso e ignorante, è facile gioco del latifondista, del politicante, del prete, alleati, secondo Icaza, nell'oppressione e nello sfruttamento.

In nome del castigo di Dio l'indio uccide il compagno di disgrazia, quando crede che abbia scatenato l'ira di « Taita Dios » ribellandosi alle angherie del prete. L'ignoranza di una religione che si trasforma in spaventosa superstizione non permette all'aborigene la lucidità della riflessione, di capire, quindi, che Dio non c'entra, che non potrebbe essere altro che il naturale alleato di chi soffre, non di chi fa soffrire.

Ignoranza, nauseabonda miseria, malattie orrende e fame, sono le piaghe che opprimono l'indio che Icaza ci presenta. Contro tali piaghe si leva il romanziere e grida la sua protesta in pagine dense di mascheroni tragici, efficace espressione della sorda lotta che si svolge quotidianamente tra la vittima e l'aguzzino. La tradizione, l'uso, il rispetto, il terrore, l'ignoranza, sono la protezione del bianco. Le vite degli indios servono solo al suo tornaconto personale. Nel romanzo di Icaza, ad esempio, il latifondista Alfonso Pereira non si perita di aprire una strada tra pantani e sabbie mobili, per valorizzare i propri possedimenti, anche se sa che in quell'impresa molte saranno le vittime tra i lavoratori indiani. E' un lavoro estenuante di settimane, ma bisogna far presto, anche perchè l'impresa straniera che vuol sfruttare le ricchezze naturali del luogo ha fretta. E' con l'intervento della politica e della religione che inizia il lavoro gratuito di tutta una massa disperata, ridotta allo stato di bestia da soma, in mezzo a inaudite sofferenze. Che calcolo il bianco faccia della massa di carne che lavora per lui lo dimostrano episodi di tragiche tinte, sui quali si sofferma con compiacimento il romanziere: per abbreviare il tempo necessario alla costruzione della strada Pereira fa dirigere i lavori verso un pantano di sabbie mobili, e mette in pericolo numerose vite umane; vince la paura del pericolo distribuendo razioni abbondanti di acquavite; infine si hanno le prime vittime. Icaza non introduce il suo commento ai fatti, non si lascia andare a invettive violente, e neppure fa inveire le sue vittime: si rimette unicamente all'evidenza della rappresentazione, alle scene di per sè estremamente eloquenti. Vediamo così come avviene la cura di un infelice colto dalla febbre malarica: il « capataz », caricatolo di pelli di bestie, a suon di frustate lo fa correre intorno allo stanzone del dormitorio, finchè l'uomo si accascia al suolo, per fargli uscire col sudore i malefici umori. La rappresentazione del disgraziato « minguero » che, avventuratosi nel pantano di sabbie mo-

bili, viene lentamente inghiottito dal fango e annaspa urlando nel cielo della sera, « entre ráfagas de neblina », presenta anch'essa colori estremamente tragici. In questi e in altri innumerevoli casi le scene di Icaza assumono figurazioni di inferno dantesco. Quando con il laccio i compagni di lavoro riescono a strappare dal fango l'infelice corpo dell'uomo che le sabbie stavano inghiottendo, la corda salvatrice dalle strette del pantano ha compiuto essa stessa le funzioni del carnefice strangolando il disgraziato e strappandone, nella tensione, le membra: « En la lucha aturdida y caprichosa, entre el frenesí de las gentes para salvar al indio y la vegetación de red y de babas por detener la presa, estrangularon y desarticularon al infeliz minguero como a un pelele. Un grito salvaje — triunfo y terror a la vez — estremeció a la muchedumbre al contemplar el escupitajo amorfo de espasmos agónicos devuelto por la ciénaga » ([23]).

La brutalità delle stesse parole serve, qui, ad aumentare il senso della tragedia, che risalta ancor più nel contrasto tra l'impressione dolorosa della massa e il cinico commento del bianco: « Ya verá... A los cholos tendré que darles más aguardiente... Que sólo se ocupen del acarreo del material... Los indios, como son míos, seguirán en el trabajo de la zanja. Que mueran diez, veinte... No se ha perdido gran cosa » ([24]). A queste parole di Pereira, Icaza fa seguire, quasi degna eco, la parola del prete, del « Santo Varón », come ironicamente lo chiama, che interviene presso gli indios terrorizzati dall'episodio, per far riprendere il lavoro: « Terminad, queridos hijo míos, esta obra que engrandecerá a la patria, a nuestro pueblo, a vuestros hijos, y a... todos los hijos de Dios » ([25]). Tra questi egli mette, naturalmente, in primo luogo se stesso: attraverso quella strada, infatti, Icaza ci dice come il « sotanudo » si arricchisce poi, impiantando una florida impresa di trasporti motorizzati.

Altri episodi di dolore, di brutalità formano tanti quadri impressionanti in *Huasipungo*: dalle indie che tornano alla capanna, dalla città, coi proventi della prostituzione, alla uccisione di Cabascango che ha osato ribellarsi al prete, alla distruzione delle capanne degli *huasipungos* da parte della forza armata chiamata dal padrone, perchè proprio là dove sorgono le capanne degli indios l'impresa dei «gringos » ha deciso di edificare le proprie case. Gli indios sembrano creature sottoposte a un destino di continuo tormento. Le mitragliatrici falciano le vite degli aborigeni che, nell'impeto della disperazione, si sono levati in rivolta. E' estremamente tragico il momento in cui, giunto all'ultima resistenza, Andrés, una delle figure più belle e tormentate del romanzo, corre pericolo di

([23]) J. Icaza, *Huasipungo,* Buenos Aires, Losada, 1953, p. 83.
([24]) *ibidem.*
([25]) *ibidem.*

venir ucciso dai suoi stessi compagni « por haberles metido en la desgracia ». Ed è di una grandezza veramente eroica il disperato istante in cui, unica resistenza alla forza delle truppe inviate a sedare la rivolta la sua capanna, avvolta di fumo e fiamme, egli avanza col figlio sotto il braccio per tentare di salvarlo; il vento che interviene, breve respiro insolito in Icaza, pare farne più patetica la fine: « El viento de la tarde le refrescó la cara, los ojos. Miró de nuevo la vida. Pero avanzó hacia fuera, apretó al hijo bajo el sobacón, mascó duro una maldición y gritó, con grito que fué a clavarse más hondo que las balas: — ¡Ñucanchic huasipungo, carajuuú! — Corrió hacia adelante con desesperación para ahogar a los fusiles. Sintió tras él el grito de los suyos: — ¡Ñucanchic huasipungo! Luego todo enmudeció. La choza terminò de arder. El sol se hundió definitivamente en algodones empapados en la sangre de las charcas. Sobre la protesta amordazada, la bandera patria del glorioso batallón flameó con ondulaciones de carcajada sarcástica. ¿Y después? Los señores gringos » ([26]).

Anche in questa scena non v'è commento diretto da parte dell'autore, unico commento è l'ironia. Tutto termina in un alone di fiamma. Ombra cupa, dolore e fuoco sono le tinte uniche di questo romanzo. Non v'è respiro in queste pagine. Il lettore è continuamente assalito da sentimenti di tragedia, sollecitato da dolorose rappresentazioni. Quando si giunge all'ultima pagina lo spirito è abbattuto, incupito. Riandando col pensiero le pagine lette, gli episodi di violenza e di dolore si accavallano. Da tutti risalta l'inconsistenza spirituale del bianco, e l'indio vive poeticamente, soprattutto in grazia del frammento carico di superiori suggestioni spirituali e artistiche.

Il miglior esempio è costituito dal dramma di Andrés, un episodio frammentario, ma carico di pathos. E' un caso disperato: la fame che ha tormentato gli indios, non soccorsi dalla crudeltà e dalla taccagneria del padrone, si è abbattuta anche su Andrés e la sua famiglia. Un giorno viene trovato morto di malattia un bue e gli indios chiedono al padrone il permesso di mangiarne le carni già in via di decomposizione, ma quegli ordina che la bestia venga sotterrata. Tuttavia la fame può più di ogni proibizione e, nottetempo, con altri indios anche Andrés ritorna sul luogo dove è sotterrato il bue e, messine alla luce le carni maleolenti, anch'egli prende la sua razione, che porta gelosamente alla famiglia. Nella miserabile casa si fa festa: moglie, figlio e cane partecipano alla cena, ma nella notte la morte aleggia sulla misera capanna. Andrés, che vomita tutto, si salva; la moglie spasima tutta la notte tra atroci dolori. Al mattino l'agonia non è ancora cessata, ed al ritorno dal lavoro Andrés ne presenzia la crisi più acuta. Quando l'indio, che si è gettato sulla donna

([26]) J. Icaza, *Huasipungo*, op. cit., pp. 159-60.

nel tentativo di immobilizzare « Taita diablo colorado », sente, dopo l'ultimo grido disperato, la rigidità delle sue membra, è ormai la fine. E' in questa occasione che si può cogliere tutta la forza patetica del crudo realismo di Icaza: « ...el indio se quedó buscando por largo rato un pulso de esperanza, un movimiento por mínimo que sea, un ronquido por lejano que resuene. Sólo descubrió un piojo arrastrando su vida hacia la mata espesa de la cabellera. ¿Después? Nada » ([27]).

Più tardi, verso notte, nella veglia del cadavere, Andrés dà sfogo al suo sentimento di vuoto. Con lui tutte le cose che furono familiari alla sua donna sembrano elevare un lamento sconsolato. E' una litania monotona, parole che cadono « Entre fluir de mocos y de lágrimas » ([28]), ma patetiche nella loro elementare semplicità. Semplici frasi dolorose, piene, in più di un punto, di una loro profonda bellezza suggestiva, che ricordano le antiche lamentazioni:

— Ay Cunshi, sha.
— Ay bunitica, sha.
— Suliticu dejándome, no.
— ¿Quién ha di sembrar pes in huasipungo?
— ¿Quién ha di cuidar pes a guagua?
— Guagua suliticu... Ayayay... Ayayay...
. . . . . .
— Ay Cunshi, sha.
— Ay bunitica, sha.
— Pur qué dejándome suliticu.
— Guagua tan shorando está.
— Ashcu tan shorando está.
— Huaira tan shorando está.
— Sembradu di maicitu tan quejando está.
— Monte tan oscuro, oscuro está.
— Río tan shorando está.
— Ay Cunshi, sha.
— Ay bunitica, sha ([29]).

La tragedia di Andrés non termina qui: egli dovrà ancora lottare con l'esosità del prete per il prezzo della sepoltura. Per questo ricorrerà al furto e sarà suppliziato. Finchè trova la morte, come si è visto, nell'ultimo atto della rivolta.

Sono tutti quadri di una plasticità così grande che « bien se dirían en estado de deformación, movedizos, gelatinosos. Una especie de plasma

([27]) J. Icaza, *Huasipungo*, op. cit., p. 129.
([28]) *ivi*, p. 130.
([29]) *ivi*, pp. 130-31.

donde actuan como fuerzas animadoras las aberraciones económicas, sociales, religiosas », come ha notato J. E. Garro ([30]). Un succedersi di scene sordide, dove le parole, il ritmo, penetrano con angustia nell'intimità spirituale del lettore. Nel ricordo i personaggi assumono le proporzioni dell'incubo: Icaza pare voler insistere in ogni momento, quasi con compiaciuto sadismo, sulla loro smorfia di dolore. E' la fine nera di ogni giustizia, il capovolgersi di ogni valore morale, il regno spaventoso di un caos distruttore, nel cui impeto di tregenda le creature sembrano rapite in una macabra danza, nel mezzo della quale improvvisamente vengono inghiottite. Il valore del libro come documento sociale è grandissimo. A. F. Rojas ha detto che *Huasipungo* è « un documento social pavoroso y mácabro, concebido y escrito con una objetividad desoladora; una proclama revolucionaria que, en medio de la más repugnante miseria e ignorancia ambiente, afirma que el indio empieza a encontrar el camino de su redención » ([31]).

Andrés e la moglie sono le figure più grandi, quelle intorno alle quali con maggior compiacimento, con più grande umanità si attarda lo scrittore. E forse è la loro tragedia, colorata di tinte così commosse, che rende più evidente il dramma raccapricciante della razza, ma anche quel momento di redenzione. E' indiscutibile che Icaza sa suscitare profondissime emozioni nell'animo del lettore, pur insistendo su un tema unico, che si ripete all'infinito. Le condizioni sociali gli servono, attraverso una rappresentazione oggettiva, a creare l'emozione artistica. La fusione tra materia umana e arte è così totale che vale a superare ogni critica di forma che si possa muovere allo stile di questo scrittore grandissimo. Anzi tra fondo e forma vi è congruenza, lo ha notato esattamente il Rojas il quale ha affermato ([32]) che entrambi « tienen una fuerza épica que impresiona profundamente ».

E' il ritmo della vita che genera lo stile di Icaza, quanto più possibile aderente allo spirito dell'ambiente che assume a motivo della sua creazione e della sua protesta.

Un altro straordinario romanziere, il peruano Ciro Alegría (1909) ha trattato delle tristi condizioni dell'indio in varie delle sue opere, ma in modo particolare in un romanzo di amplissima ispirazione, *El mundo es ancho y ajeno* (1941).

Il libro è un vero poema in prosa dell'umile e sfruttato abitatore

---

([30]) J. E. Garro, *J. Icaza: vida y obra,* in « Revista Hispánica Moderna », a. XIII, n. 3-4, New York, julio-octubre 1947, p. 219.

([31]) A. F. Rojas, *La Novela Ecuatoriana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 200.

([32]) *ibidem.*

della terra peruana, poema che canta un'esistenza semplice e bucolica, insidiata dal sopruso nell'attaccamento primitivo dell'indio alla terra dell'antica Comunità. *El mundo es ancho y ajeno* porta un elemento nuovo nella valutazione e nella rappresentazione dell'aborigene e della sua vicenda di tragedia. A ragione si è considerato, perciò, questo libro come il quadro più completo che sia stato tracciato intorno alla situazione india peruana ([33]).

Alegría si contrappone chiaramente a Jorge Icaza nell'impostazione della sua sensibilità, ed è appunto da questa sensibilità nuova che sboccia un elemento distintivo e fondamentale nell'opera dello scrittore peruano: la presentazione di un tipo di aborigene privo di tare fisiche e morali, ben consistente nel suo aspetto umano, un individuo sano, insomma, vivente in un bucolico ed entusiastico contatto fortificante con la terra, che diventa per l'indio la ragione della vita.

Si ha un bel rimproverare a questo scrittore di aver voluto idealizzare troppo il suo indio e di avergli, di conseguenza, tolto parte del mordente sociale che è essenziale ormai nella rappresentazione dei suoi molteplici problemi: Alegría ci apre dinanzi un panorama nuovo che, per alcuni aspetti, potrebbe essere avvicinato a quello offertoci da *Raza de bronce,* se anche in questo romanzo non prevalessero, talvolta, elementi crudi di parte, che spingono Argüedas a rappresentazioni convenzionali di degradazione dell'aborigene.

Lo scrittore peruano, al contrario, nel libro di cui trattiamo, considerato giustamente il suo capolavoro, non decade mai nel convenzionalismo, non lo trascina il gusto del luogo comune, ma costruisce un mondo nuovo e reale; trova cioè, nell'indio del suo paese, che egli tratta con profonda conoscenza dalla lontananza dell'esilio a cui la sua posizione di coraggiosa protesta lo ha costretto, le doti di una creatura che sembra costituire l'unico elemento sano dell'ambiente peruano. Qualche appunto si potrebbe muovere a questa delimitazione netta del suo mondo, perchè anche per Alegría il mondo dei bianchi, dei latifondisti, dei rappresentanti della politica, della legge e della religione, è esclusivamente un mondo di malvagi e di oppressori. Solo nell'indio egli trova bontà, grandezza spirituale e umanità: è dalla semplicità della sua esistenza, che si regge su un primitivo ordine perfetto e che gode delle profonde gioie del lavoro della terra, che l'indio di Alegría trae dignità e acquista statura inconfondibile.

L'oppressione continua, l'ingiustizia e il sopruso che sempre lo perseguitano, non fanno che ingigantire la figura dell'aborigene, situandola

([33]) Cfr. G. Pillement, *Les lettres ibéro-américaines,* art. cit., p. 94.

in un mondo di superiore dignità. Dal romanzo di Icaza l'indio esce in tutto il suo tormento, ma ridotto a brandelli nella sua essenza umana, decadente e tarato, distrutto fisicamente, se non moralmente. La rappresentazione che ce ne dà lo scrittore equatoriano, eccettuata la figura di Andrés, è quella di un miserabile straccio umano senza volontà, senza dignità, vittima da compiangere, certo, ma creatura senza personalità propria, annegato in un mare di sporcizia e di malattie, dominato dal vizio della coca e dall'alcoolismo, unici correttivi alla crudeltà della sua sofferenza.

Il quadro che Alegría ci dà del mondo aborigene, al contrario, senza perdere mai il tono di tragedia, anzi, facendola, se così è possibile, più grande nella sua presenza continua, ci offre l'impressione confortante di un mondo sano che, nonostante l'ingiustizia cui soccombe, fa sperare in un giorno non lontano di giustizia, in una affermazione finale della dignità umana dell'indio, creatura che non naufraga nell'abulia o nel vizio, ma che freme di spiriti sani e vitali e ha coscienza della propria dignità e della propria forza. Visione certamente confortante questa, anche se la realtà contingente della situazione non induce all'ottimismo ([34]).

Nelle pagine di Alegría si respira, quindi, sostanzialmente un'altra aria, ci si trova bene e ci si sofferma volontieri. Il paesaggio, così poco presente in Icaza, trova qui la sua parte determinante. V'è un'intima compenetrazione spirituale tra la natura e l'uomo, e da questa intima unione spirituale nasce tutta la poesia di questo singolare libro nel quale uno scrittore di tante doti qual'è Alegría ha dato realmente il meglio di se stesso, almeno sino a questo momento ([35]).

La vicenda occasionale di *El mundo es ancho y ajeno* è presto detta: mentre nel 1938 Alegría stava scrivendo il romanzo *Los perros hambrientos,* al momento di intitolare un capitolo « El mundo es ancho y ajeno », si rese conto che in esso vi era materia per un nuovo romanzo: « En ese momento — scrive ([36]) — me azotó una intensa ráfaga de ideas y recuerdos ». Quando poi la Casa Editrice Farrar & Rinehart di New York indisse un concorso per il miglior romanzo latino-americano, questa fu l'occasione che spinse l'Alegría a concretare il suo progetto. *El mundo*

([34]) Si veda, a proposito dell'interpretazione della figura dell'indio in C. Alegría anche lo studio di H. E. Mate, *Social aspects of Novels by López y Fuentes and Ciro Alegría, in* « Hispania », vol. XXXIX, n. 3, Baltimore, 1956.

([35]) Intorno all'importanza del paesaggio in C. Alegría cfr. lo studio di A. Arias-Larreta, *La naturaleza en la literatura peruana,* in « Revista Hispánica Moderna », a. XIV, n. 1-2, New York, 1948, e quello di A. Eddins Taylor, *La tierra, devoradora de hombres,* ivi, a. XV, n. 1-4, 1949.

([36]) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* « *Prólogo, a la X Ed.* », Santiago de Chile, Ercilla, 1954, p. 7.

es ancho y ajeno ottenne, così, il primo premio, nel 1941, da una commissione giudicatrice composta da Blair Niles, John Dos Passos ed Ernesto Montenegro.

Il libro dello scrittore peruano non fu, tuttavia, un'opera occasionale; essa sorse dal panorama sentimentale della patria e del suo abitante che fin da fanciullo Alegría sentíva prolungarsi nel suo animo, dall'intimo contatto col suo popolo: « todo el pueblo peruano terminó por moldearme a su manera — afferma (37) — y me hizo entender su dolor, su alegría, sus dones mayores y poco reconocidos de inteligencia y fortaleza, su capacidad creadora, su constancia ». Sorse in tal modo un romanzo in cui l'autore versò completa la ricchezza della sua intimità spirituale nella pittura della natura e dell'uomo, e in cui volle affermare implicitamente, al disopra di ogni situazione contingente, la fede assoluta nell'avvenire della patria.

Il dramma del Perù non è altro che quello dell'indio, è il dramma dei contadini oppressi dal feudalesimo, che « debe terminar un día » perchè la situazione attuale « es antihistórica » (38). Proprio per questa sua intima fede la protesta di Ciro Alegría contro il sopruso è violenta. Il dramma dell'ingiustizia, che finisce per condurre all'ultima rovina la Comunità di Rumi guidata dalla figura epica e dolce, da buon tempo antico, dell'Alcalde Rosendo Maqui, è di troppo grandi proporzioni perchè non sgorghi spontaneo il grido contro un sistema spaventoso di vita. La tranquilla esistenza che conducono gli indios della Comunità, intenti al lavoro dei propri campi, felici dell'intimo contatto col creato, del crescere e biondeggiare delle messi, del pascolare tranquillo delle bestie, del succedersi delle stagioni, è brutalmente interrotta dalla cupidigia del latifondista che ha posto gli occhi sulle terre che il lavoro della Comunità ha reso pingui. Rosendo Maqui crede, tuttavia, nella legge e nel suo buon diritto, ma la legge è sempre menzogna nel suo paese: il suo difensore si lascia, infatti, comperare, e giunge il giorno in cui, vuotate le casse della Comunità nelle infinite spese processuali, la serie dei soprusi si concreta nella sentenza di espulsione dalla terra. Piuttosto che sottomettersi la Comunità decide allora di salire al Cerro Rumi che fu l'origine, secondo la leggenda, della Comunità stessa, luogo dove la vita è ormai stentata e arida, battuto dall'acqua e dai venti, ma che la forza di volontà e l'amore alla terra e al lavoro degli indios, vinto lo scoraggiamento iniziale, ritorna a rendere produttivo. La terra fiorisce di nuovo, la Comunità che ha agonizzato tutto l'inverno ritrova, col giun-

(37) C. Alegría, « *Prólogo a la X ed.* » di *El mundo es ancho y ajeno*, op. cit., p. 12.

(38) *ivi*, p. 19.

gere della nuova stagione, la vita. Ma ancora una volta la tragedia si ripete: il latifondista ha bisogno di quelle braccia instancabili per il lavoro in una miniera di sua proprietà; inoltre ora esalta la sua cupidigia anche quell'ultimo pezzo di terra che ritorna a produrre, e vuol sottomettere definitivamente a sè tutta l'indomita Comunità. Stretti d'assedio dalle forze del governo chiamate in aiuto dall'usurpatore, i « comuneros » resistono fino all'estremo e compiono un esemplare massacro, facendo rotolare dall'alto dei monti grossi macigni sulle truppe che aiutano l'oppressore. La vittoria è, alla fine, dei soldati: la Comunità di Rumi è vinta, e nuovamente incomincia per i superstiti la tragedia dell'eterno vagare da un luogo all'altro della terra peruana in cerca di quiete e di lavoro. L'ingiustizia si è consumata totalmente, al riparo della legge e della forza pubblica, confermando così che in quel mondo corrotto e violento non vi è posto per chi è debole e povero.

Quando la tragedia della Comunità giunge al suo epilogo, da tempo sono ormai scomparsi i principali protagonisti della grandezza india. Rosendo Maqui, ad esempio, da tempo imprigionato sotto false accuse, era morto in prigionia, ucciso dalla violenza delle guardie che sul suo vecchio corpo indifeso avevano sfogato la rabbia impotente per la fuga del compagno di cella, il Fiero Vázquez, l'eterno ribelle del romanzo americano. E' raccapricciante, pur nella sua scheletricità, la descrizione che l'Alegría ci fa della triste scena: « La furia de los gendarmes encontró un cauce, y cuatro culatas inmisericordes cayeron, vez tras vez, sobre el cuerpo del anciano. De las cuadras gritaban: « ¡Abuso! ¡cobardes! ». Los gendarmes seguían golpeando. Rosendo quejóse ajustando las quijadas, en tanto que sobre todo su cuerpo, que dió en tierra, caían los golpes secos y pesados. Duro era el suelo bajo su pecho, más duros los golpes en sus espaldas. Un intenso dolor que le cruzó como un hierro frío desde la cabeza hasta los pies, le hizo dar un largo alarido. Creyó que moría. Era que rodaba al abismo silencioso del desvanecimiento » (39).

La figura del vecchio Rosendo Maqui, tutta saggezza, onestà, sacrificio, semplice poesia, è quella che dà l'emozione più intensa a tutto il libro di Ciro Alegría. Attraverso questa figura la spiritualità più intima dell'uomo aborigene, civile di una sua dignitosa civiltà fatta di lavoro e di buoni sentimenti, anche se arretrata nel suo svolgimento meccanico ed esteriore rispetto a quella bianca, si apre in una ricchezza di palpiti umani che colpisce. Un ampio respiro di poesia riempie l'anima al suo contatto. Sentiamo che Rosendo Maqui, tanti anni di vita buona, onesta e densa di lavoro, assurge a simbolo eterno della razza india. Con

(39) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, op. cit., p. 600.

lui si è buoni e commossi senza saperlo. Quando si giunge al momento della sua fine, la sua figura giganteggia sullo sfondo di un mondo fatto di dolore, ormai, ma anche di superiore rassegnazione e di sacrificio. Rosendo ha vissuto per la Comunità, per essa ha lottato e sofferto, per la salvezza della piccola società di cui è l'Alcalde e per questa vana fede nella giustizia ha rifiutato la fuga che il Fiero Vázquez gli offriva, affinchè non ricadessero sulla Comunità già tanto angariata nuovi mali peggiori.

E' il sacrificio sereno, senza atteggiamenti di eroismo fuori luogo, che circonda di pura poesia la sua figura umanissima. Ciò che più gli duole nella prigionia non è tanto quel non poter essere libero materialmente, ma l'impossibilità di vedere con i propri occhi come si svolge laggiù, nella sede della Comunità, la vita della sua terra, nel suo ciclo eterno. L'inutilità della sua esistenza tra le mura del carcere gli appare tormentosa, « completamente estéril, negada a toda creación » (40). La sua anima si riempie, tuttavia, ancora di cose profonde. Nel fallimento, ormai, di ogni resto di fiducia nella giustizia umana, gli resta un'unica cosa grande e tormentosa nello stesso tempo, la solitudine: « El muro, la soledad. El tiempo lo arrastraba por el suelo, llegaba e su lecho a buscarlo, lo ponía de pie, lo alimentaba, volvía a renderlo, y todo era lo mismo: el muro, la soledad... » (41).

E' nella solitudine del carcere dove Rosendo apprende il profondo linguaggio del muro che gli toglie la vita: « Rosendo terminó por escuchar la afirmación solemne del muro, calmado golpe de la vida y la muerte. El muro es un mudo vigía, un guardián gélido, que encierra en su callada verdad el dramatismo oscuro de un inmóvil combate. Para entenderlo es preciso estar en silencio y en perenne trance de morir y no morir. Rosendo pudo comprenderlo al fin con voz vencida, sus ojos sin caminos y su gran estatura derribada » (42).

Ora, nell'ora della morte, sotto i barbari colpi dei gendarmi, nello svenimento, Rosendo Maqui, l'indio buono, sognava per l'ultima volta le acque amate, i campi, gli uccelli, la sua Comunità che non avrebbe più riveduto, e soprattutto l'odore di vita della sua terra, così diverso da quello nauseabondo della cella, che « no huele a tierra. Huele a barro podrido, a sudor, a orines, a desgracia. El suelo está tumefacto y yerto » (43). Il suo dolore è più grande proprio per questo: non gli dispiace di mo-

---

(40) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* op. cit. p. 586.
(41) *ivi,* p. 450.
(42) *ivi,* pp. 486-87.
(43) *ivi,* p. 601.

rire, uomo umiliato che anche con la sua morte causerà nuovo dolore al suo popolo.

L'atmosfera di poesia che permea questo romanzo rende più viva e convincente la legittimità della protesta. Ciro Alegría vi è pervenuto attraverso un'intensa sofferenza e le sue creature parlano chiaramente della sua esperienza, la trasudano da ogni parte. Qui non impressionano i mascheroni tragici e deformi alla maniera di Icaza: la tragedia penetra più intimamente proprio attraverso una costante vena di poesia. Il libro di Alegría costruisce in profondità nell'animo del lettore: la poesia lo presiede costantemente, nè per questo perde vigore nella rappresentazione della tragedia india, anzi ne aumenta la sostanza. Per questo appunto si può affermare che *El mundo es ancho y ajeno* resterà tra i libri più vivi e più grandi della letteratura ispano-americana, aderente umanamente com'è all'anima nascosta del continente.

La protesta indianista nel romanzo ispano-americano del novecento si esprime soprattutto attraverso queste voci, e per esse acquista vera dignità letteraria, alto valore artistico.

Di altri scrittori si potrebbe ancora trattare, dato che il tema appare in altre numerose opere narrative, ma sono scrittori minori, anche se talvolta pervengono a pagine felici. Ci sembra, quindi, giustificata la limitazione del nostro esame a quanto esposto ([44]).

Ora, se nell'attuale romanzo americano la protesta sociale in favore dell'indio ha così gran parte, tanto da originare una vera e propria corrente di letteratura indianista, non minore importanza assume la condizione disperata di talune categorie di lavoratori, bianchi o di colore, asserviti nelle imprese monopolistiche.

Uno dei motivi che più comunemente ricorrono a tragiche tinte nel romanzo sudamericano è precisamente quello dell'« enganche », vale a dire la tragedia che accomuna in una sola immane sofferenza tutti i lavoratori delle miniere e delle piantagioni, assoldati da impresari senza scrupoli per un periodo indeterminato, che si prolunga automaticamente nel tempo.

Di siffatta tragedia nell'ambiente delle miniere si è occupato nel suo unico romanzo *Tungsteno* (1931), il peruano César Vallejo (1892-1938), ma questo grandissimo poeta non è riuscito a darci, nel suo unico libro in prosa, un'opera suscettibile di qualche considerazione nell'ambito letterario. Troppo legato all'ideologia marxista, Vallejo ha creato un romanzo oscuro, privo di vita poetica; l'ambiente grigio, opprimente, mancante di ogni possibilità di superiore respiro, pesa sull'animo del lettore, che

([44]) Intorno al romanzo indianista cfr. il completo studio di C. Meléndez, *La novela indianista en Hispano-américa,* Madrid, 1934.

s'interessa con un senso di fastidio fisico alle dolorose vicende che gli si snodano dinanzi. *Tungsteno* è, tuttavia, un elemento isolato nella protesta dell'« enganche » delle miniere, e si limita ancora una volta a studiare la sofferenza india. Il romanzo americano, il vero grande romanzo dell'epoca attuale, al contrario, cerca anche il motivo poetico che serva a far viva l'opera d'arte. Da questa poesia viene ingigantita nella sua miseria la sofferenza e la condizione tremenda dell'uomo. L'elemento fondamentale di questa poesia viene trovato nella natura, la cui presenza è fonte d'infinite suggestioni, che muovono dalla sua corpulenza materiale per raggiungere le più profonde emozioni spirituali.

Per questo motivo il romanzo di cui trattiamo si rivolge di preferenza al lavoratore « enganchado » nelle grandi imprese « caucheras », posto, quindi, nel suggestivo scenario delle foreste vergini americane, nel cosiddetto inferno verde, bolgia primitiva che non perdona all'uomo la violazione del suo segreto.

Che la tragedia dell'« enganche », motivo assurto a forme letterarie, a dignità artistica, sia una piaga realmente esistente in America, è fuor di dubbio. Ricorrerò ancora una volta agli studi attendibili della *Organisation Internationale du Travail* di Ginevra: precisamente nell'*Informe* 2° della quarta conferenza tenutasi a Montevideo nell'aprile del 1949, si ritornano a trattare senza veli le condizioni di effettivo lavoro forzato esistenti nelle piantagioni e nelle miniere della maggior parte dei paesi sudamericani. La piaga dell'« enganche » prospera in quei luoghi fino a ridurre il lavoratore a schiavitù effettiva per un periodo indefinito, mediante una vincolazione di debiti dai quali gli è impossibile liberarsi. L'« enganchador », infatti, è spesso padrone anche di un magazzino di bevande e di commestibili, « Y emplea el mecanismo de la deuda para procurarse y retener una provisión constante de mano de obra barata » ([45]), che non è solamente indigena. Alla liquidazione del conto il lavoratore riceve il resto del suo salario in danaro, ma questo danaro è, il più delle volte, insufficiente persino a permettergli il ritorno al luogo di partenza. L'imprenditore, infatti, abusa della sua ignoranza segnando sulla « libreta », un prezzo arbitrario per ogni consegna di materiale, e con la stessa arbitrarietà segna la fornitura di bevande e di commestibili, e persino degli arnesi da lavoro che il lavoratore è costretto a comperare nel suo magazzino, « donde las mercaderías valen un 150 y hasta un 200 per ciento más que los precios corrientes » ([46]). L'autore dello studio da cui citiamo

---

([45]) *Condiciones de vida y trabajo de las poblaciones indígenas de América Latina*, op. cit., p. 92.

([46]) M. Poblete Troncoso, *Condiciones de vida y de trabajo de la población indígena del Perú*, Ginebra, O. I. T., 1949, p. 246.

si riferisce, per quest'ultima osservazione, agli indigeni del Perù, ma tali condizioni sono da estendersi alla generalità dei lavoratori sudamericani, sprovvisti di ogni difesa sindacale, esposti dall'assillo della fame ad ogni forma di sopruso.

Il dramma di questa povera gente trova viva eco, come si è detto, nel romanzo americano, vi si riflette a tinte fosche come uno dei più tristi problemi del continente, che attende sempre la sua soluzione. Lo scrittore contribuisce a rendere questo dramma attuale e pressante introducendolo quale motivo di pena e di emozione umana nell'economia della sua creazione. Non v'è romanziere che, riflettendo la configurazione reale del Sudamerica, non lo tratti, o quanto meno lo accenni. Ma gli scrittori che più acutamente hanno rappresentato questo inquietante e disumano stato di cose sono il colombiano José Eustasio Rivera (1889-1928) e il venezolano Rómulo Gallegos (1888), due dei più grandi narratori dell'America Spagnola, considerati ormai classici di quella letteratura.

Eustasio Rivera per primo nell'unico e singolare romanzo da lui scritto, *La Vorágine* (1924), ha rappresentato al vivo, in un delirio romantico travolgente, la tragica vita dei lavoratori delle piantagioni di « caucho » nelle immense foreste brasiliane, « victimas del pillaje y la esclavitud, que gimen entre la selva, lejos de hogar y patria, mezclando al jugo del caucho su propia sangre » ([47]).

Tutta la foresta gronda di mille inverosimili forme di distruzione: non v'è cosa nella selva che non sia fonte di distruzione, pur attraverso le meravigliose bellezze che di essa ci mostra lo scrittore, bellezze che in più di un caso raggiungono tonalità aeree, di meraviglioso poema. Ciò che preoccupa Rivera nel suo delirio è, però, essenzialmente la funzione distruttrice della foresta, quel suo aspetto enigmatico di « esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina », quel suo aspetto maestoso e terrificante di « catedral de la pesadumbre », dove divinità sconosciute parlano « a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos futuros » ([48]).

Vissuto a lungo in questi ambienti misteriosi nelle sue lunghe missioni ai confini della Colombia, Rivera ne ha penetrato a fondo la maestà della distruzione. E' significativo che questo romanzo egli l'abbia scritto convalescente di una malattia contratta, appunto, nella selva. Nella

---

([47]) J. E. Rivera, *La Vorágine*, Buenos Aires, Losada, 1949, p. 246. (*La Vorágine* è stata tradotta in it. da S. Vittori, Milano, Garzanti, 1941).

([48]) *ivi*, p. 95.

immensa cappa di verzura, nei giganteschi alberi che si succedono con uguaglianza ossessionante, nei mille maestosi e improvvisi fiumi che attraversano l'infinito colonnato di tronchi, nell'ingarbugliato arruffio di vegetazione tropicale egli vede un aspetto eroico della natura, una concentrazione di forze cosmiche che realmente incarnano il mistero della creazione. Come le antiche divinità aborigeni per Rivera anche la selva, divinità essa pure, esige sacrifici cruenti. L'uomo ne è la vittima, ma quest'uomo è anche il suo esecutore delle basse opere, il carnefice che si accanisce contro il proprio simile per sacrificarne il sangue alla sete implacabile della divinità ([49]).

E' in questo modo che Rivera crea, sotto le volte della corpulenta bestia vegetale, tutta un'umanità beluina e sanguinaria, sfruttatrice e dannata. Si sente nella presentazione delle scene che la bestialità degli uomini in quell'ambiente ha una sua logicità ineludibile. Ma risulta evidente l'intenzione di protesta dello scrittore contro uno stato di cose inumano, che tormenta e distrugge il lavoratore del « caucho ».

Il mondo che egli descrive è orripilante: Rivera sollecita l'adesione del lettore, mostrando tutta la barbarie di esseri umani ritornati alla scatenata libertà dei primordiali, malvagi istinti. V'è un mondo di vittime, che talvolta finiscono per abbrutirsi e passare nel campo contrario. Ma è essenzialmente un'umanità che tocca il cuore, così come muove la nostra emozione la spaventosa tragicità di certe scene che lo scrittore accenna rapidamente, ma che danno in modo efficace la misura della bestialità umana. Rivera ci mostra con quali astuzie l'impresario conduca all'« enganche » le ignare e disperate vittime, come le ubriachi e le interni senza più speranza nel labirinto verde.

La misura della ferocia di quegli uomini è data dall'episodio del bimbo gettato ai caimani, raccontato dalla patetica figura del vecchio Helí Mesa: « En el bongo de las mujeres van los chicuelos, a pleno sol, mojándose las cabecitas para no morir carbonizados. Parten el alma con sus vagidos, tanto como las súplicas de las madres, que piden ramas para taparlos. El día que salimos del Orinoco un niño de pechos lloraba de hambre. El Matacano, al verlo lleno de llagas por las picaduras de los zancudos, dijo que se trataba de la viruela, y, tomándolo de los pies, volteólo en el aire y lo echó a las ondas. Al punto un caimán lo atravesó en la jeta, y, poniéndose a flote, buscó la ribera para tragárselo. La

---

([49]) Intorno all'interpretazione della natura in Rivera cfr. anche J. A. VALENTE, *La naturaleza y el hombre en « La Vorágine » de J. E. Rivera,* in « Cuadernos Hispano-Americanos », n. 67, Madrid, 1955, e lo studio cit. di A. E. TAYLOR, *La tierra, devoradora de hombres.*

enloquecida madre se lanzó al agua y tuvo igual suerte que la criaturilla » (50).

E' ancora Helí Mesa che puntualizza la situazione dell'« enganchado »: oltre alle malattie che lo assalgono, la selva « trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino, y la codicia quema como fiebre » (51).

Un unico sogno è quello che, alla fine, sostiene l'uomo che soffre, abbrutito dal dolore, ed è un sogno di lussuria e di vizio, il desiderio di potere un giorno diventare impresario a sua volta, di avere della gente che lavori per lui, nelle sue stesse attuali condizioni miserevoli, e di potere « salir un día a las capitales a derrochar la goma que lleva, a gozar de mujeres blancas, a emborracharse meses enteros » (52).

Colori foschi, tinte raccapriccianti, hanno le considerazioni di Rivera, per bocca del narratore, sulla vita dell'« enganchado »; la sua tragedia vive in quel rappresentarcelo febbricitante, abbracciato all'albero che è la sua condanna, votato alla putrefazione ancora in vita: « En el desamparo de vegas y estradas muchos sucumben de calentura, abrazados al árbol que mana leche, pegando a las cortezas sus ávidas bocas, para calmar, a falta de agua, la sed de la fiebre con caucho líquido; y allí se pudren como las hojas roídos por ratas y hormigas, únicos millones que les llegaron al morir » (53).

Fin qui è ancora la forza distruttrice della selva che tormenta l'uomo. A queste condizioni s'aggiunge, però, la furia di coloro che « a fuerza de ser crueles ascienden a capataces » (54).

Ed è il sopruso del prezzo, del peso della gomma, il latrocinio del lavoro altrui, l'assassinio per le ricchezze, l'impunità del delitto, « pues no hay noticia de que los árboles hablen de las tragedias que provocan » (55); l'impossibilità di cambiar padrone per un biennio, di sapere esattamente l'ammontare dei propri debiti e crediti, al completo arbitrio del padrone; una schiavitù totale del debito sconosciuto, che « vence la vida de los hombres y es trasmisible a sus herederos » (56). Le punizioni corporali durissime, la persecuzione delle squadre armate per chi tenta la fuga, fanno di questa esistenza una vita infernale, dalla quale solo la morte può liberare l'uomo.

A così foschi colori Eustasio Rivera dipinge lo stato delle cose nel

---

(50) J. E. Rivera, *La Vorágine,* op. cit., p. 116.
(51) *ivi,* p. 134.
(52) *ivi,* p. 135.
(53) *ibidem.*
(54) *ibidem.*
(55) *ibidem.*
(56) *ivi,* p. 139.

mondo da lui conosciuto, che le sofferenze umane entrano violentemente nell'animo del lettore a muoverne le fibre più remote. La protesta dello scrittore contro tale sistema di vita si fa di proporzioni più grandi, maestosa nell'umanità del sentimento. Il suo mondo diventa un mondo bestiale dove non v'è creatura buona di sorta: neppure chi vive nella sofferenza conserva, in definitiva, contorni di umanità. L'abbrutimento è completo. Queste sono le conseguenze di un sistema che Rivera ha voluto bollare a fuoco, perchè se ne interessassero tutti gli stati, ed ha costruito, così, veramente « un documento humano de mérito imponderable » ([57]), fermi restando gli appunti che la critica è andata facendo, volta a volta, al disegno totale dell'opera dal lato puramente artistico.

Rómolo Gallegos, che in più di uno dei suoi romanzi ha trattato dello stato dei lavoratori delle piantagioni di caffè o di canna da zucchero, trova la sua più alta realizzazione in questo tema nella descrizione della tragedia dell'« enganche » in *Canaima*. Ogni qualvolta si apre un libro di questo scrittore venezolano una folata di sana poesia esce dalle sue pagine. Giustamente lo si considera il più grande degli attuali romanzieri sudamericani. V'è sempre nelle sue opere un'atmosfera di poesia e di bontà che il resto della narrativa americana non sempre presenta. La sua arte è tutta un palpito di cuore di poeta, di buon padre di quella grande famiglia.

Di Gallegos e della sua opera avemmo occasione di trattare in uno studio al quale rimandiamo ([58]), e non è il caso ora che ci dilunghiamo ulteriormente intorno sulla sua figura. Diremo ancora solamente che ad ogni lettura il suo mondo artistico presenta nuove bellezze, l'incanto spirituale si rinnova totalmente, i suoi romanzi sono miniere veramente inesauribili di ricchezza spirituale. Vi spira un'aria di bontà, di comprensione, che fa più convincente la sua parola là dove egli mostra le piaghe tormentose della patria e del suo popolo. Il suo mondo è più complesso, più completo, direi, di quello di altri romanzieri dei quali abbiamo trattato. Ogni problema americano, non solo venezolano, ha trovato in lui lo studioso profondo e comprensivo che l'ha saputo rendere vivo in opere di grande valore artistico. Da *Reinaldo Solar* (1920), il suo primo romanzo, a *La brizna de paja en el viento,* (1952) il libro più recente, scritto durante l'esilio cubano, l'anima di questo grande scrittore si è rivelata attenta e sensibile alla vita della sua América, per la quale egli lotta e soffre.

In *Canaima,* quando Gallegos tratta del problema sociale, dell'« enganche », trova accenti di pura emozione spirituale. *Canaima* è, anche

---

([57]) A. Torres-Ríoseco, *J. E. Rivera,* in « *Grandes Novelistas de la América Hispana* », Berkeley, University of California Press, 1949, p. 271.

([58]) cfr.: *Rómulo Gallegos,* Milano, Goliardica, 1952.

per Gallegos, il romanzo della selva sorprendente e distruttrice. Per questo una parte della critica ha insistito nel voler trovare, in una comparazione con *La Vorágine*, una filiazione diretta, l'imitazione dell'opera di Rivera, imitazione che in realtà non esiste. Torres-Ríoseco ha puntualizzato la differenza essenziale che esiste tra le due opere, costituita soprattutto dal delirio romantico in cui Rivera scrive, e dalla classicità, dalla padronanza assoluta di ogni sentimento con cui Gallegos interpreta gli affascinanti scenari dei tropici ([59]). Da parte nostra abbiamo definito altri elementi che ci sembrano confermarne inequivocabilmente l'originalità, la diversità assoluta ([60]). Per Rivera la selva è allucinazione continua, con sintomi schizofrenici; la disperazione è la nota dominante di ogni sua figura; ogni protagonista riflette in sè lo squilibrio, l'infermità della selva; l'impressione totale è di angoscia, e la fine del libro ci procura un senso di sollievo istintivo; non esiste trama, ma solo una pluralità di vicende slegate; i protagonisti sono figure fuggevoli e unico protagonista reale è la selva. In *Canaima*, al contrario, la foresta è presentita per centinaia di pagine prima che essa faccia la sua reale apparizione; protagonisti sono le cose, gli avvenimenti, l'uomo, prima che la selva riempia tutto; personaggi e foresta s'identificano in un tutto unico; la luce malata della *Vorágine* è sostituita, qui, da una luce chiara e sana, violenta e primordiale, ma sana; le cupe passioni degli uomini non hanno il senso viscido di quelle dei protagonisti di Rivera; il senso cosmico della vita rende logica anche la violenza e la passione.

Da questo punto di vista anche la trattazione del tema dell'« enganche » differisce in Gallegos da quella di Rivera. Gallegos vede nell'uomo la parte malvagia e violenta, ma non dimentica mai l'altro angolo visuale, quello della bontà, delle qualità non disprezzabili delle creature, di quel po' di buono che sta nell'intimità più nascosta di ogni uomo. E' in questo senso che egli dimostra maggiore umanità anche verso il carnefice, non solamente verso la vittima, pur non abdicando minimamente all'impeto della sua protesta. Buoni e cattivi agiscono, per Gallegos, in definitiva, in funzione di una forza cosmica alla quale non possono sfuggire. Il « sute Cúpira », che in qualità di impresario « cauchero » è uno dei più crudi, ha anch'egli il suo lato integro e sano, la sua parte nobile, nel fatto che la violenza di cui è l'espressione è frutto di una grande ingiustizia subita, di un'offesa atroce nella persona della madre: la sua anima, del resto, non rifugge da impeti umani. Cúpira è una creatura forte e sana, pur nell'alone di violenza che lo circonda, e Gallegos non ha mai concepito che

---

([59]) A. Torres-Ríoseco, *Grandes Novelistas de la América Hispana*, op. cit., p. 69.

([60]) Cfr. R. *Gallegos*, op. cit., pp. 146 e segg.

l'uomo veramente completo e coraggioso, possa essere realmente e solamente cattivo. Malvagio unicamente è solo colui che ha paura, colui che cerca di nascondere il terrore congenito alla sua natura vile sotto una sanguinaria quanto vana ostentazione di crudeltà e di forza, come Francisco Ardavín, dissoluto, sensuale, crudele, ma vile, in sostanza, e pauroso. E allo stesso modo anche nella vittima, in colui che soffre, ma senza viltà, c'è l'ammirazione, anche nel momento dell'ingiustizia, per l'uomo forte. Encarnación Damesano, la figura più bella di « enganchado » e di vittima che appaia in *Canaima,* quando racconta a Marcos Vargas come nell'impresa « cauchera » dalla quale è fuggito, il capo l'abbia colpito più volte col « machete » ([61]), ancora ricorda il suo carnefice come « aquella hermosura de hombre », benchè l'ingiustizia di questo uomo forte risalti immediatamente dalle parole seguenti, che ce lo mostrano « sacando su campaña con un pobre pión indefenso » ([62]).

I capitoli che riguardano i « caucheros » costretti dalla miseria e dalla fame a vendersi alle imprese sono, in *Canaima,* capitoli di un realismo spietato e convincente. La partecipazione dello scrittore alle sofferenze del suo popolo che la fame spinge nelle mani di gente senza scrupoli, è totale ed evidente. Encarnación Damesano è l'incarnazione della tragedia della povera gente, e su questa figura si attarda lo scrittore con arte commossa per farne più vivo il simbolo di umanità sofferente. Non è un uomo disperato Encarnación, ha la sua dignità anche nella cattiva sorte e la sua « hombría ». Sa che Dio ha diviso il mondo in Vellorinis e Damesanos, cioè in sfruttatori e sfruttati, in ricchi e poveri, e che è assolutamente inutile tentare di sfuggire alla tremenda ingiustizia che si perpetua. La figura di Damesano s'impone, quindi, con la sua sofferenza rassegnata, sempre dignitosa. La vittima in Gallegos non indebolisce mai, non decade nell'urto con l'ingiustizia e il sopruso. In questo sta la sua grandezza eroica, non meno che nel fatalismo con cui pensa eterna la condizione di oppressione.

Encarnación Damesano è l'uomo che piace a Gallegos: in lui lo scrittore vede l'uomo della strada, il costruttore muto della patria, che non è costituita, per lui, dai ricchi e dagli sfruttatori, ma dal sacrificio diuturno della povera gente.

E' con questa figura di calda simpatia umana che Gallegos rende pressante il problema di tanta ingiustizia. Damesano non è un ribelle, non impreca alla sua situazione, e il suo umorismo, amaro nella considerazione delle differenze sociali del suo paese, non fa che renderle più pre-

---

([61]) R. Gallegos, *Canaima,* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, p. 192.
([62]) *ibidem.*

senti e immediate. La sua grandezza si rivela ancora allorchè morso da un serpente, senza possibilità di medicarsi, isolato e solo, con un colpo secco di accetta si taglia parte della coscia infetta. Nel sangue del suo sacrificio egli cessa di vivere, mormorando il primo verso del « corrío » che riassume la triste situazione dei caucheros:

Morirá un triste pión
a la puerta de una empresa
y dejaré la pobreza
por la eternidad, señores! (63)

Resta vivo, come in Marcos Vargas che ne ha raccolto le ultime parole, in tutto il libro il significato immenso di quell'ingiustizia radicale che « acababa de revelarse en todo su horror », « la tremenda injusticia que dividía a los hombres en Vellorinis y Damesanos... » (64).

La protesta sociale di Rómulo Gallegos non ha la violenza dell'invettiva. Il suo mondo sofferente è, sostanzialmente, un mondo di buoni, in cui i valori morali persistono. I suoi personaggi non possono inveire con violenza, ma solo rendere evidente la tristezza della loro condizione con il sacrificio e la rassegnazione dei forti. Non per questo è meno efficace il quadro che lo scrittore venezolano ci presenta, direi, anzi, che esso acquista tinte più alte ed umane, senza le contorsioni di orripilanti rappresentazioni di crudo realismo. La realtà è fatta più evidente proprio dove essa è costituita solamente di stati sentimentali e di allusioni.

In questo senso la protesta di Gallegos acquista una potenza veramente singolare (65)

I toni di protesta del romanzo sociale, negli aspetti esaminati, ci danno una visione amara e spaventosa delle condizioni del Sudamerica, visione, purtroppo, molto vicina alla realtà.

Il romanziere che tratta di questi argomenti, assumendo una posizione così chiara e decisa in difesa di una vera giustizia sociale, compie una funzione chiarificatrice di grande valore nel suo mondo ancora in formazione. E nello stesso tempo, a contatto con la realtà viva della sua terra, trova il motivo estetico naturale che dà vita alla sua creazione, facendola specchio sincero di un mondo in pieno rivolgimento, alla ricerca affannosa del proprio significato e del proprio destino.

---

(63) R. Gallegos, *Canaima*, op. cit., pp. 197-98.

(64) *ivi*, p. 198.

(65) Di parere diverso è A. Colleoni il quale, pur affermando che R. Gallegos « colma di sè tutta una epoca », sostiene che non sviscera, ma sfiora soltanto i problemi sociali. (Cfr. lo studio *Il tema sociale nella narrativa ibero-americana*, in « Quaderni Ibero-Americani », vol. III, n. 18, Torino, 1956, p. 131).

Capitolo II

LA PROTESTA POLITICA

Protesta sociale e protesta politica sono così intimamente concatenate che risulta oltremodo difficile delimitarne chiaramente i confini. Ogni protesta sociale trascina con sè, logicamente, in giudizio anche il potere politico. Gli abusi si commettono se manca una legislazione sufficiente e se lo stato non ha la forza di imporre la legge, qualora la legge esista. Quando la legge non esiste, o è lasciata lettera morta, è evidente che è il governo responsabile dei fatti che accadono anche nel campo sociale. Ora, il Sudamerica presenta un aspetto particolare nel campo politico: la proprietà terriera, e tutta la ricchezza in genere, è nelle mani di una ristretta oligarchia.

Già si è accennato nelle pagine precedenti a quanto ristretto sia il numero di famiglie che nella maggior parte degli stati americani si divide il possesso di sterminati territori, veri e propri stati nello stato per estensione. Non esiste una borghesia che possa fare da contrappeso tra lo strapotente e il sofferente, tra la esagerata ricchezza e la completa miseria. Esiste, è vero, nelle città soprattutto, una parvenza di borghesia bottegaia, ma essa si guarda bene, per ragioni evidenti d'indole economica e di sicurezza personale, dall'intervenire in favore degli umili, troppo preoccupata del proprio quieto vivere. Il potere politico è, naturalmente, in mano all'oligarchia possidente che ne dispone a proprio piacimento, snaturalizzandone la funzione di rappresentante della nazione, togliendogli ogni velleità, se mai l'avesse avuta, di ordine riformistico e sociale. La democrazia è parola vuota di significato nella quasi totalità dei paesi sudamericani, il cui regime naturale è la dittatura, fonte costante di turbamenti violenti.

Il Sudamerica è terra dove regna il più acceso individualismo, tutti vorrebbero giungere al potere, ed è questa la causa di tante rivolte e di tanto spargimento di sangue. Ma il più delle volte le famiglie potenti giungono ad un accordo, in nome dei comuni interessi, per l'elezione di

un determinato governo. Talvolta questo governo, o l'uomo che lo rappresenta, può anche arrivare ad avere una parvenza di indipendenza: in realtà la sua indipendenza è solo una finzione, perchè le mani gli sono legate, se mai volesse compiere qualcosa di buono, ma che tornerebbe lesivo degli interessi egoistici dell'oligarchia.

Durante gli ultimi anni della seconda guerra mondiale, sotto l'influenza democraticizzante degli Stati Uniti, anche nei paesi sudamericani si ebbe un certo rilassamento politico benefico e furono iniziate da governi democratici, che per ragioni contingenti furono lasciati giungere al potere dall'oligarchia, alcune coraggiose riforme. La fine della guerra eliminò, però, presto questi governi, che finivano per costituire un pericolo anche per gli Stati Uniti, i quali desideravano avere nel continente regimi di assoluta tranquillità e fiducia, non suscettibili di pericolose avventure marxiste che aprissero il passo alla penetrazione russa. Fu, quindi, un lampo breve di libertà, anche perchè i monopolizzatori della ricchezza, e tra questi le compagnie nordamericane, colpiti nei loro interessi dalle riforme, iniziarono subito una lotta abbondante di mezzi, e stettero all'erta per cogliere il momento opportuno nel campo internazionale e farla finita con i governi democratici. Per questo colpo di forza le oligarchie fecero leva, naturalmente, sul malcontento dell'esercito, che vedeva diminuita la sua funzione direttiva, mentre aveva sempre avuto netta preminenza nella vita politica dei vari paesi, e sulla piccola borghesia artigiana e commerciante, per la quale la tranquillità della vita giornaliera era considerata essenziale allo sviluppo dei propri interessi.

Inutile dire che la popolazione umile, soprattutto quella di colore, ha un ruolo passivo nelle vicende politiche del Sudamerica, quando non la sacrifichi la furia bestiale degli avvenimenti. Ogni rivolgimento, ogni rivoluzione per raggiungere il potere, è una tragedia di distruzione per il popolo minuto.

Interpreti di questo stato di cose gli scrittori americani ne hanno fatto motivo di viva protesta nella loro narrativa [1]. Ognuno di questi scrittori finisce, in tal modo, per essere un uomo pericoloso, appunto per le sue idee, e per tale motivo i romanzieri più significativi di cui trattiamo hanno conosciuto più volte la persecuzione da parte dei governi che li hanno nemici, e sono stati costretti a prendere la via dell'esilio: così Icaza, Gallegos, Alegría, Asturias, e quant'altri sono animati da intenti di giustizia e

---

[1] Il motivo di protesta politica non è nuovo nella letteratura ispano-americana. Per restare nell'ambito del romanzo scrisse opere vibranti di protesta anche il venezolano Rufino Blanco Fombona. *El hombre de hierro* (1907), *Judas Capitolino* (1912), *El hombre de oro* (1917), *La bella y la bestia* (1927), sono romanzi violenti e significativi, anche se non sempre del tutto validi.

di umanità. Dice giustamente a questo proposito un critico che « la letteratura (l'arte) latino-americana è essenzialmente fatta di ribelli e di ribellioni » (2), e che non si capisce quasi nulla di questa letteratura « se non s'intende che laggiù molto difficilmente lo scrittore sta a guardare il mondo dalla finestra della sua stanza di lavoro » (3).

E' questa partecipazione attiva dello scrittore alla vita del suo paese che dà valore alla sua protesta nel campo dell'arte. In tal modo il romanziere di quelle terre trae dalla propria esperienza diretta la carica emotiva con cui si oppone all'arbitrio della legge, allo strapotere della dittatura e all'inumana tragedia della rivoluzione, delle quali cose tutte è, in definitiva, vittima infelice l'uomo del popolo, indifeso di fronte al sopruso e agli avvenimenti.

Gli accenti di Jorge Icaza contro queste forme, che chiameremo politiche in senso generale, è evidente in tutta la sua opera, benchè, preoccupato della descrizione di scene raccapriccianti di sofferenza, poco posto egli trovi per affrontare in prima persona il problema politico, eccezion fatta per il romanzo *En las calles*. La condanna del sistema politico che vige nel suo paese è evidente, però, in ogni sopruso che egli descrive. L'esercito che sostiene l'ingiustizia dei padroni e fucila gli indiani non è sicuramente l'espressione del popolo, e neppure il difensore della legge. Il potere di vita e di morte che il padrone ha sull'indigeno è un sopruso anche politico, è una grave mancanza della legge che non difende il debole. Icaza lancia la sua maggior condanna contro l'esercito che nel Sudamerica è formato nei quadri sottufficiali dai figli della borghesia cittadina, e in quelli superiori dai figli delle famiglie dell'oligarchia, mentre la massa dei soldati è costituita dagli indios, dai meticci, dai mulatti, nei quali Icaza finisce per vedere gli aguzzini della loro razza.

E' significativo nel romanzo *En las calles* l'intervento della forza pubblica indigena contro gli indios che, costretti dalla fame, si sono messi in sciopero in città. I gendarmi li domano a fucilate: l'assassinio è compiuto da gente della stessa razza, alleata inconsciamente all'oppressione e al capitalismo. Ed è la figura patetica dell'indio Guamán che, divenuto gendarme, ferito nella rivolta, finalmente comprende la grandezza della tragedia, e muore incitando i compagni d'arme, indios come lui, a cessare il fuoco contro i loro fratelli.

Icaza in questi tratti rende viva la tragedia di un'umanità martoriata. Talvolta egli ricorre anche a un umorismo amaro, a un'ironia pene-

---

(2) C. VIAN, *Jorge Icaza e il Romanzo Equatoriano,* art. cit., p. 5.

(3) *ibidem.* Per intendere meglio la situazione accennata, cfr. l'articolo di L. A. SÁNCHEZ, *La libertad de la cultura en la América Latina,* in « Cuadernos Americanos », a. XVI, n. 1, México, 1957.

trante nella descrizione di situazioni viscide, dalle quali esce rimpicciolito sempre più moralmente colui che presta il braccio all'oppressione, soprattutto il meticcio, che ci presenta quale traditore cosciente delle sue origini, disperato e schernito dalla classe dominante, odiato dal popolo, visto, come nota il Rojas ([4]), in tutta la sua esistenza « sucia y sórdida », ma anche nei suoi problemi e nelle sue amarezze.

La critica di Icaza coinvolge, però, tutto il governo: questo appare evidente nella descrizione della battaglia « de los cuatro días », dove la confusione dei termini politici giunge a tal punto che entrambi i bandi contrari lottano a morte per il trionfo della Costituzione, per la « Constitución del Presidente », e per quella di Luchito Urrestas, un altro dei compari dell'oligarchia, desideroso di raggiungere il potere.

I termini più sacri della democrazia, la Costituzione, la libertà, si svuotano del loro reale significato nelle mani di uomini assetati di potere e disorientano il popolo.

Nei libri di Jorge Icaza veramente regna, in quanto riflesso dei problemi della sua terra, anche in questo campo quella continua attualità che fa dire al Rojas: « Nos da trozos de entrañas desgarradas. Y nada consigue que no haya ocurrido o pudiera ocurrir. Leído a los diez años de escrito, se encuentra que ninguna de sus sátiras ha perdido actualidad » ([5]).

In *Raza de bronce* Alcides Argüedas assume la stessa posizione di Icaza. Anche qui i soldati intervengono in favore del possidente contro l'indio, e gli esecutori della tremenda « opera di giustizia », cioè della fustigazione degli indios che hanno bruciato la casa padronale, sono proprio i meticci, i « cholos », che sulle vittime di colore sfogano il ricordo visibile della loro componente razziale, che sentono come una macchia infamante di fronte ai bianchi e che è fonte costante di un bruciante complesso d'inferiorità. E' veramente singolare osservare come tutti gli scrittori sudamericani concordino nel presentarci il meticcio nella luce peggiore, con la sola eccezione di Rómulo Gallegos che ne studia con maggior comprensione le reazioni spirituali, il conflitto razziale latente, particolarmente nel romanzo *La Trepadora* (1925).

V'è nella frase dell'indio Choquehuanka, di *Raza de Bronce,* che sul finire del libro esamina in uno sconsolato monologo la situazione india, una mancanza assoluta di fede e di speranza in un avvenire migliore, in una possibile intesa con gli oppressori: « siempre quedarían soldados, armas y jueces para perseguirnos con rigor » ([6]). Il che implica da parte del

---

([4]) A. F. Rojas, *La Novela Ecuatoriana,* op. cit., p. 201.
([5]) *ibidem.*
([6]) A. Argüedas, *Raza de bronce,* op. cit., p. 296.

romanziere la condanna totale dei metodi di governo del suo paese, della giustizia, dell'esercito.

L'idea che gli altri scrittori sudamericani hanno degli aspetti politici dei rispettivi paesi non è diversa sostanzialmente. Il problema politico ha trovato trattazione più sistematica e profonda in alcuni di questi romanzieri, ma i punti di arrivo sono praticamente gli stessi: vale a dire che non esiste giustizia, ma solo sopruso nelle loro terre, che non v'è legge che abbia valore di giustizia, nè forza pubblica che non sia al servizio dell'oppressione, che infine non esiste governo, così costituito, che rappresenti la nazione, nè guerra che serva all'avvenire del popolo.

Ciro Alegría, questo nobile scrittore peruano, vive anch'egli intensamente la tragedia del suo popolo, direttamente esperimentata in se stesso, e bolla a colori di fuoco la situazione della patria nel romanzo *Los perros hambrientos* (1938). I toni di tragedia non scompaiono, anzi son fatti più vivi da quell'intervento degli animali, i cani, bestie affamate che in sè riflettono lo stato e la tragedia dell'uomo. E prima tragedia, oltre a quella della fame, è che l'uomo si trova esposto a ogni sopruso, in balia della forza, che può anche essere quella dei Celedonios, uomini violenti, fuori della legge, che vivono di rapina, ma che è soprattutto quello dei soldati del governo. E' in questo modo che l'indio Mateo Tampu viene arruolato a forza nel servizio militare obbligatorio: « Ese día los gendarmes le cayeron de sorpresa mientras se encontraba aporcando amorosamente el maizal lozano » (7). Contrasta la violenza dei soldati con la tranquilla occupazione degli indios. I soldati per Alegría sono gente che « para nada bueno se presentan por los campos: llevan presos a los hombres o requisan caballos, vacas, ovejas y hasta gallinas » (8). La brutalità bestiale dei gendarmi è oggetto di descrizione impressionante in questo scrittore, che vuol scolpirne la bestialità, la crudeltà inumana: alla moglie che implora per il marito, uno dei gendarmi « bajó del caballo y le dió una bofetada, tirándola al suelo », indi « Amarró seguidamente Mateo por las muñecas, los brazos a la espalda. La soga era de cerda y el Mateo pujaba sintiendo la carne corroída. El de galones acercó su caballo y le dió dos foetazos en la cara. — Así, mi cabo — rió el otro mientras montaba —, pa que aprienda a cumplir con su deber este cholo animal... » (9).

I modi descritti dal romanziere, ascritti ai rappresentanti della legge, sono bestiali, inumani. La cruda scena resta maggiormente viva nei suoi colori brutali per quel dolore intontito della moglie che col picci-

---

(7) C. Alegría, *Los perros hambrientos*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1945, p. 48.

(8) *ivi*, p. 50.

(9) *ibidem*.

no sta ad osservare impotente l'allontanarsi del marito, con la prospettiva opprimente che non tornerà più o se tornerà sarà chissà quando. Più tardi la tragedia si fa più cupa, conseguenza dell'assenza dell'uomo: Alegría ci mostra la rovina di tutta la famiglia, i campi incolti, il lavoro snervante della donna che vede appassire nella vana attesa la sua giovinezza, il furto delle cose più care, l'ossessione della solitudine sopportata in silenzio e sostenuta da un unico filo di speranza, sempre più debole col passare del tempo. Infine la carestia e, durante l'assenza della madre partita in cerca di qualche provvista, il trasferirsi della tragedia nella figura del piccolo Damián e del suo cane, la sua solitudine atterrita, la ridda dei fantasmi dell'incubo notturno nella deformante sensibilità del fanciullo, infine la sua morte nel tentativo di evasione, sfinito dalla fame, ultime sue parole: « Mama, Mama..., quiero mote, mamita... » (10).

E' una scena tragicamente commovente, descritta con misura, e per questo più densa di emozione sincera. La tragedia aumenta, specie con l'introduzione della lotta feroce tra il cane fedele e il condor che, fiutato l'odore del morto, scende dal cielo col proposito di saziarsi nel corpo del bambino. E' un elemento di profonda poesia l'attaccamento disperato del cane al corpo esanime del padroncino: è l'amico veramente di tutta una vita, l'unico amico dell'uomo. Alegría penetra nella intimità nascosta dell'animale, ne fa una creatura viva, direi umana, comunicando al lettore la sua intima angustia di creatura buona, accomunata al padrone nella gioia assai rara, come nella diuturna sofferenza.

La conclusione alla quale si giunge è che la distruzione e la morte l'hanno portata i gendarmi, i tutori della legge, l'espressione del governo dell'oligarchia.

L'esame della situazione politica si fa più diretto in alcune pagine del romanzo: ad esempio nella lotta epica dei banditi contro la forza pubblica. Sono ancora i Celedonios, ed è evidente la posizione che l'autore assume nei confronti dei fuori legge, intesi quasi sempre, e non solo da Alegría, ma dalla quasi totalità dei romanzieri sudamericani, come ribelli alla giustizia costituita, cioè al sopruso, per ragioni di vera giustizia.

L'invettiva contro il potere si determina ancor più, in forme ironiche piene di fremente passione, anche se meno efficaci artisticamente, quando nel Sottoprefetto Don Fernán Frías y Cortés, Ciro Alegría fa il punto della situazione politica del Perù, che ci presenta, in definitiva, governato da una moltitudine infinita di capi che, come Don Fernán, appartengono « a esa serie de engreídos e inútiles que, entre otras buenas y eficaces gentes, pare Lima por cientos, y que ella, la ciudad capital, la que

(10) C. ALEGRÍA, *Los perros hambrientos*, op. cit., p. 215.

gobierna, envía a las provincias para librarse de una inepcia que no se cansa de reclamar acomodo » ([11]). L'unico destino di costoro non può essere altro che quello della facile burocrazia delle Sottoprefetture, la riscossione delle imposte e, « estando allí », la preoccupazione di riunire danari « por todos los medios, para después retornar a Lima, despilfarrarlos en trajes y burdeles y trajinar otra vez en busca de colocación » ([12]).

In tal modo il popolo vive « en perenne plan de rechazo a la capital ». Ma Alegría non si limita a bollare i ministri del governo: ne attacca anche l'autorità suprema. Lima è per lui il regno della corruzione, delle raccomandazioni, delle lodi servili al « *régimen salvador de la república* que encabeza Usted, genial Señor Presidente » ([13]), come si esprime la rettorica dell'opportunismo. La presa di posizione contro questo stato di cose e contro la nullità effettiva dell'autorità presidenziale appare in queste parole: « Advertimos de paso, que no hay para qué preocuparse de atar cabos a buscar, entre los dos o tres presidentes con talento que ha tenido el Perú, quien pudo ser objeto de tal loa (quella cioè della citazione precedente). A la corta lista de genios que ofrece la Humanidad, había que agregar la muy larga de los presidentes peruanos. A todos los ha calificado así, por servilismo o compulsión, un pueblo presto a denigrarlos al día siguiente de su caída. Unos se lo dejaron decir sonriendo ladina y sardónicamente, pero alentando la adulación y los compromisos que crea, como Leguía, y otros se lo creyeron, haciendo por esto ridículos o dramáticos papeles » ([14]).

Gli sfoghi politici di questa specie non sono rari nell'opera di Ciro Alegría: vi si sente un'anima generosa e combattiva, preoccupata della patria, sofferente della sua tragedia. Le piaghe di cui il suo popolo soffre si direbbe si facciano sempre più vive e pressanti nell'anima sensibile dello scrittore peruano, nelle lontananze dell'esilio. Nella sua protesta egli non sa reprimere una partecipazione diretta e indignata. La rappresentazione del male che travaglia la nazione non è lasciata, nei suoi libri, esclusivamente all'evidenza delle scene, ma è direttamente determinata e definita dalla passione del suo intervento in prima persona.

Ho voluto trattare qui di proposito particolarmente del romanzo *Los perros hambrientos,* per mostrare come fin dalle prime opere in Algría sia viva la protesta, non solo sociale, ma anche nettamente politica.

Se poi prendiamo ad esaminare *El mundo es ancho y ajeno* vi si

---

([11]) C. Alegría, *Los perros hambrientos,* op. cit., p. 119.
([12]) *ibidem.*
([13]) *ivi,* p. 120.
([14]) *ivi,* pp. 120-21.

trovano sostanzialmente le stesse affermazioni contro la legge, contro la ingiustizia, contro la barbarie dei gendarmi al servizio del sopruso in danno del popolo indio. La distruzione della Comunità di Rumi può avvenire solo in forza di questo ausilio dell'esercito, che diventa strumento di oppressione, come lo è la legge. La giustizia appare venduta nei suoi rappresentanti, al completo arbitrio del più forte e del più ricco. Il governo si disinteressa del paese; la vita politica è un mare di corruzione, e i rappresentanti del governo nelle provincie pensano solamente ad arricchirsi ed a conservare l'amicizia del più potente. Il mondo crolla sotto il peso di tanta corruzione. La visione politica di Alegría è spaventosamente amara: la sua protesta è violenta e completa.

Sulla tragedia di Rumi, su quella che meglio di ogni altro protagonista del libro rappresenta Rosendo Maqui quale capo della Comunità, la protesta dello scrittore peruano contro l'ingiustizia regnante nel suo paese è più che mai legittima. Si veda con quanto vigore egli si scaglia contro la legge: « Con la ley se parte la verdá más firme como acero mal templao... » ([15]).

Tutto è abuso in quel mondo primitivo e feudale, abuso contro Rumi, ma anche contro ogni anelito di più ampio respiro, è soffocamento di ogni tentativo di rinascita ad un mondo di reale giustizia. Sulla carta bollata si trascina la storia delle rivendicazioni degli oppressi, e naufraga il valore della giustizia. Alegría si scaglia contro la marea di carta bollata che sommerge, in una burla d'operetta, la patria: « El papel sellado es uno, ancho y largo — scrive ([16]) —, cruzado de esquina a esquina por una franja roja, y que ostenta en el ángulo superior izquierdo el escudo de la república peruana. Bello escudo de simbólica nobleza, nunca como allí tan escarnecido. Formando legajos, rimeros, montañas a las que se llama atestados, expedientes, oficios, se encuentra papel sellado en todo el Perú... Desde Lima hasta el último rincón se extiende la nevada asfixiante. Puede faltar el pan, pero no el papel sellado. Es un mal nacional. Con código y con papel sellado se ha escrito parte de la tragedia del Perú. La otra parte se ha escrito con fusiles y sangre. ¡La ley, el sagrado imperio de la ley! ¡El orden, el sagrado imperio del orden! El pueblo, como un franco tirador extraviado en tierra de nadie, recibió ataques desde ambos lados y cayó abatido siempre ».

Da questo stato di ingiustizia e di corruzione sorgono considerazioni amarissime che coinvolgono tutta la nazione. Jacinto Prieto, imprigionato, giunge alla dolorosa conclusione che la patria è solo dei ricchi:

([15]) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* op. cit., p. 289.
([16]) *ivi,* pp. 254-55.

« Jacinto Prieto se desengañaba, por momentos, de la patria. ¿Por qué la patria permitía tanta mala autoridad, tanto abuso de gamonales y mandones, tanto robo? Había tenido un patriotismo firme como el hierro, dulce como el yantar después del trabajo, pero tal vez la patria no era de los pobres... » (17).

Allo stesso modo gli indios, di fronte alla continua oppressione, si sentono fuori di quel mondo che anch'essi consideravano patria: « muy en sus adentros, comenzaban a llegar a la conclusión de que erano indios, es decir que, por eso, estaban solos » (18).

El mundo es ancho y ajeno abbraccia la tragedia india in tutti i suoi aspetti. Sfilano attraverso tante pagine, vibranti di sdegno e di amore per il popolo, abusi impressionanti e inumani: la vendita dei prigionieri, il lavoro forzato per le opere pubbliche o per le necessità del latifondo e delle miniere, la tragedia dei minatori, le carneficine compiute dagli uomini della legge, la spaventosa vita dei « caucheros » assoldati nelle foreste tentacolari. E tutto giunge, nell'anima disperata di chi soffre, alla logica conclusione: che l'uguaglianza è una solenne menzogna in quella terra, che la vita è solo del ricco, che la giustizia non esiste, ma solo regna l'arbitrio, che la patria non ha senso in un mondo di violenza dove regna una minoranza dispotica e crudele, armata del danaro e dei fucili, protetta dal governo e dall'esercito sue creature.

In Ciro Alegría questa logica conclusione non uccide, tuttavia, la ferma speranza che egli ha in un avvenire nuovo che, fatalmente, deve finire per imporsi per ragioni storiche, poichè sulle catene delle Ande patrie « vive un pueblo al que le han podido quitar todo, menos la voluntad de permanecer, que es la primera y más honda forma de la esperanza. Alienta esa voluntad esperanzada una impertérrita voluntad vital; paciencia frente a la adversidad; orgullo abroquelado de silencio que se rinde sólo ante la voz de la hermandad; fuerza de la sangre que convierte en un don el simple hecho de existir; irremediable apego a la tierra madre; ninguna vanidad frente al éxito, y ningún desaliento frente al fracaso; afición ecendrada por la música, el color, la forma y la leyenda; trabajo en equipo, y ayuda mutua dentro del trabajo; respeto por el mejor, que no excluye el espíritu democrático » (19). Attraverso questa pittura delle qualità indie Ciro Alegría manifesta la sua speranza nel valore e nella resurrezione della razza. Il messaggio spirituale di *El mundo es ancho y ajeno* è proprio quello, in definitiva, della speranza

(17) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* op. cit., p. 294.
(18) *ivi,* p. 296.
(19) *ivi, Prólogo,* p. 18.

e della fede nell'avvenire dell'indio. In nome di questa speranza si eleva in tutta la sua grandezza apocalittica la protesta dello scrittore peruano ([20]).

La realtà politica americana è anche il motivo dominante di un'opera di singolare valore dello scrittore guatemalteco Miguel Angel Asturias (1899). Più di una volta nella sua narrativa egli ha toccato il problema politico, ma nel romanzo *El Señor Presidente* ha costruito quello che possiamo considerare il capolavoro, nella letteratura sudamericana, della rappresentazione del dramma spirituale di un continente che vive sotto l'assillo della dittatura. *El Señor Presidente* è ormai un romanzo di risonanza mondiale: non molto tempo fa ha ottenuto a Parigi, il primo premio per il miglior romanzo internazionale. Recentemente un critico lo ha definito un « classico della letteratura ispano-americana ([21]).

Le idee politiche di Asturias non differiscono sostanzialmente da quelle degli altri romanzieri esaminati, ma nel suo libro, assumendo a tema principale la dittatura, egli è riuscito a dare il romanzo più inquietante del Sudamerica, pieno di infinite suggestioni, induttore di meditazioni profonde sulle cause e sulle conseguenze disastrose di una realtà politica in tal modo determinata.

L'interesse del romanzo non sta, certamente, nella trama, frammentaria, spezzettata, unico filo conduttore l'atmosfera generale di terrore che regna in un paese dove la delazione è alle porte, dove il servilismo, l'opportunismo imperano, insidiando la vita interiore ed esteriore delle creature. E' precisamente l'atmosfera che interessa nel libro, atmosfera di odi e d'ingiustizie che, attraverso il succedersi di scene raccapriccianti, finisce per diventare satura, irrespirabile, del tutto insopportabile.

Lo spettro di tutto un popolo sul punto continuamente di morire, pavido e insicuro, talvolta maneggiabile e infiammabile di passeggero entusiasmo anche per il proprio carnefice, ha qualcosa di atroce.

E' questo un regime di costrizioni, di false accuse, di orribili condanne, di morte ignominiosa e crudele, nel quale regnano con tinte macabre i carnefici di un'umanità infelice e debole, che è costretta e vegetare ai margini di un'esistenza che sente potrebbe sfuggirle da un momento all'altro, senza rimedio possibile, solo che a qualche malvagio ne venisse il desiderio. E' il regno tormentoso dell'Anticristo, in cui l'uomo è ridotto a puro essere animale, in un paese dove per essere perseguitati dal potere politico non v'è bisogno di chiedersi se si è colpevoli o inno-

---

([20]) Intorno a C. Alegría cfr. anche lo studio di A. Gil Novales, *De literatura Hispano-americana,* in « Cuadernos Hispano-Americanos », n. 77, Madrid, 1956.

([21]) C. Vian, *M. A. Asturias, romanziere-poeta dei Maya d'oggi,* in « Lingue e Cultura », a. II, n. 2, Milano, 1956, p. 6.

centi: « pregúntese si cuenta o no con el favor del amo — dice Cara-de-Angel, il favorito del Señor Presidente, al General Canales caduto in disgrazia ([22]) —,¡ que un inocente en mal con el gobierno, es peor que si fuera culpable! ». Parole, queste, che fanno efficacemente il punto della situazione.

Miguel Angel Asturias per rendere in tutta la sua tragicità lo stato cupo delle cose ricorre a un chiaroscuro efficace: il suo romanzo è una successione sapientemente orchestrata di toni neri, sconfortanti, e di brevi momenti di respiro più ampio. Tra le molteplici, violente e profonde impressioni che questo libro singolare suscita nel lettore, v'è quella della scena macabra della tortura dei pezzenti, ai quali si vuole estorcere una dichiarazione che valga a compromettere un personaggio caduto in disgrazia; e ancora la morte del Pelele impazzito, la fine di Niña Fedina, cui è stato tolto il marito e che, imprigionata, è venduta dal giudice a una casa di malaffare. Tutto il mondo morale sembra precipitare in una dissoluzione che non mostra punto d'arresto. E v'è un grandissimo significato nell'intenzione dello scrittore, quello cioè della condanna più completa di un sistema di vita corrotto e demoniaco.

Lo studio degli esecutori delle basse opere del Presidente è amaro e minuzioso: la personalità viscida dei delatori, dei giudici venduti, degli aguzzini senza ombra di umanità, dà, a lungo andare, un senso di malessere al lettore, così che quando un brano di descrizione paesistica interviene a cambiare le tinte cupe si esperimenta un senso di sollievo. Ma è una pausa breve, anche se immensamente bella per la sensibilità e l'emozione con cui Asturias sa rappresentare la natura. Talvolta la metafora splendente rialza il tono delle scene, ma presto trascinano nuovamente gli abissi infernali, dove l'uomo acquista l'apparenza di un demone. Si desidera inconsciamente di arrivare alla fine di questi quadri raccapriccianti, alla saturazione completa del senso di malessere che ci opprime, per poter totalmente liberarci, poi, di quel mondo.

Tutto intorno è sangue e violenza: le carceri e la sferza sono i simboli più efficaci. Ma Asturias non ci presenta solo le vittime o gli esecutori degli ordini del carnefice. Il suo studio del Signor Presidente è di una consistenza scultorea: l'uomo che ci presenta il romanziere manca assolutamente di anima, come si conviene alla sua funzione; lo circonda il servilismo e il terrore; la sua figura è fredda, tanto che si direbbe pietra, o una maschera gelida e immutabile, cadaverica in quel suo vestire sempre a lutto: « negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero, que nunca se quitaba; en los bigotes canos,

---

([22]) M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 61.

peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejudos, y los párpados como pellizcados » ([23]).

A questa figura raccapricciante Asturias non è disposto ad attribuire un'anima: le poche volte che ce lo presenta direttamente in scena ce lo mostra come una creatura enigmatica, il cui enigma è, purtroppo, evidente nelle conseguenze che ha sul popolo. E' un essere di perfidia sottile, di bestiale sensualità, un gentiluomo apparente, di una freddezza raggelante. Asturias ce lo presenta , in definitiva, privo di alcuna qualità positiva, e viene spontaneo di chiederci in qual modo un simile essere riesca a mantenersi al potere. Ma è evidente che il compromesso, gli interessi, l'intrigo e la paura diffusa dai suoi aguzzini ignoranti e bestiali, sono le uniche cose sulle quali si regge.

Miguel Angel Asturias tratta, sia pure indirettamente, anche il problema della collaborazione col tiranno: il favorito Cara-de-Angel quando, convertito dal sentimento amoroso, incomincia ad accorgersi dell'assurdità della sua situazione ed è sulla via di redimersi, finisce miseramente sotto i colpi di colui che fino allora ha servito. E' la legge di compensazione, ed è proprio colui che in un impeto di generosità Cara-de-Angel ha salvato dall'ira del Presidente che lo fa cadere nel tranello. L'opportunismo infido ancora una volta impera. Non v'è riconoscenza possibile sotto un simile cielo, come non v'è senso morale. E Cara-de-Angel quando si accorge che il Presidente si è preso gioco di lui è ormai una nuova vittima, ed esperimenta a sua volta direttamente quello che tanta povera gente ha esperimentato prima di lui, imprecando contro il suo passaggio felice: la tortura, la flagellazione, la morte, soprattutto la morte violenta della libertà spirituale, il più acuto tormento.

Nell'atmosfera spaventosa di una simile esistenza dove realmente non v'è « ni verdadera vida ni verdadera muerte, ni verdadera honra, ni verdadera deshonra, ni verdadera amistad ni enemistad verdadera » ([24]), anche le cose assumono un aspetto disperato, come la città, centro di tanta rovina, capitale di tanto male, che « arañaba el cielo con las uñas sucias de los tejados » ([25]). E in ogni momento del giorno la stessa processione tormentosa dei prigionieri politici, trascinanti la loro pena per le strade cittadine. La gente vedendoli passare, sente in se stessa il loro dolore, eppure si rallegra di non trovarsi, per quel momento almeno, nel loro numero: « Los presos seguían pasando... Al tren de carretillas de mano sucedía el grupo de los que cargaban al hombro la pesada cruz

---

([23]) M. A. Asturias, *El Señor Presidente,* op. cit., p. 37.
([24]) *ivi,* p. 243.
([25]) *ivi,* p. 246.

de las herramientas y atrás, en formación, los que arrastraban el ruído de la serpiente cascabel en la cadena » ([26]).

La protesta di Miguel Angel Asturias non avrebbe potuto essere, certo, più completa in un libro come questo di tanta tristezza ([27]).

Anche Rómulo Gallegos ci ha dato nel romanzo *El Forastero* (1944) il suo libro sulla dittatura. Inutile dire che tutti questi dittatori si rassomigliano nel romanzo sudamericano. Del resto si assomigliano anche nella realtà. Ma *El Forastero* racchiude un significato più profondo di quello che si potrebbe sospettare a prima vista: Gallegos non si propone solamente di rendere uno stato di insopportabile asfissia spirituale e di terrore, ma vuol proporre il problema della collaborazione del buono col tiranno.

Nel campo artistico, come rappresentazione di uno stato spirituale, Gallegos si trova, in questo romanzo, in un livello inferiore rispetto all'Asturias de *El Señor Presidente*. Nel libro dello scrittore guatemalteco vi è maggiore drammaticità e, nello stesso tempo, maggiore lirismo, ed egli usa un chiaroscuro più sapiente e meglio definito. Tuttavia anche *El Forastero* ha un suo indiscutibile interesse oltre che ideologico di ordine artistico, perchè non è privo di molti momenti felici e realmente ispirati. In questo romanzo lo scrittore ha voluto porre in rilievo la situazione della patria « con su fondo de política mediatizada » ([28]); non ha costruito, in realtà, un romanzo, e giustamente un critico ha notato che l'opera manca assolutamente di « invenzione » ([29]). Sarebbe vano, infatti, cercare in questo volume i motivi di un'opera narrativa come intendiamo noi il romanzo normalmente, mancante com'è il libro di una qualsiasi trama romanzesca, formato da personaggi transitori, talvolta presentati con una certa sproporzione di toni e che finiscono il più delle volte per sparire all'improvviso, senza che si sia giunti a capir bene neppure la necessità della loro apparizione. Ciò che conta nel *Forastero* è l'ambiente, l'atmosfera spirituale opprimente in cui vive un popolo che langue sotto

---

([26]) M. A. Asturias, *El Señor Presidente,* op. cit., p. 266.

([27]) Vari romanzi di M. A. Asturias sono riuniti nelle *Obras Escogidas* (*Leyendas de Guatemala, El Señor Presidente, Hombres de Maíz,* oltre a raccolte di versi), Madrid, Aguilar, 1955.

Intorno all'opera di Asturias cfr. anche gli studi di L. Mariñas, *La revolución intelectual de Guatemala,* in « Cuadernos Hispano-Americanos », n. 71, Madrid, 1955, e di A. Gil Novales, *De literatura Hispano-americana,* art. cit.

([28]) L. B. Prieto, *Marcos Roger, o el pecado contra el ideal. Un personaje de Rómulo Gallegos en acción,* in « Repertorio Americano », n. 6, S. José de Costarica, 15 mayo, 1951, p. 88.

([29]) U. Leo, *La invención en la novela: apuntes acerca de la trayectoria poética de Rómulo Gallegos,* in « Revista Nacional de Cultura », n. 79, Caracas, julio-agosto, 1943, p. 71.

la dittatura, quasi completamente fiaccata la volontà, assoggettato dal « mandón » di turno, braccato dagli « espalderos » del potente, insidiato dalla perfidia degli adulatori che circondano l'oppressore. E' la tragedia di una nazione riassunta in quella di un piccolo paese. « El Forastero », colui che dà il titolo al libro, è un personaggio che d'improvviso compare e con la stessa repentinità sparisce, senza aver compiuto nulla; ma è l'elemento che porta un momento di speranza nell'oppresso e di inquietudine nell'oppressore. E' colui che serve a scuotere le morte acque della situazione, a liberare lo spirito del paese dal torpore che stava per opprimerlo definitivamente. La sua scomparsa non cambia le cose: egli ha svegliato una speranza e ha mosso un'inspiegabile paura. Il fervore di vita interiore che la sua presenza ha generato continua anche dopo la sua sparizione, e non s'attenua lo spirito di dignitosa rivolta che si agita ormai in ognuno, specie nel cuore dei giovani, anche se tutti presentono che non si potranno avere successi positivi immediati.

Gallegos è fondamentalmente pessimista nella sua concezione rivoluzionaria. Il romanzo di cui trattiamo è una spietata requisitoria contro il dispotismo, ma il suo fine trascendente è la condanna di ogni collaborazione col despota, sia pure in nome di una nobile fine. Gallegos sa che questa collaborazione non può condurre a nulla di realmente buono, e altro non può fare che dare una parvenza di bontà a un governo di oppressione, che si servirebbe della collaborazione degli onesti solo per meglio mascherare la propria perfidia. Marcos Roger è l'uomo d'azione, l'incorruttibile, colui che dopo tanti insuccessi esperimentati nell'azione in pro del suo popolo finisce per tirarsi in disparte, isolandosi dall'ambiente politico. Finchè ad un tratto torna ad uscire dal suo isolamento, e poichè gli si rivela impossibile vincere il male in lotta aperta contro la tirannia, decide di sacrificare la rettitudine di tutta una vita, monda di vergognose transazioni, per apportare qualche beneficio al suo popolo. Egli sacrifica, quindi, se stesso, allontana da sè ogni scrupolo morale, viene a patti col despota, lo adula persino bassamente, sperando di ottenere in tal modo il trionfo della giusta causa. Intorno a lui, intanto, si fa il vuoto tra gli amici disorientati, che perdono la fiducia in lui riposta, mentre il tiranno lo gioca bassamente e lo inganna. Roger riesce a rendersene conto, alla fine, e scopre che Parmenión, il despota, se gli ha fatto astutamente qualche concessione, si è servito di lui esclusivamente per consolidare, dandogli una falsa parvenza democratica, il suo potere che sentiva in procinto di sgretolarsi, e la sterilità del sacrificio compiuto gli appare in tutta la sua desolazione. Per Gallegos il tradimento dell'ideale non è giustificato neppure da fini buoni: è il delitto più grande dell'uomo. Il Padre Romero lo ricorda duramente a Marcos sconfitto: « El pecado contra el

ideal es estéril, como las tierras malditas, donde se siembra, pero no se cosecha » ([30]). La collaborazione col despota non può recare vantaggi che al despota. Non si può tradire l'ideale neppure per fini di bene, quando il popolo che soffre trova nell'unico uomo che osi resistere apertamente al tiranno la forza e la speranza, l'orientamento necessario alla propria esistenza. E' questa, per Gallegos, la funzione meravigliosa dell'uomo « isla », come lo ha chiamato un critico ([31]): nel suo isolamento quest'uomo ha senza dubbio una grande missione, quella di porre vivo in ogni momento il problema della libertà.

Nelle pagine di *El Forastero* è una realtà politica corrotta e immorale quella che Gallegos mostra in tutta la sua inquietante consistenza. Non meno degli altri scrittori esaminati precedentemente egli ci presenta a crude tinte un mondo inumano e bestiale, in cui tutti i valori spirituali sono ignorati dall'arbitrio imperante. Tutto è distrutto dalla corruzione del potere, dall'adulazione che lo circonda e dalla forza bruta che lo sostiene.

Il lettore prova un senso di disagio profondo alle lettura di queste pagine, a mano a mano che siffatto ambiente acquista forma e si definisce. Ma v'è qualcosa che conforta in Gallegos, e che lo distingue sostanzialmente, nella rappresentazione del panorama politico del suo paese, dagli altri scrittori: è un soffio di speranza, che emana dall'atteggiamento di tutto un popolo nel quale non è morta la libertà dello spirito, nè la resistenza all'asservimento spirituale.

In Jorge Icaza vi sono quasi esclusivamente vittime capaci di rivolta solo quando l'oppressione assume forme economiche: il problema della libertà pura non si pone in evidenza. In Alegría è solo chi è fuori della legge che sa opporsi al sopruso della corruzione politica, instaurando una atmosfera di rivolta e di violenza. E' vero, però, che nel romanzo *El mundo es ancho y ajeno* l'opposizione all'ingiustizia assume forme notevoli di azione responsabile e cosciente. In Asturias il suo mondo sofferente sotto la dittatura del Señor Presidente non presenta se non sporadicamente momenti di netta rivolta cosciente. La libertà è desiderata dai protagonisti, ma più che altro in quanto apporterebbe tranquillità, toglierebbe persecuzione e terrore. In Gallegos, al contrario, è la libertà in quanto primo fondamento della dignità umana che viene desiderata, ed è questo senso di dignitosa umanità che rende viva la rappresentazione di un popolo che morde il freno sotto l'oppressione, e che non cessa

---

([30]) R. Gallegos, *El Forastero,* Buenos Aires, Peuser, 1948, p. 273.

([31]) L. B. Prieto, *Marcos Roger, o el pecado contra el ideal. Un personaje de Rómulo Gallegos en acción,* art. cit.

di lottare per giungere al momento in cui la libertà stessa coronerà la sua costanza, la sua eroica resistenza.

Gallegos ha trattato in tutti gli aspetti il problema politico nei suoi numerosi romanzi. *El Forastero* non ne presenta che uno, certo fondamentale, ma tutte le opere di questo insigne scrittore sono dense di allusioni politiche. Vanno da un campo all'altro, le troviamo nel primo romanzo, *Reinaldo Solar,* come nell'ultimo, *La brizna de paja en el viento.* In questo ultimo l'autore trasporta lo sfondo delle vicende che narra nell'ambiente universitario cubano, del quale racconta la lotta generosa per la libertà. Ma è un romanzo, a mio parere, debole, lontano dal vigore che Gallegos ha quando tratta delle cose del suo paese.

In *Doña Bárbara,* che è considerato ancor oggi il suo capolavoro, Rómulo Gallegos vive, infatti, con profonda partecipazione il problema della civiltà e della barbarie, in ultima analisi il dramma della legge in un paese dove la legge è l'arbitrio del più forte (32). « No » Pernalete, il Capo Civile del distretto teatro della lotta tra Santos Luzardo e Doña Bárbara per il possesso della pianura, è descritto con rapido tratto: nella sua figura lo scrittore vuol rappresentare il tipo abbietto degli esponenti della legge nel suo paese: « Se parecía a casi todos los de su oficio, como un toro a otro del mismo pelo, pues no poseía ni más ni menos de lo que se necesitaba para ser Jefe Civil de pueblos como aquél: una ignorancia absoluta, un temperamento despótico y un grado adquirido en correrías militares » (33).

Con simili qualità « No » Pernalete diventa, naturalmente, il rappresentante di una giustizia arbitraria, sostenitore del più forte contro il più debole. Il concetto fondamentale di Gallegos è che la legge nel suo paese è solo l'espressione di una casta oligarchica, che difende i propri interessi e tende solo a creare per sé, e a perpetuare, una situazione di privilegio in mezzo a un popolo che, lo afferma già nel suo primo romanzo, « no tiene vida interior. Ni una palabra que revele una noble inquietud espiritual: ni un sentimiento que no sea puramente animal » (34). Visione pessimista, questa, che in seguito lo scrittore modificherà in senso più confortante.

Nel romanzo *Cantaclaro* è Juan Crisóstomo Payara che instaura una sua giustizia personale impiccando con le proprie mani l'autore del suo

(32) Si veda sull'argomento lo studio di E. A. Johnson, Jr., *The meaning of 'civilización' and 'barbarie' in 'Doña Bárbara',* in « Hispania », vol. XXXIX, n. 4, Baltimore 1956. Interessante anche lo studio di U. Leo, *'Doña Perfecta' y 'Doña Bárbara'. Un caso de ramificación literaria,* in « Revista Iberoamericana », vol. XVI, n. 31, Albuquerque 1950.

(33) R. Gallegos, *Doña Bárbara,* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948, p. 123.

(34) R. Gallegos, *Reinaldo Solar,* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, p. 80.

disonore. Gallegos vede nella bancarotta di tutti i valori eterni della nazione, la necessità dolorosa di una giustizia personale, dato che le colpe più gravi restano impunite in quella che egli chiama la realtà venezolana, dove colui che infrange il dovere, viola la legge, calpesta l'onore e il diritto altrui, « se cola (ba) en la estimación de sus compatriotas... » ([35]).

E' in questo senso che lo scrittore venezolano legittima, in un paese di completa ingiustizia, la giustizia instaurata direttamente dall'offeso. Quando la nazione è in mano ai cattivi, la dissoluzione è completa e la giustizia perde il suo significato. Riconforta Gallegos il pensiero che comunque sia, « La Patria no está en mano de los malos, sino en el corazón de los buenos » ([36]). Per lui, infatti, il governo costituito, espressione dell'oligarchia, non rappresenta la Patria. In questo senso i buoni devono cercare di restaurare la giustizia, di dare dignità al paese che essi soli rappresentano realmente. Si potrà ricorrere alla violenza, ma Gallegos non crede nella violenza dei condottieri: questa non giunge mai a instaurare un ordine di efficace giustizia. Reinaldo Solar che nel romanzo omonimo vuole instaurare un nuovo ordine nel Venezuela e si dà alla guerriglia, è fatalmente sconfitto. Gallegos ne comprende l'impeto generoso, ma coglie l'occasione della sua azione per esprimere le proprie idee intorno alla rivoluzione, per protestare contro la violenza informe e illimitata che porta solo rovina. Il suo sdegno erompe non contro la legittima rivolta del popolo, ma contro la piaga del personalismo: dietro il condottiero non è la massa cosciente che marcia verso la sua grande missione per istaurare la giustizia, ma la « montonera » imbestialita che procede seminando morte e distruzione, senza un fine chiaro davanti a sè. Per lo scrittore, che direttamente esperimentò l'instabilità della politica venezolana quando, chiamato alla presidenza della Repubblica attraverso libere elezioni quale capo del partito di Azione Democratica, fu battuto dalla congiura di palazzo dell'oligarchia e dell'esercito e dai suoi stessi ministri, non è il personalismo che può portare bene al paese, ma l'azione di tutto un popolo cosciente della propria missione che può compiere il grande miracolo. Tutto il resto è destinato a fallire, a far miseramente perpetuare, con una pura sostituzione di persone, la schiavitù della nazione.

Juan Crisóstomo Payara che vuol instaurare un ordine nel caos morale della patria si getta all'avventura militare, in *Cantaclaro,* contro i « bandidos » che si sono impadroniti del paese. Ma anche la sua azione appare sterile, impotente contro gli « asesinos » della patria, dei quali ad un certo momento dispera definitivamente di prevalere. Tanto più che gli

---

([35]) R. Gallegos, *Cantaclaro,* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, p. 73.
([36]) R. Gallegos, *Reinaldo Solar,* op. cit., p. 122.

uomini che lo seguono altro non sono che una « montonera », una massa amorfa, carne da cannone che va alla guerra « porque los llevaban a ella, pero nada esperaban de ella ni de sí mismos para convertirla en instrumento de sus reivindicaciones » ([37]). Triste constatazione che aumenta il pessimismo di Payara, che è poi quello di Gallegos, pensoso del dramma della patria.

La figura tragicamente grande della rivolta armata è uno dei motivi che più frequentemente ricorrono nei romanzi dello scrittore venezolano. Sono questi motivi di tragedia che animano di bagliori sinistri e danno grandezza di epopea alle figure dei suoi protagonisti, mentre dimostrano, ad un tempo, il dramma individuale e quello di tutta la nazione. Il sacro corpo della patria gronda del sangue sparso nelle innumerevoli lotte civili. Vi è un demone che attira nel gorgo della guerra gli uomini del Sudamerica. In *Cantaclaro* non è solo Juan Crisóstomo Payara a sentirne l'influsso, ma anche la gigantesca figura del negro Juan Parao, che un'ingiustizia ha spinto ai margini della legge, e che alla fine si trasforma in « caudillo » della sua gente. E' nella figura del negro che Gallegos ritorna a trattare della rivolta tentando di darci la spiegazione di un doloroso fenomeno naturale.

La rivolta armata sembra sorgere spontanea nell'eterno sogno, che incarna Juan Parao, di una possibile giustizia. La rivolta dell'uomo della terra non è mai originata, per Gallegos, da malvagità, da desiderio di distruzione o di potere, ma solo da una reazione violenta all'ingiustizia sofferta. La rivolta del negro Parao acquista, in tal senso, un suo intimo valore, anche se non riesce a seminare altro che distruzione e morte. La sua figura assume tinte eroiche e sveglia una profonda commozione: nelle distruzioni che semina lo scontro delle armi ribelli con quelle del governo regna un senso di alta missione e di tragedia.

Cadaveri da ogni parte, fiamme, morte e rovina semina questo negro « vuelto demonio, echando ajos por la boca y candela de los infiernos por los ojos y plomo por el revólver » ([38]). Egli va compiendo, così, la sua giustizia. Ma anche la sua opera è sterile, perchè non ha l'esatta coscienza della grandezza della sua missione. Quando, sul risuonare delle sue imprese, Gallegos ce ne ripresenta la figura egli è ormai un uomo finito, giunto alle ultime ore della sua agonia. I personaggi omerici che formavano l'essenza fantastica della sua cultura popolare tornano a confortarne il vaneggiare dell'ultima ora. Sul suo cadavere lo scrittore trova modo ancora una volta di dimostrare la comprensione profonda che

---

([37]) R. Gallegos, *Cantaclaro*, op. cit., p. 89.
([38]) *ivi*, p. 250.

ha per il popolo venezolano di colore, e di elevare un'accorata protesta contro il suo tragico destino: « ¡Negro bueno, pobre negro de mi pueblo venezolano que supiste ser sufrido y rebelde al mismo tiempo! La traición de una injusticia te lanzó a cuatrero, fuíste ladrón y valiente y acariciaste tu gran idea que no te cabía dentro del espíritu rudo y obscuro. Una voz de tu sangre, religión de tu raza mesiánica te hizo luego seguir a un hombre en quien viste a un jefe. ¡Pobre pueblo mío que siempre andas buscándolo! Y guerreaste con él, exponiendo tu vida para que fuese de él la fama del triunfo, y para él trabajaste. ¿Quién canta el heroismo negro de tu sumisión y la clara virtud de tu lealtad y el drama doloroso de tu culto al hombre, que siempre te traicionará o te abandonará? ¿Quién expresará sin humillarte, el ideal — ¡ tu grand ideal! — que perseguiste cuando buscabas un jefe? ¡Negro, bueno, sufrido y rebelde! ¡Pueblo mío que lo llevas en tu sangre como una vergüenza, y anda en tu pecho como una tormenta! ¿Hasta cuándo estarás muriendo a los pies de tu jefe? » ([39]).

La passione della patria è viva in tutte le figure di *Cantaclaro*, anche in quella di Juan el Veguero che, rifugiatosi nel « llano » per sfuggire al Coronel Buitrago, il Jefe Civil « que se había enamorado de lo suyo », vede cadere uno ad uno tutti i suoi figli. Le croci che vanno allineandosi dietro la capanna sembrano il simbolo del martirio di tutto un popolo oppresso dall'ingiustizia. E quando finalmente giunge l'ora della vendetta, cioè della vera giustizia, l'uomo che semina la morte nelle file del nemico assume grandezza divina, poichè è Dio stesso che per suo mezzo ritorna a restaurare il valore della giustizia.

Il libro in cui maggiormente Gallegos ha trattato del problema della guerra civile è *Pobre Negro* (1937). Quivi, nell'orrore delle distruzioni lo scrittore sembra vedere il sintomo del risveglio di un popolo che cerca la sua strada brancolando. Di fronte all'insanabile dissidio tra stato e nazione, l'unica via appare la rivoltà armata: « frente al Estado que trata de sustituirse al pueblo, la única actitud fecunda es la rebeldía », ha affermato anche L. A. Sánchez ([40]). Gallegos pare della stessa opinione: la fonte della sovranità risiede nel popolo e ogni governante, logicamente conservatore, è un usurpatore della sovranità; perciò contro lo Stato così costituito appare legittima la rivolta. Si perderanno in essa molte vite « transitorie », molte ricchezze « precarie », ma gli uomini ritorneranno finalmente coscienti della propria dignità.

La rivolta popolare occupa tutta l'ultima parte di *Pobre Negro*: è

([39]) R. Gallegos, *Cantaclaro*, op. cit., pp. 258-59.

([40]) L. A. Sánchez, *¿Existe América Latina?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 228.

la guerra civile in tutti i suoi orrori, è la parte bestiale dell'uomo che si scatena nei due bandi avversi, è l'impeto del sangue che strazia il grande corpo della patria. Lo scrittore venezolano non fa, qui, l'apologia della guerra, ma l'interpreta come una dura calamità, sia pure talvolta necessaria. Non ne fa un'epopea, anzi ci presenta di essa, assieme ad atti eroici, episodi di abbominevole bestialità, in pagine illuminate di bagliori sanguigni che aumentano l'mpressione di orrore di questa calamità nazionale.

I protagonisti scatenati hanno sembianze demoniache e li circondano infernali bagliori. A far più tragico il senso drammatico delle scene c'è quasi sempre negli episodi barbari che Gallegos descrive, un bimbo innocente, vittima o spettatore muto. Qui è un fanciullo che da una finestra assiste, terrorizzato e muto, ad una carneficina nel villaggio: « el niño veía el hierro hundiéndose en la carne y la sangre saltando a chorros y los rostros palideciendo hasta la blancura espantosa; pero no se oía ruido de ninguna especie, sino un silencio escalofriante, cual si bestias y hombres y armas no fueran masas que chocasen sino sombra incorpórea de una pesadilla monstruosa. Veía ojos toda su alma » (41). Là è Manuelito, costretto a presenziare alla violenza bestiale che alcuni soldati del governo sfogano sulla madre. La visione atroce stampa un'impressione così profonda nella sua anima, che la sera stessa egli si suicida: « ya la vida de Manuelito estaba destrozada para siempre. No podía ver más a su madre, sino como la presa de la bestia que se había saciado en ella y esta visión atroz le quemaba los ojos y le abrasaba el alma. Y aquella misma tarde la madre lo encontró ahorcado de una de las vigas del techo de la caballeriza » (42).

Il crimine della guerra è visto da Gallegos, in questi episodi, soprattutto in rapporto al male che arreca alla gioventù innocente. La responsabilità tremenda di queste distruzioni spirituali, che si aggiungono a quelle materiali, ricade con tutto il suo orrendo peso su coloro che sono stati la causa della guerra.

I soldati del governo hanno in tutti questi episodi la parte peggiore. Sono, infatti, soldati del governo quelli che assassinano davanti agli occhi della madre i figli della « balsera », che impazzisce dal dolore, e che così ridotta essi abbandonano, poi, alla deriva sul fiume, immersa nel sangue della sue creature giacenti ai suoi piedi: « Se alejaron las carcajadas, se perdieron en el silencio de la noche, ya tinieblas espesas. Se incorporó la madre, que se había reclinado sobre los cuerpos yacentes, con la sangre de todos sus hijos, fría, en las manos sarmentosas...

(41) R. Gallegos, *Pobre Negro*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, p. 181.
(42) *ivi*, p. 184.

La corriente se la fué llevando poco a poco. Grandes nubarrones cubrían todo el cielo y relámpagos inmensos aleteaban sobre el agua tenebrosa. ...De pie en la balsa, entre sus hijos muertos, la madre, muda y trágica, hundía de cuando en cuando la palanca, cual si buscase un rumbo » ([43]).

A bella posta Gallegos ha intitolato « Venezuela » questo episodio: nella donna egli vuol simboleggiare il dramma del suo paese, alla tormentosa ricerca di se stesso, alla deriva nel buio di una notte tempestosa.

La figura eroica della rivolta è, in *Pobre Negro,* il mulatto Pedro Miguel Candelas: in lui che si lancia alla guerra lo scrittore vede « un arrebato de todo un pueblo que se está arrojando en brazos de la muerte, por no encontrar el camino de la vida » ([44]). Ma dopo tanto dolore e tanto sangue la fazione finisce per prendere il sopravvento sulla rivoluzione. Le creature che soffrono diventano ancora una volta miseri fantocci nelle mani dei disonesti e degli ambiziosi. La guerra santa fallisce. E' questa la lezione di Gallegos. La protesta che egli eleva contro il sistema politico imperante nel suo paese è piena di calore umano. Allo stesso modo la sua protesta investe coloro che costringono il popolo a martoriarsi nella rivoluzione, e le anime triste che del suo sacrificio fanno materia per la sua rinnovata oppressione ([45]).

Se Rómulo Gallegos ha trattato a fondo il problema della rivoluzione, un libro, tuttavia, è diventato ormai classico su questo argomento nella storia della letteratura sudamericana: *Los de abajo,* del messicano Mariano Azuela (1873-1952) ([46]).

Questo insigne scrittore ha trattato i temi della rivoluzione messicana in tutti i suoi numerosi romanzi, ma in *Los de abajo* (1916) ha espresso più profondamente lo stato cronico della rivolta nel suo paese.

([43]) R. Gallegos, *Pobre Negro,* op. cit., p. 189.

([44]) *ivi,* p. 198.

([45]) Le opere di R. Gallegos si possono consultare anche nelle *Novelas Escogidas* (*Doña Bárbara, Reinaldo Solar, Cantaclaro, Sobre la misma tierra, La Trepadora*), Madrid, Aguilar, 1951. La stessa Casa ha pubblicato nella *Colección Crisol,* in quattro volumetti, i racconti, e i romanzi *Canaima, Pobre Negro, El Forastero,* e *La brizna de paja en el viento.* Intorno all'opera di R. Gallegos cfr. anche, tra i numerosi studi, J. Liscano, *Encuentro con R. G.,* in « Cuadernos », n. 6, Paris, 1954; il numero di *Homenaje Continental a R. G.* dei « Cuadernos Americanos », a. XIII, n. 5, México, 1954; U. Leo, *R. Gallegos. Estudio sobre el arte de novelar,* México, Humanismo, 1954 (dove compaiono anche studi pubblicati precedentemente in varie riviste); L. Dunham, *R. Gallegos and the Generation of « La Alborada »* in « Hispania », vol. XXXIX, n. 2, Baltimore, 1956, e, dello stesso autore, *R. Gallegos, Vida y Obra,* México, Studium, 1957.

([46]) Tra i più noti romanzi intorno alla rivoluzione messicana cfr. anche *El águila y la serpiente,* del romanziere M. L. Guzmán.

Le sue considerazioni si possono estendere, però, per questo argomento a tutto il Sudamerica, terra di frequenti rivolte.

Dell'epoca turbolenta di Pancho Villa e di Carranza, Azuela ha saputo far rivivere, nelle pagine del suo libro, lo stato viscido e amaro di una lotta che semina rovine e morte senza costrutto. Gallegos lascia in noi tremende impressioni di violenza nella trattazione di questo argomento terrificante; la piaga della sua terra appare più viva, anche perchè sappiamo dell'inanità di tanti sacrifici e di così spaventose rovine. E resta in noi l'epica impressione di un mondo di violenza, ma anche di sacrificio e di coraggio. Ci conforta, poi, in lui quell'ascrivere, per lo più, alle truppe del governo le imprese più malvage, così che almeno v'è un bando, quello espressione del popolo che, se non è meno violento, appare giustificato nella sua violenza, presentato sotto una luce migliore, che riscuote simpatia. In Azuela, invece, la violenza non ha colore, è di tutti, anche dei ribelli, e non ha giustificazioni. Vive in *Los de abajo* l'atmosfera di epopea che circonda le truppe della rivoluzione, mentre quelle dei federali appaiono in una visione scialba e negativa. Ma lo scrittore vuol presentare nel suo romanzo un dramma di proporzioni ben più grandi: quello della mancanza di ideali chiari nella rivoluzione, della guerra per la guerra, cioè di una cosa fatale che trascina senza possibilità di resistenza.

Il rivoluzionario è, per Azuela, un uomo che ha ucciso per vendicare un torto ricevuto, e per questo si è dato alla macchia, indi alla guerra. Ma quest'uomo non ha idea chiara di ciò che deve fare, non è animato da alcun ideale, e opera solo in funzione di un entusiasmo guerriero, che è poi amore alla libertà, alla indisciplina, alla stessa violenza, alla vita dura che presenta facili saccheggi, anche se la morte è sempre l'incognita più prossima. V'è nel libro di Azuela l'epopea della rivoluzione, ma anche la sua desolata condanna. La rivoluzione è, per lo scrittore messicano, una cosa grande, « aun en su misma barbarie! » (47), ma è anche una cosa orrenda, prodotto di animalità scatenata, fatta da pidocchiosi leoni, avvinazzati e sensuali, per i quali la vita diventa una piccola cosa. E', come dire, un personaggio del romanzo, ma una cosa che a lungo andare delude, una palude appiccicosa: « Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... — dice uno dei protagonisti (48) —, Y me encontré un pantano. Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma,

(47) M. Azuela, *Los de abajo,* Madrid, Biblos, 1927, p. 106. (Il romanzo è stato tradotto anche in italiano da A. Dabini, *Quelli di sotto,* Milano, Mondadori, 1945).

(48) *ivi,* pp. 93-94.

y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías..., ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz... ». In queste parole è espressa tutta l'intima tragedia della rivoluzione e il suo fallimento interiore.

Ma la tragedia della rivoluzione per Azuela sta, soprattutto, nell'impossibilità per chi vi è entrato di tirarsene fuori mai più. Perchè la rivoluzione « es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval... » (49). Un senso di cupo sconforto pervade tutto il romanzo, illuminato di passaggi descrittivi brevi, ma di vigore poetico intenso, che fanno meglio risplendere in tutta la sua desolazione il sacrificio inutile della bella figura di Demetrio Macías, il « caudillo » di un gruppo ribelle, uomo primitivo, crudele e generoso, valoroso e indifeso di fronte alla sottigliezza degli avvenimenti, nei quali si agita senza riuscire a capirli fino in fondo. Il suo sacrificio rimane senza senso proprio perchè non v'è stato ideale che l'abbia saputo sostenere: perchè lui ed i suoi uomini non sono stati altro che gente che ha combattuto senza chiedersi per chi nella confusa ridda della rivoluzione, che è divenuta preda della rivoluzione stessa: « ¿Villa? ... ¿Obregón? ... ¿Carranza? ... ¡X ... Z ... Y! ... ¿Qué se me da a mí? ... ¡Amo la Revolución como amo el volcán que irrumpe! ¡El volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución! ... Pero las piedras que quedan arriba o abajo después del cataclismo, ¿qué me importan a mí?... (50).

Allo stesso modo si esprime Demetrio Macías quando, in procinto di tornare ancora alla guerra, alla sua donna che l'implora piangendo di restare con lei e gli chiede perchè mai ritorni ancora a combattere, risponde paragonando se stesso a un sasso che rotola per forza d'inerzia una volta gettato nel « cañon »: « Mira esa piedra cómo ya no se para... » (51). Finchè in battaglia incontra la morte, e chiude la sua vita di inutili sacrifici e di violenza.

La protesta di Mariano Azuela contro la rivoluzione, alla quale partecipò direttamente sotto Pancho Villa, è amara e scoraggiata: egli rimprovera alla « montonera » armata precisamente la mancanza di coscienza della propria funzione, necessaria a rendere proficuo il sacrificio. In questo modo lo scrittore deplora una piaga costituzionale dell'uomo del

---

(49) M. Azuela, *Los de abajo,* op. cit., p. 94.
(50) *ivi,* p. 186.
(51) *ivi,* p. 199.

suo paese, e parimenti condanna l'arrivismo politico che approfitta del trionfo della rivoluzione per svalorizzarla e piegarla a suo vantaggio ([52]).

La protesta politica attraverso gli autori esaminati assurge a grandezze considerevoli di umanità e di arte. Il quadro del Sudamerica che ne esce è contorto e tormentato, attraverso la passione dello scrittore, e ci rivela un nuovo aspetto della sofferenza del popolo di quelle regioni, mentre ci apre un panorama più ampio sulla consistenza spirituale del continente, e sugli innumerevoli problemi che tormentano l'uomo americano.

([52]) Cfr. intorno all'opera di M. Azuela anche i seguenti studi: S. Azuela, *De la vida y pensamiento de M. A.*, in « Universidad de México », vol. VI, n. 66, 1952; J. F. Arias Campoamor, *Novelistas de Méjico*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952; J. Delgado, *Las novelas de M. A.*, in « Revista de Literatura », t. VI, n. 11-12, 1954; J. A. Valente, *La revolución mejicana y el descubrimiento de « Los de Abajo »*, in « Insula », a. X, n. 114, Madrid, 15, junio 1955; oltre, naturalmente, allo studio di A. Torres-Ríoseco, in « *Grandes Novelistas de la América Hispana* », op. cit. Cfr. anche il recente studio di F. Meregalli, *Narratori Messicani*, Milano, Goliardica, 1957.

Capitolo III

LA PROTESTA RELIGIOSA

Nel romanzo sudamericano della nostra epoca una violenta protesta si rivolge anche contro la Chiesa. E' opinione del romanziere americano che la Chiesa abbia un ruolo di primo piano nella perpetuazione di uno stato di cose che implica insanabili differenze sociali, sfruttamento e oppressione. Critici come L. A. Sánchez (1), e storici della serietà di J. B. Terán (2) hanno trattato a fondo delle discrepanze visibili nelle Chiesa Cattolica trapiantata in America. Entrambi gli studiosi notano che il cattolicesimo s'impose laggiù come rito, come dogma, prima che come sentimento e come fede.

Per L .A. Sánchez questo fatto ha originato la completa mancanza nel popolo americano di un sincero sentimento religioso. La religione divenne una forma esteriore, e fin dai primi tempi finì per adottare persino le forme pagane delle antiche religioni aborigeni, per meglio trascinare formalmente al culto di un Dio cattolico le masse indigene. Queste forme di paganesimo e di superstizione si sono conservate fino ad oggi nella « religiosità » dei popoli di quelle terre. E' evidente che un tale modo di procedere non poteva ottenere che un'adesione puramente formale, con una semplice sostituzione di divinità. Dietro la maschera del culto cattolico, infatti, si nascondeva, e ancor oggi si nasconde, nella maggior parte di una massa per forza di cose incolta, la sostanza superstiziosa delle antiche religioni locali.

Allo stesso modo anche il culto negro alle divinità aborigeni si è camuffato sotto le forme di una fede cattolica, sostanzialmente deformata e ridotta spesso a farsa illecita. V'è chi interpreta con faciloneria questi travisamenti, queste deformazioni religiose, come motivi di folklore: in realtà sono il segno di un profondo dissidio spirituale tra religiosità sentita e religione imposta. Pagano e divino finiscono per mescolarsi, in una so-

(1) L. A. Sánchez, *¿Existe América Latina?*, op. cit., p. 248 e segg.
(2) J. B. Terán, *El nacimiento de la América Española*, Buenos Aires, 1931.

vrapposizione di ibride forme che non ammette possibilità di chiarificazioni. La Chiesa sembra non essere riuscita nell'intento di creare una spiritualità nuova, un cattolicesimo veramente sentito, nelle masse indigene.

Terán afferma da parte sua che la conversione fu sostanzialmente imposta, alle origini, in America, dalla spada: la catechesi quando volle imporre le proprie formule, le regole, le cerimonie e i riti cattolici non fece altro che ricoprire semplicemente. « come un vestito, l'intimo feticismo del catecumeno » (3). Fu una religione di sovrapposizione fin dalle sue prime manifestazioni, e non fa meraviglia che ancor oggi nelle masse essa sia rimasta più che altro una forma di superstizione.

La colpa ulteriore che nei tempi moderni il romanziere americano ascrive al clero è di continuare lungo la strada intrapresa alle origini, e di coltivare per proprio vantaggio personale, materiale, nell'indigeno questo senso superstizioso della religione, mentre occorrerebbe realmente uno svincolamento da siffatte forme, attraverso un più dignitoso elevamento del livello intellettuale.

Tra la maggioranza delle popolazioni sudamericane lo scrittore constata come il Dio di bontà e di misericordia del Cristianesimo si sia trasformato in Dio di violenza, di terrore e di vendetta, sempre pronto a punire, mai a perdonare o a consolare.

La Chiesa, secondo il romanziere americano, non fa che coltivare e sviluppare queste credenze deformatrici della religione, appunto per conservare sottomessa una massa che è la stragrande maggioranza del paese, imporle vergognosi balzelli propiziatori, e conservare la propria egemonia e influenza. I preti sono trasformati, nella mentalità infantile dell'aborigene, in novelli stregoni, che maneggiano a loro piacimento i fulmini di una divinità che atterrisce.

Se risaliamo alle origini della evangelizzazione americana, possiamo renderci conto che questo cambiamento sostanziale nella religione cattolica ha le sue origini nel fatto che sin dal suo primo apparire in quelle terre la religione fu espressione di governo. La Chiesa fu in America, come in Spagna del resto, l'alleata fedele dell'autorità politica, intimamente associate le due autorità per i comuni interessi, e anche particolarmente perchè il Re di Spagna, in virtù della Bolla di Papa Alessandro VI, del 1493, deteneva il Patronato sulla Chiesa delle Indie.

Chiesa e Governo furono, quindi, per ragioni logiche, una sola cosa, e i sacerdoti, non i frati, che conservarono una loro indipendenza e furono gli unici che veramente svolsero un'efficace missione evangelizzatrice, fi-

---

(3) Citiamo dalla traduzione italiana: J. B. Terán, *La nascita dell'America Spagnola*, Bari, Laterza, 1931, p. 93.

nirono per diventare funzionari regi addetti alle cose del culto. Per questo motivo, nota giustamente Terán, alleata la Chiesa con il potere politico « in una vicendevole, profonda penetrazione », il sentimento religioso « cessò di essere una intimità per diventare una norma sociale » (4).

Ogni generalizzazione pecca sempre, però, di parzialità: noteremo perciò che al potere politico non si assoggettava mai il vero sacerdote preoccupato del bene delle anime, l'apostolo pronto al sacrificio, e che di questi apostoli ne esistettero molti in America. Tuttavia da quel momento la Chiesa americana assunse una fisionomia prettamente politica, tanto che alla massa dei popoli soggetti parve non essere altro che l'espressione di una società di privilegi e di comando.

Attraverso i tempi questo carattere pare si sia andato perpetuando, anzichè modificarsi e scomparire: tra il prete e il povero indio, o l'uomo di colore in genere, v'è la stessa differenza che esiste tra quest'ultimo ed il padrone bianco, anzi una differenza ancor più grande, se consideriamo che il prete è fornito, agli occhi della massa, del terribile potere di vendetta divina. La casta degli antichi sacerdoti aborigeni sembra rivivere in tutta la sua potenza superstiziosa e tirannica. L'autorità religiosa non è, quindi, in America, almeno secondo il giudizio che ce ne dà il romanziere, l'espressione dei poveri, dei diseredati, dei tribolati, come vorrebbe l'insegnamento di Cristo, ma è una nuova oligarchia in combutta col latifondo e col potere politico.

Gli autori che abbiamo sin qui esaminato, e sono i maggiori e i più significativi, lo ripetiamo, estendendo nelle loro opere la protesta anche alla religione, si limitano ad attaccare coloro che della religione sono i rappresentanti, senza intaccare il dogma, senza farsi promotori di alcuna campagna propagandistica contro la fede cattolica. Essi dimostrano, anzi, nella quasi totalità dei casi, una fede sincera in un Dio di vera bontà e misericordia. Per quanto invece riguarda la gerarchia ecclesiastica, insistono nel vederla in combutta con gli altri esponenti dell'oppressione, in un terzetto strettamente legato da comuni interessi: latifondista, politico, prete.

L'elemento ibrido delle manifestazioni religiose pagano-cristiane della massa aborigene, se implica una condanna del sistema adottato e continuato sino ad oggi favorendo la mescolanza del sacro col profano, non è, tuttavia, argomento di alcuna presa di posizione violenta da parte del romanziere. Di questi ibridi connubi egli introduce nel romanzo, di preferenza, l'aspetto folcloristico, il palpito di poesia di mondi e di sensibilità remoti, che trasforma in motivo artistico nell'economia dell'opera.

---

(4) J. B. Terán, *La nascita dell'America Spagnola*, op. cit., p. 91.

Il suo ardore violento lo spinge invece contro le manifestazioni dell'autorità religiosa: il romanziere si sofferma con evidente compiacimento a prospettarci i soprusi e l'indegnità dei ministri di Dio.

In queste pagine ci limitiamo a esporre il punto di vista di questi scrittori, tuttavia non pochi studi seri e insospettabili di parzialità confermano quanto essi dicono. E' evidente, quindi, che i motivi che troviamo nei vari romanzi contro il clero americano rispondono a una situazione reale abbastanza estesa, anche se non è giusto generalizzare. Consta, d'altra parte, che anche in America esiste una Chiesa potente e ricca, e una i cui rappresentanti vivono in poco floride condizioni ([5]). La prima è, naturalmente, « un reducto de fuertes intereses económicos », come afferma il Rojas ([6]). Quanto questo studioso dice per l'Ecuador può essere accettato senza fatica per gran parte del continente sudamericano: « Hay parroquias que dejan utilidades pingües. En ellas el cura párroco acostumbra vender la primicia en alto precio. Unos pocos años le permiten al asentista y al cura hacerse de una fortuna ». Rojas aggiunge, tuttavia, che questa è, però, un'eccezione: infatti « Por lo general los curas y frailes no gozan de ventajas económicas mayores. Los curatos, en un país pobre, son pobres también » Solo la Curia è riuscita ad accumulare beni enormi e perciò è contro ogni forma di progresso sociale.

Che la Chiesa sia proprietaria di enormi ricchezze non è un mistero: « Elle a amassé, en effet, durant l'époque coloniale de fabuleuses richesses, qui s'acroissent encore avec l'indépendence », afferma Victor Alba ([7]). Il romanziere nella sua protesta contro il clero tende, naturalmente, a generalizzare, senza preoccuparsi di troppe distinzioni. Quella del clero è una casta che lo scrittore interpreta come essenzialmente nemica degli impeti sociali che lo animano, in quanto tendente alla conservazione di uno stato di cose arretrato che, perpetuandone i privilegi, ne assicura la ricchezza e la potenza a tutto detrimento dell'emancipazione della massa.

Se il governo, il potere politico, si oppone alle rivendicazioni sociali, il romanziere afferma, generalizzando, che la Chiesa lo appoggia, anche perchè ogni tentativo di rivendicazione sociale si presenta sotto le temute spoglie dell'Anticristo marxista. Dal pulpito il clero svolge un'intensa propaganda contro il comunismo e il socialismo, cercando di influenzare

---

([5]) A tale proposito cfr. anche il romanzo *El Resplandor,* del messicano M. Magdaleno, nella trad. it. di E. De Zuani, *Deserto di calce,* Milano, Longanesi, 1948, p. 10, dove il misero prete del villaggio si scaglia contro i privilegi dell'alta gerarchia ecclesiastica e contro l'incomprensione di questa verso il basso clero.

([6]) A. F. Rojas, *La Novela Ecuatoriana,* op. cit., p. 160.

([7]) V. Alba, *Le mouvement ouvrier en Amérique Latine,* op. cit., p. 65.

le menti ingenue dei cosiddetti « fedeli » con pitture terrificanti dell'inferno medievale e con la prospettiva di tremende catastrofi, e tuona contro i propagandisti di tali idee marxiste, quindi contro il romanziere, senza intendere il senso umano della sua protesta. Rojas afferma che proprio per questa incomprensione gli scrittori moderni si vendicano nelle loro opere « describiendo de cuando en cuando a un cura, y haciéndolo actuar como factor de explotación de los indios, seductor de las indias guapas y buen aliado del gamonalismo. En la ciudad se le presenta como el protótipo del fraile sensual y libertino, al estilo de Jerònimo Coignard, o, siquiera, del hombre enamorado profundamente de los placeres de los sentidos, a imagen de lo que estamos enseñados a representarnos como el Arcipreste de Hita » (8).

Sorge, così, nel romanzo, una situazione ibrida e apoetica, una satira che, se scolpisce situazioni talvolta reali, è il più delle volte solo motivo di sfogo personale da parte dello scrittore, il quale si vendica in tal modo della propaganda che fa dal pulpito contro di lui il clero dipingendolo sotto forme demoniache, come seminatore di perniciosi germi di discordia civile e di ribellione.

La protesta religiosa non compare in tutti gli autori di cui si è detto nelle pagine precedenti. Solitamente appare in quelli di idee politiche più spinte, la cui narrativa, pur avendo tutto il carattere di un'opera d'arte, sfugge talvolta al costante controllo e si fa propagandista di ideologie marxiste, dimenticando la libertà dell'ispirazione.

Altri notevoli romanzieri attenti alle cose patrie non se ne pongono neppure di sfuggita il problema: forse lo rifuggono per timore di complicazioni, o, più probabilmente, non generalizzando non lo sentono così pressante.

Rómulo Gallegos, ad esempio, ha trattato del problema religioso in *Reinaldo Solar*, ma la sua protesta non si rivolge, qui, a campi sociali, nè generalizza situazioni di corruzione: si dirige solamente contro un tipo particolare, « el perfecto tipo del eclesiástico que pierde la fe en la familiaridad con el dogma y la suple con el frío espíritu de casta » (9), vale a dire contro un tipo di prete cui manca il calore della fede pura e che, cosciente della sua potenza materiale in un mondo dove la gerarchia ecclesiastica è strapotente, diventa il dominatore freddo e senz'anima di un gregge di beghine. Ma resta solo un tipo particolare, nè Gallegos intende lasciarsi andare a generalizzazioni. Direi, anzi, che questo scrittore è ben lungi dal ritenere pernicioso alle rivendicazioni sociali, alla lotta contro l'oppressione politica, il clero.

---

(8) A. F. Rojas, *La Novela Ecuatoriana*, op. cit., pp. 160-61.
(9) R. Gallegos, *Reinaldo Solar*, op. cit., p. 63.

Gallegos introduce, infatti, nei suoi romanzi il prete del piccolo villaggio, e lo colora di simpatiche tinte, lo fa partecipe attivo di quelle che sono le sofferenze del popolo, e lo porta direttamente alla lotta. E' così che nel romanzo *El Forastero,* ad esempio, il Padre Romero ci è presentato come insofferente della dittatura, ed è lo stesso Padre, l'abbiamo visto, che condanna in Marcos Roger il tradimento dell'ideale nella collaborazione col despota.

Per Rómulo Gallegos il sacerdote si può dire che è, come il Padre Romero, un uomo che « trascendía nobleza de espíritu » ([10]), « penetrado de su convicción cristiana de que sólo el espíritu de la verdad y de la justicia debe reinar sobre la tierra para que ésta sea espiritualmente habitable » ([11]).

Non certo in questo modo dipingono la figura del sacerdote Alcides Argüedas o Jorge Icaza. In questi scrittori la figura del sacerdote di villaggio è presa di mira come quella di un essere depravato, crudele e sfruttatore.

Argüedas in *Raza de bronce* ci presenta un prete sensuale, che nasconde il vizio sotto spoglie untuose di bontà. Lo scrittore usa un'ironia tagliente nel trattare dei ministri della religione, li chiama « personas de Dios » ([12]), ad indicare, in realtà, quanto poco, secondo lui, lo rappresentino.

La descrizione esteriore della figura di Don Hermógenes Pizarro è buttata giù con aggettivi violenti: il prete ci appare sgraziato e sporco, nonostante lo dica « bien tallado », ad indicare già dall'apparenza esteriore quali siano le sue qualità morali e spirituali: « ... era un hombrote sólido, bien tallado, moreno, de frente irregular deprimida, largos brazos, lampiño, de gruesos y sensuales labios grietos y amoratados. Tenía las manos cortas, grasientas y de uñas combadas, como garra de rapiña, constantemente sucias » ([13]).

Il medesimo significato viscido e sporco ha la descrizione delle sue vesti: « una sotana lustrosa por los codos y las espaldas, pues el sol, el polvo y los años habían deslucido su primitivo color y héchole adquirir ese verde sucio y mohoso de las viejas y gastadas » ([14]). Un uomo, insomma, che « por la indumentaria sabía juzgar el estado de una bolsa y por las carnes, la largueza, o tacañería de los gustos » ([15]).

([10]) R. Gallegos, *El Forastero,* op. cit., p. 36.
([11]) *ivi,* p. 39.
([12]) A. Argüedas, *Raza de bronce,* op. cit., p. 145.
([13]) *ivi,* p. 174.
([14]) *ibidem.*
([15]) *ivi,* p. 175.

Con Agiali che si reca da lui a chiedere il prezzo del matrimonio, è insinuante e violento, secondo il momento, si comporta con sapiente orchestrazione di toni, ricorre all'intervento della potenza divina e al terrore della dannazione per ottenere il prezzo che desidera. Le fiamme dell'inferno sono la sua arma più efficace contro la resistenza dell'indio, che trema davanti a lui nella sua credenza superstiziosa. Gran cacciatore di gonnelle, coglie le primizie trattenendo presso di sè, col pretesto di istruirle nella religione, le giovani indias che si accingono a sposare. E nello stesso tempo ne sfrutta il lavoro, facendole tessere a proprio profitto.

Tutte queste cose ci dice Argüedas del prete, e passa a ulteriori esemplificazioni che mi sembra opportuno tralasciare. La partecipazione di questo scrittore alla protesta religiosa mi pare evidente: egli considera il prete come lo sfruttatore dell'indio. Per questo e per la sua immoralità egli ritiene giustamente che non rappresenti Dio. Contro di lui gli appare giusta e necessaria la ribellione del popolo sottomesso.

Che vi sia molta atmosfera artistica nella polemica religiosa di Argüedas non direi: la sua ironia, l'intenzione troppo palese della caricatura, l'ibrido soggetto, non gli permettono di sollevare la protesta ad atmosfere di superiore lirismo, anche se appare giustificata, secondo la sua rappresentazione, sul piano umano.

Le idee che Alcides Argüedas esprime riguardo al clero della sua terra, sono, in sostanza, le stesse di Jorge Icaza.

Ma Icaza riesce ad essere più efficace nella sua rappresentazione, senza farne scapitare l'atmosfera artistica. In *Cholos*, ad esempio, l'ingorda cupidigia del prete, che riceve le offerte per i bimbi che ha preparato alla prima comunione, risalta maggiormente in grazia appunto di poche allusioni, e di quell'atmosfera di candore che dà a ogni pagina la presenza innocente dei piccoli, vestiti dei loro abiti più belli, in attesa del mistero divino. Vi è maggior poesia intorno, anche se quell'essere pronti a ricevere il Signore dipende, in definitiva, dalla coscienza del curato, vale a dire dalla sua soddisfazione o meno riguardo alle offerte in natura presentategli dai genitori.

Dove maggiormente prende corpo la protesta religiosa di Icaza è, però, ancora una volta in *Huasipungo*. Il dogma, naturalmente, è lasciato tranquillo, e neppure la credenza in un Dio cristiano e cattolico realmente esistente è messa in discussione. Indirettamente, anzi, Jorge Icaza protesta la sua fede disperata in un Dio buono e misericordioso, in un Dio di giustizia che non potrà sempre restare insensibile di fronte a tanta tragedia umana.

Quanto al ministro di quel Dio, è tutt'altra cosa. Lo scrittore ce lo

descrive con un realismo davvero spietato, definendo immediatamente la propria ideologia al riguardo. Ecco, quindi, il prete in combutta con Don Alfonso, il latifondista, e con Don Jacinto, il Capo Politico della regione, trattare della costruzione della strada che permetterà al terzetto, senza preoccupazioni per le molte vittime umane, un rapido arricchimento. E come appare familiare, nell'intenzione di Icaza, la figura del sacerdote tra quegli uomini senza scrupoli: « La figura risueña del cura llegó una hora más tarde, y desde su aparición puso una nota familiar y bullanguera a la conversación » ([16]).

Per raggiungere il comune profitto il prete ricorre alla suggestione religiosa e induce al sacrificio gli indios, piega cioè la parola di Dio agli interessi materiali suoi e dei suoi compari. Ma non contento di ciò Icaza si spinge ancor oltre, entrando nel campo più strettamente morale, e ci presenta il sacerdote preda della bestialità sensuale. L'episodio che ci descrive, quello con la moglie di Don Jacinto ([17]), è senza dubbio sgradevole, ma ha un suo significato profondo, e verso la fine riesce a trovare in un particolare il tono che lo innalza a un'atmosfera drammatica, proprio quando la donna scopre che, nascosto in un angolo, il più piccolo dei suoi figli ha assistito con gli occhi sbarrati alla scena tra lei e il prete. La vergogna che la moglie del Jacinto sente, « más dura que el remordimiento, más viva que el infierno » ([18]), carica di dramma la scena, vista ormai non più nelle sue componenti bestiali, come puro episodio di libidine, ma nel riflesso spaventoso che essa ha sull'innocenza del bimbo.

Vi è ancora un altro punto, in questo romanzo dello scrittore equatoriano, dove il motivo del sacerdote indegno ritorna a presentarcisi sotto la luce peggiore: è quando con gesti teatrali il prete invoca la maledizione di Dio sull'indio che, spinto all'esasperazione dalla sua esosità, ha osato gridargli una parolaccia. E' la teatralità del prete che rimane scolpita nelle parole, anche se vi si sente esagerata la caricatura. Icaza ha calcato, evidentemente, la mano, qui, ma la figura dell'uomo di chiesa resta sempre più definita nella sua indegnità, soprattutto quando notiamo l'effetto che ha il suo gesto sulla superstizione degli indios, i quali credono davvero al castigo divino sollecitato dal sacerdote, allorchè il fiume straripa, e uccidono, quindi, il poveretto che con la sua parola irrispettosa ritengono causa diretta di tanta vendetta divina.

Il motivo dell'esosa cupidigia del prete ritorna a essere trattato in *Huasipungo*, allorchè l'indio Andrés dopo la morte della moglie si reca alla parrocchia per trattare il prezzo della sepoltura. Per la sua Cunshi

---

([16]) J. Icaza, *Huasipungo*, op. cit., p. 50.
([17]) *ivi*, p. 58.
([18]) *ibidem*.

adorata Andrés vorrebbe una tomba degna, una tomba di vera pace, giacchè la pace non l'ebbe mai in vita. Ciò che più colpisce in questo episodio è la purezza del sentimento dell'indio, il suo profondo dolore, quel desiderio di dare tranquillità almeno nell'altra vita alla sua compagna.

Gli fa acuto contrasto il cinismo del sacerdote che sfrutta indegnamente il dolore di Andrés, la sua superstizione e la sua ignoranza, per aumentare il proprio guadagno. L'enumerazione dei gradi di felicità o di pena di cui godono o soffrono le anime dei morti seppelliti nel cimitero, dietro la chiesa, ha sulla bocca dell'uomo di chiesa del grottesco e del macabro. Felicità e pena dipendono, in ultima analisi, dalla maggiore o minore vicinanza della tomba all'abside della chiesa: i prezzi variano secondo la fila e aumentano con l'aumentare della vicinanza all'abside. Così che veramente quella « sementera da cruces » che « florecía a la culata del santuario », si poteva definire come « el huasipungo del Santo Varón » ([19]).

L'episodio e il tema di cui trattiamo vivono nel libro di Icaza per la poesia che emana dalla figura dolorosa e tormentata dell'indio, che non vuol lasciar divorare la moglie dalle fiamme infernali, descrittegli a colori raccapriccianti dal prete per coloro che vengono seppelliti nell'ultima fila del cimitero, quella gratuita. Per evitare questo pericolo alla sua donna Andrés è costretto a rubare, al fine di procurarsi i danari necessari a comperare dal prete la misericordia di Dio per la sua Cunshi. E per questo furto egli viene poi frustato a sangue dalla « giustizia » del padrone.

Nel mondo disperato di soprusi e di sofferenze dell'indio di Icaza il prete porta visibilmente, secondo la sua ideologia, un contributo negativo di oppressione e di dolore, tanto più grave in quanto la sua veste richiederebbe bontà, dirittura, giustizia. Il ministro della religione è, per Jorge Icaza, l'alleato, per motivi di ordine egoistico, di un sistema di oppressione che grava sulla massa aborigene. Proprio per il tradimento di quella che dovrebbe essere la sua missione il romanziere si accanisce contro di lui, ancor più duramente, direi, che contro il latifondista o il capo politico. La completa esecrazione dello scrittore lo trasforma in figura ripugnante e grottesca.

Anche Ciro Allegría ha fuggevolmente trattato del problema religioso, meglio, della figura del prete nel romanzo *El mundo es ancho y ajeno*. La descrizione del sacerdote a cui si rivolge la Comunità di Rumi, al tempo della prima spogliazione, per ottenere consiglio e aiuto è significativa. Egli è il migliore dei preti succedutisi in quel luogo: « ¡Vaya cura sermoneador, bendecidor y cantor! — esclama ironicamente Alegría ([20]) —. Andaba

([19]) J. Icaza, *Huasipungo*, op. cit., p. 133.
([20]) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, op. cit., p. 309.

con la cruz en la punta de los dedos. Cobraba sin cargarse para ningún extremo, y si tenía mujer, no ofendía a nadie. Además daba siempre muy buenos consejos ». Ed essendo il migliore di quanti l'avevano preceduto, di fronte alla tragedia di Rumi preferisce non compromettersi. L'unico consiglio che sa dare in quel momento angoscioso è quello della rassegnazione alla volontà di Dio, senza riuscire a comprendere quanto anacronistico e stonato suoni il nome del Dio di misericordia in quel momento nel tumulto dei cuori feriti.

Quel « Dios le tomará cuentas a su tiempo », quell'« Idos en paz, buena gente, y que la fe os ilumine y haga que soportéis la prueba con resignación y espíritu cristiano... » ([21]), ha un suono così stridente, sono parole così vuote nel concerto di quella tragedia, che servono a dare nella sua totalità la misura dell'inconsistenza spirituale del sacerdote il quale abbandona a se stesso il debole, rifugge dalla sua difesa per non inimicarsi l'oppressore e ne diventa, quindi, indirettamente l'alleato.

La protesta di Ciro Alegría appare, in tal modo, giustificata ed è logica la conclusione alla quale pervengono gli indios delusi. Il violento « combate » che essi esperimentano nel loro petto per l'atteggiamento del prete nel quale avevano riposto la loro ultima fiducia, va al di là della sua figura e coinvolge in un unico giudizio negativo anche Dio e il protettore del villaggio Sant'Ilario. Queste sono le conseguenze del modo di agire del ministro della religione. Ma negli indios la protesta contro la gerarchia religiosa non si concreta, per Alegría, nella condanna definitiva e nella bestemmia della divinità, e dopo il primo sconforto, dopo il primo dubbio, essa sfocia in una più profonda affermazione del valore della fede in Dio, l'unico aiuto nel quale ancora potevano sperare: « Pocos habían pensado en el cielo, ciertamente. Y ahora estaban viendo en último término, que sólo en el Cielo debían pensar » ([22]). Al disopra dell'opera del ministro indegno prende corpo, quindi, l'affermazione di una più profonda fede nella divinità, fede che viene dall'ultima disperazione.

Anche per Alegría, come per altri scrittori americani, la protesta investe solamente la figura di colui che ha tradito la sua missione, non la fede, la cui affermazione è, anzi, completa, sentita attraverso la concezione di un Dio rifugio ultimo e supremo di ogni dolore ([23]).

Nel romanzo sudamericano della nostra epoca la protesta religiosa assume esclusivamente, si può dire, queste forme e lo scrittore ci presenta

---

([21]) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* op. cit., p. 309.

([22]) *ibidem.*

([23]) Cfr. a questo proposito anche lo studio cit. di H. E. Mate, *Social aspects of Novels by López y Fuentes and Ciro Alegría.*

della gerarchia ecclesiastica sempre gli stessi lati manchevoli, senza interventi d'indole diversa che intacchino la religione.

La figura del sacerdote è, per il romanziere di questa corrente, quasi sempre la figura detestabile di un traditore di Cristo, di un essere impuro e abbrutito dietro le cose materiali, di un uomo che trasforma la religione in superstizione per meglio dominare le masse indigene, in combutta col potere politico e col latifondo ([24]).

Qualcosa di reale, ripetiamo, esiste alla base di questa visione del romanziere americano, ma il suo difetto maggiore è, per lo più, quello di generalizzare situazioni indubbiamente particolari. Inoltre la nota polemica è, qui, talmente evidente che non permette al narratore di raggiungere momenti felici nella sua creazione. Gli manca l'ispirazione, e la protesta religiosa, così come è formulata, a un giudizio spassionato appare chiaramente dannosa alla grandezza del romanzo. Ne costituisce, anzi, il punto più debole, perchè precipita, il più delle volte, l'opera in toni bassi e volgari, troppo caricati e privi di emozione e di poesia.

([24]) Il tipo del sacerdote quale appare nei romanzi studiati si ripete nelle sue linee essenziali anche in un forte romanzo di J. Revueltas, *El luto humano*. Si veda la traduzione it. di E. Giachino, dal titolo *Il coltello di pietra*, Torino, Einaudi, 1948.

La figura dell'uomo di chiesa compare anche in molti altri romanzi ispano-americani, a cominciare da *Miércoles Santo*, dell'argentino M. Gálvez (Cfr. in *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1949, e nella trad. it. di U. E. Imperatori, *Mercoledì Santo*, Bologna, Cappelli, 1933), per finire con *El hermano asno*, del cileno E. Barrios (Cfr. *Colección Contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1946), ma con una impostazione che non rientra nel nostro argomento in quanto studi dell'intima lotta del sacerdote tra la purezza e la tentazione. Intorno ai due romanzi citati cfr. lo studio di J. Terlingen, *La novela del sacerdote en las literaturas hispanas*, in « Clavileño », n. 39, Madrid, 1956.

Capitolo IV

VALIDITA' DEL ROMANZO DI PROTESTA

Come si è visto la protesta nel romanzo sudamericano della nostra epoca assume aspetti di estremo interesse e validità. Questa particolare corrente ha originato opere che per altezza artistica e profondo afflato umano si sono imposte all'attenzione del mondo e alla critica più severa. Questi libri hanno portato alla luce un mondo sconosciuto, un'umanità dolorante, ma anche una gamma infinita di bellezze spirituali e naturali.

Il valore del romanzo americano di protesta sta precisamente, a parer nostro, in questa sua umanità, ma anche nell'arte suggestiva con cui ci presenta luoghi remoti, la splendida natura del continente, la complessità spirituale delle creature che l'abitano, le intime tragedie e la vita di ogni giorno. E' l'espressione di una stretta comunione spirituale tra l'intellettualità più viva e la massa sofferente, la parte migliore del popolo, secondo lo scrittore. Ed è anche documento di un'alta comunione di spiriti tra l'uomo e la natura in mezzo alla quale la sua vicenda si svolge.

Dopo tanti secoli l'America, vissuta fino ad ora essenzialmente di prestiti letterari, pare aver trovato la sua genuina voce, quella che meglio e più completamente la rappresenta e caratterizza.

Il valore di questa letteratura sta anche nel contributo che essa porta con la protesta alla soluzione, o almeno alla presentazione viva, dei problemi del continente. Facendosi interprete di uno stato di cose tanto impressionante il romanziere non vuol dimostrare solamente la sua intima partecipazione alle sofferenze degli oppressi e dei diseredati che vivono nella sua terra, ma vuol rendere palese il suo impegno per trovare una soluzione definitiva a questo stato di cose, naturalmente attraverso l'unica forza a sua disposizione, la creazione letteraria.

Lo scrittore porta, perciò, il dramma alla superficie, lo impone alla attenzione del mondo, se ne fa propagandista nel senso migliore del termine, per suscitare negli spiriti attenti alle questioni umane e a quelle dello spirito la reazione necessaria che valga a determinare in un movimento di universale condanna un nuovo regime di umanità, di libertà e

di giustizia per coloro che soffrono ingiustamente sotto la congiura delle classi privilegiate.

L'opera del romanziere americano della corrente che abbiamo studiato sorge da un sincero sentimento di umanità e non risponde a idee politiche determinate, anche se in alcuni scrittori è presente una certa tendenza marxista. Il romanzo di protesta, a parer nostro, è destinato ad avere la stessa funzione che ebbero le opere dei grandi scrittori russi della fine dell'ottocento nello sviluppo e nell'affrancamento della loro società dagli ultimi avanzi di un feudalesimo barbaro e inumano, la funzione che ebbe anche l'opera di Pérez Galdós nella Spagna ottocentesca e quella di Pío Baroja nell'epoca nostra.

Nel campo più strettamente artistico si può affermare che attualmente non esiste nell'America spagnola espressione letteraria, nell'ambito del romanzo, che superi in grandezza e dignità, oltre che in novità, quella del romanzo di protesta. Dai problemi che esso propone viene alla narrativa una vitalità sorprendente, un'aderenza sincera all'anima del continente, una poesia genuina e palpitante, una passione che comunica a ogni pagina qualcosa di travolgente, di sempre suggestivo e altamente spirituale.

Dall'accostamento intimo all'anima del popolo sorge la poesia e l'incanto di una particolare artmosfera; dalla presenza di una natura sempre varia e affascinante scaturisce una miriade di sensazioni sottili. Tutte queste doti singolari si concretano attraverso un'originalità stilistica freschissima, che si arricchisce dell'apporto vivo delle diverse trasformazioni che il linguaggio esperimenta nella parlata popolare dei vari paesi in cui si svolge l'azione del romanzo.

L'introduzione della lingua parlata non appesantisce lo svolgimento del romanzo, non interrompe l'armonia stilistica dell'insieme: lo colora, anzi, di nuove forme suggestive, gli dà maggiore intensità e una più esatta aderenza all'ambiente di cui prende a narrare.

L'urgenza dei problemi di cui questo particolare romanzo tratta ha avuto, indubbiamente, influenza decisiva sui mezzi dell'espressione. In uno studio sulla letteratura ibero-americana Jean Cassou afferma (1) che per gli autori ispano-americani la lingua non è uno strumento, bensì un elemento di un cosmo elementare. E J. E. Garro sostiene che tra il campo dell'arte letteraria e quello della politica se non vi è correlazione ostensibile, è chiaro, tuttavia, che la « gravedad y la enjundia de una prosa noble depende, por lo menos en un treinta por ciento, de la exactitud y validez de las ideas políticas del escritor » (2). Lo stesso mi pare che si possa dire per quanto riguarda tutti gli altri problemi d'indole umana.

(1) J. Cassou, *Le message des lettres hispano-américaines,* in « Preuves », n. 35, Paris, janvier 1954, p. 68.

(2) J. E. Carro, *Jorge Icaza: Vida y Obra,* art. cit., p. 203.

E' evidente, tuttavia, che per essere grandi scrittori o grandi artisti non è sufficiente trasformarsi in apostoli ardenti di una determinata corrente sociale o politica. In molti casi è proprio l'eccessivo asservimento dell'arte a correnti di questa tendenza che finisce per distruggere completamente il libero afflato della creazione, quindi la sua validità artistica ([3]). Ciò avviene, è vero, solitamente nei mediocri artisti, ma si dà talvolta anche nei grandi là dove essi perdono la nozione dei limiti tra creazione artistica e pura propaganda di classe. In questi casi l'arte scompare e l'opera si trasforma in libello, in cui si rivela immediatamente un poco sereno spirito di parte o, nel migliore dei casi, diventa puro documento sociale.

Nell'ambito del romanzo americano di cui si è detto, se questo stato di cose si è talvolta determinato, lo si è visto a proposito della protesta religiosa, è stato solo in misura del tutto insignificante. In altri scrittori ha assunto, invece, maggiori proporzioni, e perciò non si è ritenuta valida la loro opera.

Ben si comprende, però, come questi argomenti possano attirare con facilità e come difficile sia conservare intatta la libertà creativa, che assicura la continuità dell'atmosfera artistica, fondata essenzialmente, qui, su cose fin troppo umane, ma suscettibili di attingere nello stesso tempo le vette più alte dell'arte.

Ai grandi esponenti della protesta americana mi sembra che l'ispirazione non sia mai mancata. Il loro romanzo non si è trasformato in libello, nè l'argomento, quasi sempre di tragiche tinte, li ha trascinati loro malgrado verso le inconsistenti stucchevolezze del melodramma, o verso le tinte orripilanti del romanzo nero. Essi hanno sempre saputo conservare, invece, una superiore misura, e non si sono lasciati attirare da tentazioni rettoriche, nè da languidi sentimentalismi, dando così un'opera efficace ed equilibrata.

Il gioco del romanziere si fonda, nei casi esaminati, su una semplice evidenza di situazioni reali, dalle quali scaturisce l'atmosfera drammatica e la poesia, senza tema di pericolosi squilibri.

E' appunto la semplicità emotiva dell'atmosfera di tutta l'opera che distingue il vero artista.

Il romanzo di protesta conserva un ben definito carattere originale. La sintassi s'incarica di muovere le acque e di dar colore all'opera non meno delle scene e del paesaggio. In ogni romanzo si sente viva la presenza dell'anima dell'artista, il suo orientamento spirituale, e quando l'eva-

---

([3]) Mi sembra questo il caso, ad esempio, dello scrittore costaricano C. L. FALLAS, che nel romanzo *Mamita Yunai*, apparso recentemente in traduz. it. a cura di A. Dabini (Roma, Cultura Sociale, 1955), ha scritto un'opera ossessionante, polemica e priva di poesia.

sione polemica non può essere più trattenuta essa acquista, nell'opera, una logicità sua propria, come conseguenza di anteriori premesse che la reclamano.

Le parole del romanzo di protesta sono, in generale, « palabras duras y bruñidas », ha affermato il Garro (4); la frase diventa « escueta, dura y cortante » (5). V'è un atteggiamento « realistico » che si contrappone all'ingenuo atteggiamento visionario delle epoche romantiche, e che scaturisce essenzialmente da un'esperienza di classe scarsamente assistita da fede di redenzione. La tragedia è sempre presente, ed è questa sua presenza che fa sì che lo stile di questi romanzieri non risponda a ricerche di perfezione esteriore, ma anzi le rifugga come superficiali e vuote, pur conservando una costante correzione.

Ciò che allo scrittore interessa è, come ha detto un critico, la sua consolidazione per meriti umani: « Prefiere que su obra se consolide por su importancia humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo » (6).

Per questi motivi il linguaggio acquista potenza, ogni parola esprime un significato che va al di là della sua intensità normale, la frase si fa turgida di mille umori. Sorge così un'espressione nuova che si arricchisce di nuove parole, di terminologie proprie della terra, non solo, ma di espressioni sintattiche tormentate, esplosive e affascinanti. E' uno spagnolo « réjeté a un autre période de sa formation — dice Jean Cassou (7) —, transplanté dans une autre terre. Rajeuni, que nos pas, mais favorisé d'une autre jeunesse, j'entends de la jeunesse d'un autre langage. Recréé, renaissant », ottenuto attraverso « Tournures syntaxiques, syncopes, images, comparaisons paraissant arbitraires, gratuites, hors du concevable, du réalisable, du plausible ».

Il romanzo americano di protesta è, in definitiva, l'espressione di un mondo finora sconosciuto nella sua realtà, che si concreta in genuina opera d'arte. E' sensibilità attenta, umanità generosa e appassionata. L'anelito più grande del romanziere è quello di mettere a nudo la triste realtà del suo paese, di distruggere un mondo crudele e antistorico, per poter meglio costruire intatta e libera l'America di domani, e vi perviene in piena poesia.

---

(4) J. E. Carro, *Jorge Icaza: Vida y Obra,* art. cit., p. 203.
(5) *ivi,* p. 197.
(6) M. Benedetti, *Los temas del Novelista Hispano-americano,* in « Número », a. 2, n. 10-11, Montevideo, septiembre-diciembre 1950, p. 492.
(7) J. Cassou, *Le message des lettres hispano-américaines,* art. cit., p. 69.

INDICE

Premessa . . . . . *pag.* 5

Cap. I - La protesta sociale . . . . . » 7

Cap. II - La protesta politica . . . . . » 41

Cap. III - La protesta religiosa . . . . . » 65

Cap. IV - Validità del romanzo di protesta . . » 77

Finito di stampare
nel luglio 1957
dalle Industrie Grafiche
Amedeo Nicola & C. - S. p. A.
Milano-Varese