

CENTROAMERICANA

29.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2019

CENTROAMERICANA

29.2 (2019)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-547-6

ÍNDICE

ALICE BALSANELLI

Le concezioni animiste tra i maya lacandoni del Chiapas, Messico 5

ANDREA BEAUDOIN VALENZUELA

Representaciones de la violencia, el estado y las clases marginadas en «Los de abajo», «El Señor Presidente» y «Un día en la vida» 37

IGNACIO SARMIENTO

Desarticular la represión. La descomposición de la familia en la literatura centroamericana de postguerra..... 61

FRANCESCA VALENTINI

La «transculturación» musicale e poetica in Nicolás Guillén. Poesia e «son», «son» e poesia..... 87

Instrucciones a los autores..... 117

Normas editoriales y estilo..... 117

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 119

Política de acceso y reuso..... 120

Código ético..... 120

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

LE CONCEZIONI ANIMISTE TRA I MAYA LACANDONI DEL CHIAPAS, MESSICO

ALICE BALSANELLI

(Escuela Nacional de Antropología e Historia, México)

Riassunto: Il presente articolo si propone d'indagare la concezione di 'anima' dei maya lacandoni del Messico, tra cui si è realizzata una ricerca sul campo della durata di sei anni (2011-2018). Dopo aver introdotto brevemente il gruppo etnico considerato, si offrirà una rassegna delle credenze circa le essenze animiche nell'area maya, iniziando con i dati inerenti al periodo classico (250-900 D.C), fino a giungere ai gruppi etnici contemporanei. Questa comparazione permetterà di evidenziare le differenze tra il pensiero nativo e quello occidentale, basato sull'idea cristiana di un'anima unica, indivisibile ed eterna, prerogativa degli esseri umani. I maya concepiscono il corpo come un tutt'uno formato da una parte fisica (l'organismo) e da un numero culturalmente variabile di elementi intangibili, alcuni imprescindibili per la vita dell'essere umano, altri d'importanza secondaria. Analogamente, gli indigeni credono nell'esistenza di entità extra-corporee, albergate all'interno dell'organismo di un agente esterno, che spesso prende la forma di un *alter-ego* zoomorfo. Si analizzeranno le caratteristiche delle essenze incorporee lacandone e le condizioni che provocano la loro separazione dall'organismo: le malattie, la follia, la morte, le esperienze oniriche. Saranno anche introdotti i rimedi che permettono la ricongiunzione dell'anima con il corpo, nell'ambito delle pratiche curative.

Parole chiave: Lacandoni – Maya – Animismo – Entità animiche – Dicotomia corpo/anima.

Abstract: «**The Animistic Conceptions among the Lacandon Maya of Chiapas, Mexico**». The present article proposes to investigate the concept of 'soul' of the Lacandon Maya of Mexico, among which a six-year fieldwork was carried out (2011-2018). After introducing the ethnic group, we will offer a review of the beliefs about the soul essences in the Mayan area, starting with the data concerning the classical period (250-900 D.C), up to reach the contemporary ethnic groups. This comparison will allow us to highlight the differences between native and western thought, based on the

Christian idea of an unique, indivisible and eternal soul, prerogative of human beings. The Maya conceive of the body as a whole formed by a physical part (the organism) and a variable number of intangible elements, some essential for the life of the human being, others of secondary importance. Likewise, the natives believe in the existence of extra-corporeal entities, residing into an external agent, which often takes the form of a zoomorphic alter ego. We will analyse the characteristics of the incorporeal essences and the conditions that cause their separation from the organism: diseases, madness, death, dream experiences. Remedies that allow the reunion of the soul with the body, in the context of healing practices, will also be introduced.

Keywords: Lacandon – Maya – Animism – Soul entities – Body/Soul Dichotomy.

Precisazione circa il lavoro svolto

Il presente articolo si basa sui risultati di un lungo lavoro etnografico svoltosi a partire dall'anno 2011 e tuttora in corso. La ricerca è stata realizzata nell'ambito dei miei studi di *maestría* e *doctorado* presso la Escuela Nacional de Antropología e Historia di Città del Messico, con il patrocinio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), e ha condotto alla redazione e discussione di due tesi: *La condición de humanidad entre los lacandones de Najá* (2014) e *Jach Winik y winik: la construcción de la identidad y de la alteridad entre los lacandones de la selva chiapaneca* (2018). Il lavoro etnografico si è svolto nei principali villaggi dei maya lacandoni, che risiedono nella Selva Lacandona del Messico meridionale, nello stato del Chiapas. Mi sono inoltre dedicata all'apprendimento della lingua locale, il maya *lacandón*, allo scopo di poter accedere a un maggior numero di informanti e raccogliere dati in lingua nativa. Trattandosi di un gruppo etnico che da sempre ha suscitato grande interesse etnografico, e su cui esiste un'estesa bibliografia, ho deciso di intensificare il lavoro sul campo, con la finalità di esplorare tematiche inedite. In campo si sono impiegate le tecniche previste dal metodo etnografico classico: osservazione partecipante, registro dei dati in lingua nativa e in spagnolo, raccolta di materiale fotografico. Per quanto riguarda la popolazione presa in esame, si sono intervistati i soggetti che occupano posizioni di rilievo: il *to'ohil* (l'esperto rituale), gli uomini coinvolti nella politica comunitaria (*comisariado*, *agentes* e persone definite come 'saggi', ma che non esercitano nel contesto religioso). La conoscenza della lingua ha

inoltre permesso di dar voce a soggetti che difficilmente vengono presi in considerazione nelle interviste: gli anziani, che si esprimono quasi esclusivamente in lingua maya, e la popolazione femminile. In merito al quadro teorico, si è svolta un'estesa ricerca bibliografica, a fini comparativi, che prende in considerazione etnografie relative ad altri gruppi maya contemporanei, unitamente a materiale etnostorico ed epigrafico inerente ai maya preispanici. Si è inoltre ricorso alle teorie formulate nel corso degli ultimi decenni nell'ambito dell'antropologia amazzonica, in particolare le opere appartenenti alla corrente di pensiero che prende il nome di 'svolta ontologica', i cui esponenti principali sono Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola¹. L'approccio allo studio delle ontologie costituisce una grande svolta nel campo delle scienze umane, in particolare dell'antropologia, poiché propone una 'decostruzione' del modello teorico occidentale-naturalista, basato su una serie di dualismi che, invece, sono assenti nelle culture non occidentali: natura-cultura, natura-società, oggetto-soggetto, corpo-anima, menzionando i principali. Basandoci sulle premesse segnalate in questa breve introduzione, nel presente saggio ci occuperemo della dicotomia corpo-anima, addentrando nell'analisi delle concezioni animiche dei lacandoni, offrendo inoltre una comparazione con altri gruppi maya.

Gli Jach Winik o lacandoni: i Veri Uomini

I maya lacandoni della Selva Lacandona del Chiapas (Messico) si autodefiniscono *Jach Winik*, i 'Veri Uomini' e parlano una variante del maya yucateco, da loro chiamata *jach tan*, 'la vera lingua'. Attualmente, si stima un numero appena superiore ai 1000 individui, distribuiti in tre comunità principali: Lacanjá Chan Sayab, situata vicino alle rovine di Bonampak; Najá e Metzabok, ubicate al sud-est della storica città di Palenque. Fin dagli inizi del

¹ B. LATOUR, *Nunca fuimos modernos: ensayos de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires 2017; E. VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibales. Líneas de antropología postestructural*, Katz, Buenos Aires 2010; P. DESCOLA, *Mas allá de naturaleza y cultura*, Amorrortu, Buenos Aires 2012.

Novecento, questo piccolo gruppo etnico ha suscitato un grande interesse etnografico, poiché i lacandoni erano ritenuti gli ultimi eredi dell'antica civiltà maya del periodo classico (250-900 d.C.). In effetti, il sistema rituale degli *Jach Winik* presentava numerose corrispondenze con quello dei maya preispanici, di cui tuttora affermano di essere i diretti successori². Nonostante le evidenti similitudini, è necessario segnalare che, a seguito dei fenomeni di acculturazione, la religione nativa ha sofferto cambiamenti drastici. Quando i lacandoni abbandonarono il nomadismo, stabilendosi negli attuali villaggi, divennero l'obiettivo di numerosi missionari che, nel corso dei decenni, hanno cercato di convertire i nativi. Protestanti, cattolici, pentecostali e domenicani, provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti, si sono susseguiti nel tentativo di convincere gli *Jach Winik* ad abbandonare i riti pagani e l'idolatria³.

Per quanto riguarda il sistema rituale, sono scomparsi i riti di passaggio, mentre permangono le pratiche funerarie che descriveremo nel presente scritto. Attualmente, esiste un unico tempio attivo, situato nel villaggio di Najá, che in lingua maya è chiamato *u yatoch k'uj*, 'la casa degli dei', e in cui esercita l'ultimo *to'ohil*, l'esperto rituale. Nel tempio si svolge tuttora la principale cerimonia lacandona: si tratta del rito del *ba'alché*⁴, di origine precolombiana. Questo si celebra nel tempio, in corrispondenza delle principali fasi agricole: la semina del mais, la raccolta dei primi frutti; o qualora si necessitasse l'intercessione degli dei: per propiziare la pioggia, nel caso di un cataclisma naturale o per curare malattie. È necessario evidenziare che il numero di riti è diminuito drasticamente nel corso degli anni; ciò è dovuto all'età avanzata del *to'ohil* e alle conversioni di massa, che stanno avendo luogo in tutta la Selva Lacandona per opera di pastori protestanti. Nonostante ciò, si

² V. PERERA – R. BRUCE, *The Last Lords of Palenque: The Lacandon Mayas of the Mexican Rain Forest*, University of California Press, Berkeley 1934, p. 12.

³ D. BOREMANSE, *Hach Winik. The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*, Institute for Mesoamerican Studies, Albany 1998, p. 27.

⁴ Il termine fa riferimento a una bevanda rituale di origine precolombiana, il *ba'alché*, ottenuto dalla fermentazione della corteccia dell'omonimo albero, il *ba'alché* (*Lonchocarpus longistylus*); questa è consumata durante i rituali e viene offerta alle divinità del tempio.

è conservato il pantheon preispanico, che annovera una moltitudine di dei principali e minori; sebbene molti informanti affermino di aver aderito al culto cristiano, la totalità della popolazione intervistata è in grado di riconoscere e nominare le distinte divinità. Possiamo affermare che la religione si trova in una fase di transizione: sebbene alcune persone frequentino messa nelle chiesette comunitarie, nei casi di calamità naturali o qualora si verifichi qualche fenomeno peculiare (ad esempio un'eclisse) gli abitanti tornano a rivolgersi ai loro dei originari. Gli *Jach Winik* hanno mantenuto un rapporto simbiotico con l'ambiente della selva, e si caratterizzano per un'ontologia animista: la credenza che ogni essere del cosmo sia dotato di anima o spirito, includendo gli elementi naturali, la fauna, la flora, gli oggetti inanimati, gli dei e gli spiriti⁵. Nonostante i religiosi cristiani cerchino di spingere i lacandoni verso il monoteismo, negando l'esistenza di qualsiasi pratica giudicata immorale o superstiziosa (riti nel tempio, credenze circa gli spiriti e i 'demoni' della selva, venerazione dei luoghi sacri tradizionali: grotte, corsi d'acqua, boschi), queste credenze sono rimaste pressoché intatte.

Anime maya: un breve viaggio tra le concezioni animiste dei maya (Messico e Guatemala)

Nella presente sezione, offriremo un panorama delle concezioni animiste nell'area maya. Prima di approfondire il tema occorre specificare che, tra i maya attuali, l'idea di anima è culturalmente variabile, e si registrano differenze sensibili anche all'interno di un singolo gruppo etnico. Fin dall'epoca coloniale, i missionari che si sono dedicati al registro delle credenze native si sono trovati di fronte al problema della traduzione dei termini indigeni. Le concezioni occidentali circa l'anima hanno incontrato un ostacolo insormontabile di fronte alla complessità delle idee native, e le traduzioni proposte hanno spesso generato fraintendimenti. Con il termine *alma* si è iniziato a designare un insieme di entità immateriali che non avevano nessuna

⁵ DESCOLA, *Mas allá de naturaleza y cultura*, p. 199.

caratteristica in comune con l'anima cristiana: un attributo unico, indivisibile, posseduto unicamente dagli esseri umani e che abbandona l'organismo solo nel momento della morte. Di fatto, secondo il pensiero nativo, la persona alberga nel corpo una moltitudine di entità animiche, alcune volatili, altre tangibili; alcune possono abbandonare il corpo nel corso della vita: se il soggetto si ammala, se assume sostanze allucinogene o alcool, o durante i viaggi onirici. Un'accurata definizione, che si avvicina al concetto di anima indigena, è quella proposta da López Austin:

La energía anímica que se supone reside en los centros anímicos es frecuentemente concebida como una unidad estructurada con capacidad de independencia, en ciertas condiciones, del sitio orgánico en el que se le ubica (...) Son muy variables las características de las entidades anímicas: singulares o plurales, divisibles o indivisibles, con funciones específicas, jerarquizables, materiales o inmateriales, separables o inseparables del organismo humano, precederas o inmortales, trascendentes a la vida del ser humano o finitas en la medida de éste, o aún poseedoras de una conciencia distinta e independiente del ser humano al que pertenecen⁶.

I ritrovamenti archeologici e il materiale epigrafico ci hanno restituito prove evidenti della credenza in essenze animiche tra i maya preispanici; la venerazione degli antenati costituiva una dimensione rilevante della vita sociale e dell'organizzazione politica, al punto che le città si configuravano come gigantesche necropoli, in cui le persone vivevano a stretto contatto con i loro defunti. Questi erano seppelliti nelle strette vicinanze delle abitazioni, per permettere ai vivi di interagire con i loro antenati⁷. Il corpo era concepito come la sede di numerose entità incorporee, ma prima di addentrarci nella descrizione, è necessario segnalare che, tanto i maya antichi come quelli moderni non concepiscono una separazione netta tra gli elementi organici e

⁶ A. LÓPEZ AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México 1998, pp. 197-198.

⁷ M. COE, "Ideology of the Maya Tomb", in E.P. BENSON – G.G. GRIFFIN (a cura di), *Maya Iconography*, Princeton University Press, Princeton 1988, p. 234.

quelli immateriali: l'anima e le emozioni formano parte integrante dell'organismo, una concezione che contrasta con la classica dicotomia corpo-anima, uno dei pilastri su cui si fonda il naturalismo occidentale, e che è assente nel pensiero nativo⁸. Il muscolo cardiaco costituiva il centro animico più importante; al suo interno si ubicava l'ol, l'essenza incorporea principale: centro del pensiero, dei sentimenti, delle facoltà cognitive⁹. Oltre all'ol si registra un'altra essenza, chiamata ik', definita come 'alito dell'anima, anima viva', di natura gassosa, associata alla respirazione e al dio del vento¹⁰. Nell'analisi dei glifi, incontriamo che il concetto di morte è descritto come «l'uscita del *sak-nik-tal* (la cosa bianca che fiorisce) dall'organismo»¹¹, che sta ad indicare un'essenza eterea che abbandona il corpo dopo la morte. L'espressione menzionata, fa riferimento a un'essenza volatile associata alla respirazione (*ik*, termine che in maya significa anche 'alito' e 'vento'), e che si separava dall'organismo dopo la morte del soggetto. Si concepiva allo stesso tempo l'esistenza di entità animiche extra-corporee, una credenza diffusa in numerosi gruppi maya attuali: si tratta di spiriti che prendono la forma di un animale e che accompagnano l'individuo durante tutto il corso della sua vita¹². Questo *alter-ego* animale¹³ era proprio degli esseri umani, specialmente quelli che occupavano un rango elevato nella società, e degli dei; nelle iscrizioni

⁸ DESCOLA, *Más allá de naturaleza y cultura*.

⁹ E. VELÁSQUEZ GARCÍA, *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades animicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico*, tesis doctoral, UNAM, México 2009, pp. 461-462.

¹⁰ K. TAUBE, "The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion", *Ancient Mesoamerica*, 16 (2005), p. 32.

¹¹ D. FREIDEL – L. SCHELE – J. PARKER, *Maya Cosmos. Three Thousands Years on the Shaman's Path*, Morrow, New York 1993, p. 183.

¹² S. HOUSTON – D. STUART, *The Way Glyph. Evidence for "Co-essences" among the Classic Maya*, Research Reports on Ancient Maya Writing, 30, Center for Maya Research, Washington D.C. 1989, p. 1; A. VILLA ROJAS, *Estudios etnológicos. Los mayas*, UNAM - Imprenta Universitaria, México 1985, p. 105.

¹³ Il termine utilizzato è generalmente *animal compañero* o *nahual*, che qui tradurremo come *alter-ego* animale, dato che condivide con la persona la stessa anima e lo stesso destino.

s'identifica con il glifo WAY. Tra i gruppi maya contemporanei, il termine *way*, utilizzato anche come radice di altri vocaboli, indica entità soprannaturali zoomorfe, connesse con il mondo onirico o quello della magia¹⁴. Com'è possibile osservare, già in epoca classica si configura un'idea di anima opposta a quella occidentale: ci troviamo di fronte a una pluralità di essenze animiche, alcune di esse esterne all'organismo umano. Questa concezione si riflette tra i maya attuali, come vedremo in seguito. Nel suo studio relativo alle soggettività incorporee tra i gruppi messicani contemporanei, Martínez individua cinque classi principali di anime:

- 1) L'anima-cuore (*almas-corazón*), identificata con il muscolo cardiaco, può uscire dal corpo temporaneamente, causando un disequilibrio nell'organismo;
- 2) Le anime-aria (*almas-aire*): elementi gassosi che possono abbandonare il corpo dopo la morte, associate con l'alito e il respiro;
- 3) Elementi calorici: ogni individuo possiede una data quantità di calore, distribuito in tutto il corpo, che è necessario mantenere per assicurare il corretto funzionamento dell'organismo;
- 4) L'anima-ombra (*almas-sombra*): appare come una silhouette eterea, spesso identificata con l'ombra che il corpo proietta sul terreno, o come una manifestazione esterna del corpo;
- 5) L'alter ego animale (*animal compañero*), assegnato all'individuo nel momento della nascita e che mantiene con questi una forte interdipendenza¹⁵.

Occorre segnalare che questa classificazione è puramente indicativa: in realtà, spesso le categorie si sovrappongono, e risulta difficile individuare a quale classe appartenga una data entità animica. Un esempio eloquente è costituito dal caso etnografico dei maya yucatechi attuali, i quali non operano una distinzione tra gli elementi fisici e quelli spirituali, classificandoli nella seguente maniera:

Pixan: anima o spirito, ciò che dà vita all'essere umano;

Puksik'al: muscolo cardiaco, stomaco, volontà e animo;

¹⁴ HOUSTON – STUART, *The Way Glyph*, p. 5.

¹⁵ R. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, "Las entidades anímicas en el pensamiento maya", *Estudios de cultura maya*, 2007, 30, pp. 153-174.

Ik': aria, vento, alito, spirito, anima, sostanza vitale di natura gassosa;

Ol: cuore immateriale, volontà, animo, intenzionalità¹⁶.

Troviamo gli stessi termini nella lingua dei maya itzà¹⁷, dove il vocabolo *pixan* viene tradotto come 'anima' o 'spirito': si tratta di un'essenza impalpabile ed eterna, che si separa dall'organismo dopo la morte della persona, mentre *pus-ik'al* designa il cuore o lo stomaco, identificandosi con un organo fisico. Per gli itza', il termine *ool* indica invece 'la sensazione del corpo' o 'la coscienza di possedere un corpo'¹⁸, ma anche lo spirito, il carattere, la coscienza di sé, la mente, il sapere, il respiro; il termine si trova anche in numerose espressioni che alludono a distinti stati d'animo: la felicità, la tristezza, la paura, lo sgomento e perfino la pazzia. Per quanto riguarda il termine *ik'*, questo indica il vento, l'aria e la respirazione¹⁹.

Tra i maya tzotzil, Guiteras osserva la presenza di numerose essenze incorporee; la principale è il *ch'ulel*, lo spirito impalpabile dell'individuo, che determina le sue caratteristiche fisiche e mentali²⁰. Possiede la facoltà di abbandonare il corpo e la sua assenza provoca un grave squilibrio: il soggetto privato del *ch'ulel*, si ammalerà o morirà. Si tratta di un'essenza indistruttibile, che sopravvive all'individuo dopo la morte e che si localizza nella totalità del corpo²¹. Ogni individuo possiede inoltre un *alter-ego* animale, che vive nella selva o nei monti, chiamato *wayjel*. Se il *wayjel* viene ferito o muore, anche la persona corrispondente subirà lo stesso destino, e viceversa²². Tra gli tzotzil del

¹⁶ A. BARRERA VÁSQUEZ (director), *Diccionario maya Cordemex; maya-español, español-maya*, Ediciones Cordemex, Mérida 1980.

¹⁷ A.C. HOFLING – F.F. TESECÚN, *Itzaj-Maya-Spanish-English Dictionary*, The University of Utah Press, Salt Lake City 1997, p. 515.

¹⁸ *Ivi*, p. 492.

¹⁹ *Ivi*, p. 251.

²⁰ C. GUITERAS HOLMES, *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México 1986, p. 229.

²¹ *Ibidem*.

²² U. KÖHLER, *Chonbilal ch'ulelal. Alma Vendida. Elementos fundamentales de la cosmología y religión mesoamericanas en una oración maya-tzotzil*, IIA/UNAM, México 1995, p. 21.

municipio di Zinacantán, l'anima è formata da due elementi: il *ch'ulel* e il *chanul*²³. Il primo si separa dal corpo durante le esperienze oniriche ed è a sua volta composto da tredici elementi, tutti necessari per la salute dell'organismo. Al morire la persona, il *ch'ulel*, eterno e indistruttibile, si reincarna in un nuovo individuo. Invece il *chanul* è la co-essenza zoomorfa, che dimora all'interno di una montagna sacra e il cui destino dipende dall'umano cui appartiene.

Gli tzeltales del Chiapas possiedono una pluralità di anime, albergate nel cuore: il *ch'ulel*, da *chul*, 'cosa sacra'²⁴, è essenziale per la vita dell'essere umano; presenta la forma del corpo, ma in miniatura; possiede la facoltà di allontanarsi temporaneamente, durante il sonno o quando si verifica qualche alterazione nell'organismo. Nel *ch'ulel* risiedono le emozioni, il pensiero, la memoria e i sentimenti. La seconda anima è un minuscolo uccellino (*el ave del corazón*) che vive all'interno del muscolo cardiaco e che è responsabile dei battiti del cuore: quando l'animaletto si spaventa e batte le ali, il cuore pulsa. A differenza del *ch'ulel*, questo non può abbandonare il corpo, o l'individuo morirà. La terza anima risiede all'esterno dell'organismo, si tratta del *lab*, l'*alter-ego* animale, che dimora nel monte. Ogni individuo può possedere un numero variabile di *lab*, la cui esistenza è parallela a quella del loro proprietario; le persone più potenti, come gli stregoni, possono arrivare a possedere fino a tredici *lab*²⁵.

²³ E. LEVI, "Dreams in Mayan Spirituality: Concepts of Dreaming from the Ancient Mayans to the Contemporary Mayans around Lake Atitlán", *Sociology and Anthropology in Guatemala and Chiapas*, March 9, 2010, p. 13. In: <apps.carleton.edu/curricular/ocs/guatemala/assets/Levi_2010.pdf> (consultato il 23 settembre 2019).

²⁴ P. PITARCH, "Almas y cuerpo en una tradición indígena tzeltal", *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 2000, 112, p. 32.

²⁵ A. MEDINA HERNÁNDEZ, *Tenejapa: familia y tradición en un pueblo tzeltal*, Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, México 1991, p. 14.

I maya chol distinguono il cuore materiale, detto *pusic'al*, dall'entità spirituale che in esso alberga, il *ch'uljel*²⁶. Nonostante ciò, i sentimenti e le emozioni si attribuiscono al *pusic'al*, e non allo spirito propriamente detto; possiamo notare nuovamente che le frontiere tra le categorie materiale-immateriale, corpo-spirito si fondono e confondono. Il *ch'ujel* si trova nel cuore, nel centro del torace e nei polsi; può separarsi dal corpo, causando uno scompenso che sfocia nella malattia della persona affetta; per questa ragione gli sciamani, durante il processo di cura, che prende il nome di *päy-ben ch'ujel*, 'richiamare l'anima', devono fare in modo che questa torni al corpo per sanare il paziente. Per quanto riguarda l'*alter-ego* animale, chiamato *wäy*, gli indigeni affermano che si tratta di una delle anime umane; vive nella selva e possiede le caratteristiche già osservate negli altri gruppi menzionati.

Tra i maya chontal, il termine *pusic'a* indica il cuore o lo stomaco, mentre lo spirito prende il nome di *pixan*, ed è descritto come un'ombra situata all'interno dell'organismo umano²⁷. Il termine *pixan* indica anche gli stati d'animo e le emozioni. Alla morte di una persona, il *pixan*-ombra esce dal corpo, assumendo la forma di uno spettro.

I tojolabales pensano che ogni essere del cosmo possiede uno spirito vitale, chiamato '*altzil*', termine che gli informanti traducono come 'cuore'²⁸; lo stesso termine può anche indicare lo stomaco o l'anima²⁹. Gli esseri umani possiedono invece 'due cuori': l'*altzil*, il principio vitale, e il *k'ujol*, responsabile della facoltà di agire, del pensiero e dei sentimenti. Gli *alter-ego* animali si definiscono *wayjel*; ogni persona ne possiede uno, ma quello degli

²⁶ J.K. JOSSERAND – N. HOPKINS, *Lenguaje Ritual Chol*, FAMSI, 2006, pp. 31-32. In: <www.famsi.org/reports/94017es/94017esJosserand01.pdf> (consultato il 23 settembre 2019).

²⁷ K. KELLER – L. PLÁCIDO, *Diccionario chontal de Tabasco (Mayense)*, Serie de vocabularios y diccionarios indígenas "Mariano Silva y Aceves", 36, Instituto Lingüístico de Verano, Tucson 1997, pp. 198-199.

²⁸ C. LENKERSDORF, *Conceptos tojolabales de filosofía y del altermundo*, Plaza y Valdés, México 2004, p. 51.

²⁹ *Ivi*, p. 46.

stregoni si distingue per una natura perversa, ed è in grado di causare malattie. Il campo d'azione privilegiato del *wayjel* è il contesto onirico: attraverso i sogni, lo stregone può inviare il suo *animal compañero* nel sogno della vittima, facendola ammalare o uccidendola.

Per quanto riguarda i gruppi maya del Guatemala, si registra che i quiché credono nell'esistenza di un'anima-cuore (*k'ux*), menzionata anche nel *Popol Vuh*³⁰. Il morfema *k'ux* è utilizzato come radice di altri vocaboli, che appartengono al campo semantico della vitalità, dell'intelligenza, del raziocinio e delle funzioni organiche connesse alla respirazione. Possiamo notare che, fin dai primi testi in lingua maya, il cuore è associato alle facoltà cognitive e al raziocinio, e non si opera una distinzione tra la materia, lo spirito e le funzioni ad esso connesse.

Gli *chorti* pensano che il centro animico sia costituito dal cuore, situato nella parte centrale del corpo, luogo in cui in realtà si trova lo stomaco³¹. L'organismo lotta costantemente per mantenere il proprio calore, il quale si propaga attraverso il sangue; lo spirito vitale, trasportato dal sangue, è chiamato *magín*³² o *me'yn*³³. Si tratta di un'anima-ombra, posseduta dalle persone, dagli animali e da alcuni oggetti. È il *me'yn* lo spirito che abbandona l'organismo dopo la morte o durante i viaggi onirici.

Per i *mame* del Guatemala, il termine *altzil* indica l'anima, lo spirito, il muscolo cardiaco e lo stomaco³⁴; anche i *kaqchikeles* non operano una distinzione tra il cuore e lo stomaco, che rappresentano il centro animico

³⁰ E. MUNRO, *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans 1971, p. 183.

³¹ C. WISDOM, *Los chortis de Guatemala*, Editorial del Ministerio de Educación Pública "José de Pineda Ibarra", Guatemala 1961, p. 352.

³² J. LÓPEZ GARCÍA – M. BRENT, *Primero Dios. Etnografía y cambio social entre los mayas ch'orti's del oriente de Guatemala*, FLACSO, Guatemala 2002, p. 116.

³³ K.M. HULL, *An Abbreviated Dictionary of Ch'orti Maya*, FAMSI, Guatemala 2006, p. 83. In: <www.famsi.org/reports/03031/03031.pdf> (consultato il 23 settembre 2019).

³⁴ D. REYNOSO, *Vocabulario de lengua mame*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México 1961, p. 51 e p. 88.

principale, la sede dei pensieri, della razionalità, delle emozioni e che, in lingua indigena, prende il nome di *ranimà*³⁵.

Gli *tz'utuhil* pensano che la forza vitale dell'organismo alloggi nel sangue, un elemento che permette la connessione tra il piano terrestre e quello divino, come dimostrano le pratiche di autosacrificio, attraverso cui gli indigeni offrivano il proprio sangue ai loro dei³⁶. In questo gruppo etnico, l'energia vitale prende il nome di *ak'u'x*, traducibile come 'cuore' o come 'centro di'. Questa entità animica è presente in ogni creatura del cosmo, non si tratta di una prerogativa umana. Levi specifica che tra gli *tz'utuhil* non esiste una concezione uniforme circa l'idea di anima; nella regione del lago Atitlán, lo spirito è chiamato *adiosish*; alcuni informanti lo collocano nel cuore, altri nella testa³⁷. Esso abbandona il corpo quando il soggetto sta sognando; si tratta di un'essenza volatile: «che esce dalle narici, dalla bocca o dalle orecchie, per volare come una colomba»³⁸. Oltre ad essere il motore della vita stessa, l'*adiosish* è considerato anche la coscienza che guida la persona e che la incita ad agire correttamente.

Concludiamo questa breve rassegna menzionando il caso etnografico *k'eqchi'*: questi pensano che l'entità animica principale sia il *mujel*, un'anima-ombra che è anche definita 'spirito'³⁹. Il *mujel* è visibile quando una persona proietta la propria ombra sul terreno, possiede quindi la medesima forma del corpo. Si contempla anche l'esistenza di una seconda anima, chiamata *raanm*, l'anima propriamente detta. Mentre il *mujel* può abbandonare il corpo per periodi di tempo brevi, l'assenza del *raanm* decreterebbe la morte del soggetto.

³⁵ E.D. CHIRIX GARCÍA, "Los cuerpos y las mujeres kaqchikeles", *Desacatos*, 2009, 30, p. 150.

³⁶ A. VALLEJO REYNA, *Por los caminos de los antiguos nawales: Ri Laj Mam y el nawalismo maya tz'utuhil en Santiago Atitlán*, Fundación CEDIM-NORAD, Iximulew, Guatemala 2001, p. 151.

³⁷ LEVI, "Dreams in Mayan Spirituality", p.14.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ C. CABARRÚS, *La cosmivisión q'eqchi' en proceso de cambio*, Fundación Centro de Documentación e Investigación Maya - CEDIM, Guatemala 2008, p. 164.

Nonostante ciò, quando una persona muore, è il *mujel* ciò che sopravvive e che raggiunge l'aldilà, e che, in occasione della festa dei morti, tornerà sulla terra per alimentarsi delle offerte lasciate sugli altari dai suoi cari⁴⁰.

In tutti i casi etnografici menzionati, è possibile osservare che diverse essenze incorporee possiedono la facoltà di abbandonare l'organismo anche nel trascorso della vita del soggetto, in circostanze che vengono definite straordinarie: durante il sonno, in caso di malattia o nel caso in cui la persona subisca un forte shock. In queste circostanze, l'anima si comporta come un soggetto indipendente, libero dai vincoli del corpo: può spostarsi, conversare, alimentarsi, incontrarsi con altre anime. Quando lo spirito si trova sprovvisto della protezione dell'organismo, diventa vulnerabile agli assalti di determinati agenti esterni, capaci di estrarre le anime umane allo scopo di ocasionare danni alle persone. Per questa ragione, i nativi si vedono costretti a dialogare costantemente con le proprie anime, anche attraverso rituali specifici, allo scopo di farle rientrare nell'organismo ed evitare complicazioni (malattie, follia o morte).

Anime lacandone

I lacandoni non distinguono terminologicamente tra il muscolo cardiaco e lo spirito, impiegando in entrambi i casi il termine *pixan*. Questo deriva dal verbo *pix*, che significa 'avvolgere, coprire'⁴¹; in questo modo, si potrebbe tradurre *pixan* come 'la cosa avvolta'⁴². Ogni essere del cosmo possiede *pixan*: nell'ontologia animista lacandona non si concepisce l'esistenza di un elemento sprovvisto di spirito-cuore, una proprietà che accomuna uomini, dei, spiriti, animali, piante ed alcuni oggetti. Il *pixan* rappresenta quindi un elemento

⁴⁰ *Ivi*, p. 57.

⁴¹ P. PITARCH, *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*, Artes de México, México 2013, p. 25.

⁴² L'espressione fa riferimento al fatto che l'anima, in condizioni normali, è 'avvolta dal corpo'; infatti i lacandoni definiscono il corpo come una corteccia vegetale o un involucro, dato che, privato dell'anima, esso si presenta come un contenitore vuoto, privo di calore e vita.

materiale: il ‘cuore’, che secondo le concezioni anatomiche lacandone si trova nel centro del petto o all’altezza dello stomaco. È anche un’essenza incorporea, situata nel muscolo cardiaco, nello stomaco, nelle vene, nei polsi, nelle tempie e nelle caviglie⁴³. Il termine potrà quindi indicare uno stato fisico, per esempio la salute dell’individuo, o una qualità morale: secondo il contesto, l’espressione *tsoy u pixan*, letteralmente ‘buono il suo cuore’, può significare che il soggetto gode di buona salute (l’organo cuore sta bene) o che è una buona persona (il suo cuore è buono, è gentile). Mentre l’organo cuore-*pixan* si deteriora, lo spirito è eterno, e sopravvive dopo la morte del soggetto. Secondo gli informanti, esso possiede la facoltà di abbandonare il corpo in determinate situazioni: in caso di malattia o morte, se il soggetto si spaventa e durante le fasi del sonno. Boremanse⁴⁴ afferma che, in queste circostanze, l’anima che lascia il corpo si trasforma nel suo doppio: mantiene l’apparenza della persona cui appartiene e, abbandonando l’involucro fisico, inizia a vivere un’esistenza indipendente. Quando il *pixan*-essenza si separa dall’organismo, è denominato *naj pixan*, ‘la vera essenza’, e acquisisce la forma di uno spettro (che oggi la gente definisce ‘fantasma’), e che possiede le sembianze della persona cui appartiene. Liberatosi del corpo, lo spirito diventa un soggetto indipendente: deambula, conversa, si reca al campo a lavorare, visita i suoi amici e parenti. Gli informanti confermano che, quando il *naj pixan* si muove nel mondo dei vivi, mentre il corpo giace abbandonato da qualche parte, mantiene l’apparenza di una persona qualsiasi. Per questa ragione, alle volte è impossibile distinguere la ‘persona reale’ (*u winkil*) dall’anima errante.

Tra i lacandoni, si concepisce l’esistenza di un’altra entità animica, chiamata -’or: il termine *yor* o *wor*⁴⁵, convenzionalmente tradotto come

⁴³ BOREMANSE, *Hach Winik*, p. 91.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ In lingua maya, quando un sostantivo o un verbo iniziano con una vocale, per ragioni fonetiche è necessario anteporre una radice, che cambia a seconda del pronome possessivo che li precede: la prima e la seconda persona del singolare (*in* ‘mio’, *a* ‘tuo’) richiedono la radice -*w*, mentre che la terza persona del singolare (*u*, ‘suo di lei, di lui’), richiedono -*y*. In questo modo si dirà: *in wor* (il mio animo), *a wor* (il tuo animo) o *u yor* (il suo animo).

‘animo’, viene impiegato per indicare gli stati d’animo della persona, i sentimenti o determinate qualità personali o del carattere. Trascriviamo alcuni esempi, di cui offriamo la traduzione letterale e il relativo significato⁴⁶:

<i>Tsoy in wor</i>	(è buono-bello il mio animo: sto bene, sono felice)
<i>Ma n’a u yor</i>	(non c’è il suo animo: è triste)
<i>Binij in wor</i>	(è andato il mio animo: sono privo di forze)
<i>Lubi in wor</i>	(il mio animo è caduto: sono scoraggiato, abbattuto)
<i>Sis a wor</i>	(il tuo animo è freddo: senti pace)
<i>Oi in wor</i>	(abbandono il mio animo: sono annoiato)
<i>Tu saata u yor</i>	(ha perso l’animo: è svenuto)
<i>K’ex u yor</i>	(il suo animo cambia: è geloso)
<i>Tin jazaj u yor</i>	(gli ho colpito l’animo: l’ho spaventato)
<i>Chich u yor</i>	(il suo animo è duro: è coraggioso)
<i>Ma’ chich u yor</i>	(il suo animo è molle: è un vigliacco, ha paura)
<i>Täm a wor</i>	(il tuo animo è profondo: sei severo, inflessibile)

Molti autori rilevano che, a differenza del *pixan*, l’*or* è una prerogativa umana. In realtà, trattandosi di una cultura animista, a tutti gli esseri del cosmo si attribuiscono caratteristiche proprie dell’essere umano, includendo gli atteggiamenti, il carattere e i sentimenti. In questo modo, è comune ascoltare orazioni come: *nen chich u yor a barum* (‘è duro l’animo del giaguaro’, per indicare che è temerario), *ne tsoy u yor a ik’* (‘il vento è felice’: sta soffiando dolcemente).

Si registra una terza essenza incorporea, chiamata *kisin’ok*, ‘il demone del piede’; si tratta di uno spirito che si trova all’altezza delle caviglie, contenuto nei vasi sanguigni. Si dice che questa non possa abbandonare definitivamente il corpo, né durante la vita terrena della persona né *post mortem*: quando un soggetto muore e l’organismo si decompone, il *kisin’ok* rimane all’interno dei resti ossei. È risaputo che, secondo l’escatologia maya, le ossa non sono

⁴⁶ Fonte: diario di campo.

considerate come elementi inerti, poiché trattengono parte dell'essenza spirituale dei loro proprietari⁴⁷.

Per le ragioni spiegate sopra, i lacandoni pensano che parte dell'essenza spirituale umana sia contenuta nelle spoglie: quando visitano il cimitero (che si trova nella selva, in uno spazio distante dalle abitazioni) si vedono obbligati a rispettare determinate regole, che hanno la finalità di non irritare gli spiriti. In primo luogo, è vietato l'ingresso al camposanto ai bambini, i cui *pixan* possono essere facilmente sequestrati da quelli dei defunti; gli adulti possono accedervi, ma devono parlare a voce alta con i defunti, per evitare che questi arrechino loro danno: «entri e parli a voce alta, li saluti, dici che sei lì per visitare e lasci un'offerta per le anime poi, prima di andartene, devi salutarli, e devi dire: – Non seguitemi, state qui, vado a casa, state in pace»⁴⁸. Si pensa che gli spiriti possano attaccarsi alla pelle e ai vestiti di coloro che visitano le tombe, quindi è necessario lavarsi e lavare ogni capo indossato in presenza dei defunti.

Il *kisin'ok* si converte in uno spirito malvagio e pericoloso se il suo proprietario non è stato sepolto secondo il rito tradizionale, che sarà descritto posteriormente: ad esempio, questa situazione si verifica qualora una persona muoia nella selva e non venga ritrovato il corpo, che non potrà ricevere una degna sepoltura. Invece, quando questa essenza si trova all'interno dell'organismo, non rappresenta alcun pericolo, poiché la sua presenza indica che il soggetto è sano. In diverse occasioni ho potuto osservare che, quando una persona giace ammalata nel suo letto, i presenti toccano le sue caviglie, alla ricerca del battito cardiaco. Quando si dice che 'il suo piede parla' (*ku tan u yok*), cioè quando pulsa, significa che la persona è viva. L'informante Koj descrive il *kisin ok* in questi termini:

⁴⁷ A. RUZ LHUILLIER, *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, F.C.E, México 1968, p.182; LÓPEZ-AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología*, p. 371 ; S.D. GILLESPIE, "Body and Soul among the Maya: Keeping the Spirits in Place", *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 11 (2002), 1, pp. 69-70; L. BROWN – K.EMERY, "Negotiations with the Animate Forest: Hunting Shrines in the Guatemalan Highlands", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 2008, 15, p. 313.

⁴⁸ Informante don Bor, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

Todos tenemos una parte buena y una mala; la mala está en los tobillos. Cuando morimos, el *kisin ok* sale; si la persona está tranquila, si está en paz, entonces no pasa nada, simplemente se va. Pero si uno está enojado, si fue maltratado, si nadie supo que murió y no lo enterraron, allí se convierte en mero *kisin* [solo un demonio], y anda molestando, espantando, porque no puede descansar en paz⁴⁹.

Riguardo all'*alter-ego* animale, si registra una differenza tra le concezioni lacandone e quelle presenti negli altri gruppi maya. Mentre nella maggior parte dei gruppi indigeni l'*alter-ego* zoomorfo nasce con l'individuo e spartisce con esso il medesimo destino, i lacandoni non condividono questa credenza. Ogni persona possiede un *-onen*, un patronimico maschile che prende il nome di un animale della selva⁵⁰; questo permette di dividere gli *Jach Winik* in gruppi o 'clan': il clan della scimmia ragno (*maax*), il clan del pecari (*k'eken*), il clan del cervo (*yuk*). Nonostante ciò, non esiste una relazione tra la persona e l'animale del suo *-onen*, che sembra acquisire importanza unicamente nel contesto onirico, riportandoci al concetto di *way* dei maya classici. Come osserva Bruce⁵¹, se una persona sogna di incontrare nella selva un pecari, significa che incontrerà un membro del clan *k'eken*; sognare di cacciare una preda, ad esempio una scimmia ragno, può presagire l'incontro amoroso con una donna appartenente al clan *maax*.

Gli ultimi giorni sulla terra

Quando una persona muore, il *pixan* abbandona il corpo, iniziando il suo viaggio verso il *Yala'am lu'um*, l'oltretomba. Per indicare la separazione dello spirito dall'organismo, i lacandoni utilizzano l'espressione *tu sol-in t-ab u bäh*,

⁴⁹ Informante doña Koj, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

⁵⁰ A.M. TOZZER, *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandonnes*, Mc. Millan Co, New York 1907, pp. 57-58.

⁵¹ R.D. BRUCE, *Lacandon Dream Symbolism. Vol I: Dream, Symbolism and Interpretation*, Ediciones Euroamericanas, México 1975, pp. 25-27.

‘ha abbandonato la sua copertura’⁵². Durante i primi giorni, lo spirito errante si trova in una fase liminale: non è ancora pronto per lasciare la terra, rimanendo intrappolato tra la dimensione dei vivi e quella dei defunti. In questo periodo, che dura approssimativamente quindici giorni, lo spirito si trasforma in un’entità pericolosa per i vivi; ragion per la quale è importante portare a termine il rito funebre appropriato, che permetterà il transito del *pixan* verso l’aldilà. Al momento della morte, la persona (ormai spirito) è confusa, non è cosciente di aver perso la vita: il suo *naj pixan* inizia a deambulare, andrà al campo a lavorare, alla selva o alla laguna, o sentirà il desiderio di visitare i suoi parenti o amici. Lo ‘spettro’ è un essere contaminante: coloro che lo vedono possono perdere a loro volta l’anima. Quando una persona muore, la gente non si avvicina alla sua casa, perché è il primo luogo cui fa ritorno l’anima nostalgica. A partire dal primo giorno, è necessario osservare numerosi tabù, che non coinvolgono solo i parenti, ma l’intera comunità. Si proibiscono numerose attività: cucire o utilizzare aghi (equivale a trapassare il ‘corpo dell’anima’, causandole dolore), pettinarsi (equivale a graffiare il corpo), mangiare peperoncino o spazzare (equivale a bruciare o cecare i suoi occhi). Ancora oggi, nonostante le influenze cristiane, queste proibizioni vengono rispettate. Il corpo è vegliato una notte intera, mentre si prepara la fossa, la quale dev’essere vigilata, per evitare che qualche spirito malvagio possa entrarvi⁵³.

Tutto il villaggio partecipa al rito funebre; ogni persona porta al cimitero una candela e alimenti, che serviranno all’anima durante il viaggio verso l’aldilà: le candele illumineranno il cammino, le tortillas e le bevande nutriranno l’anima durante il percorso. Ancora oggi si registra la pratica di parlare con il defunto; normalmente è il padre colui che si rivolge all’anima, per spiegarle che non è più in vita: «ti sto trasportando, non sei più vivo». La formula viene ripetuta mentre si copre il tumulo; è importante che l’anima prenda coscienza del fatto che sta lasciando la terra dei vivi, per evitare che possa ritornare a casa o sentire il desiderio di riunirsi con i suoi parenti. Ogni

⁵² BOREMANSE, *Hach Winik*, p. 91.

⁵³ *Ivi*, pp. 92-95.

membro della comunità accende una candela; gli informanti dicono che si tratta di una prova: se la candela si spegne, significa che il defunto è adirato con il suo portatore. Questi dovrà scusarsi, parlando con l'anima a voce alta.

Il *pixan* inizia quindi il suo viaggio verso il *Yala'am lu'um*⁵⁴ : un luogo ameno, identico alla Selva Lacandona, ricco di monti coperti di selva, fiumi e lagune, abitato da animali e piante di ogni specie, che sono le anime degli animali e delle piante morti sulla terra⁵⁵. Il *pixan* giunge al cospetto del dio Sukunkyum, il quale potrà vedere negli occhi dello spirito ogni peccato che ha commesso in vita. Nel caso in cui si tratti di reati gravi (omicidio, adulterio, furto) l'anima sarà inviata al regno del Causante della Morte, il temibile Kisin, che oggi è associato al Satana cristiano. Kisin torturerà l'anima peccatrice in un fiume di acqua gelata e nel fuoco, la dissolverà e la trasformerà in una bestia da soma o in un uccello domestico. Questi animali-anima vivranno in eterno nel regno del 'demonio', dovranno lavorare per lui, e questi potrà ucciderli e mangiarli a suo piacimento. Nel caso in cui si tratti di peccati minori, il *pixan* del defunto sarà inviato di nuovo in superficie e volerà verso la laguna Metzabok, dimora del Dio della Pioggia e guardiano delle anime, chiamato Mesäk o Mensabäk. È risaputo che, in area maya, le cavità naturali furono oggetto di culto in epoca preispanica⁵⁶, poiché rappresentavano il punto di convergenza tra il mondo dei vivi e l'oltretomba degli antichi maya, chiamato *Xibalbá*. Nei laghi di Metzabok si trovano diverse grotte, abitate da numerose divinità, la principale è quella presieduta dal Dio della Pioggia; al suo interno si possono osservare resti di ossa e crani umani che, secondo i Lacandoni, appartengono ai loro antenati: gli antichi maya. Secondo altri informanti, si tratta delle spoglie di divinità terrestri⁵⁷. Per quanto riguarda la descrizione del

⁵⁴ Cfr. R. BRUCE, *El Libro de Chan Kin*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 1974, p. 224-247.

⁵⁵ Il fatto che animali e piante siano dotati di anima, fa sì che spetti loro un destino *post-mortem*.

⁵⁶ J.E. THOMPSON, *Historia y religión de los mayas*, Siglo Veintiuno, México 2006, p. 230.

⁵⁷ D. BOREMANSE, "Ortogenesis en la literatura maya lacandona", *Mesoamérica*, 1989, 17, p. 100.

mondo che si trova all'interno della caverna, gli informanti lo descrivono come una selva: è uno spazio ameno e boscoso, ricco di fonti d'acqua e lagune, in cui le anime possono ricostituire un nucleo familiare e incontrarsi con i parenti che li hanno preceduti nell'aldilà. Si dice che se un vedovo o una vedova contraggono un nuovo matrimonio sulla terra, il coniuge defunto potrà sposarsi di nuovo nella grotta, contraendo matrimonio con un'altra anima o con una *Xtabay*, una ninfa silvestre⁵⁸.

La perdita temporanea dell'anima: malattia, «susto»⁵⁹ e follia

Ogni malattia o anomalia che l'organismo o la mente possano presentare, è spiegata in termini di perdita del *pixan*: quando questo abbandona il corpo, lo riduce a una sorta di contenitore vuoto, vulnerabile e indifeso. Viceversa, l'anima che si priva della protezione fisica inizia a vagare per il mondo reale o quello onirico, esponendosi al pericolo di esser sequestrata o divorata da determinate entità spirituali. Boremanse rileva che, per gli *Jach Winik*, la maggior parte delle malattie è ritenuta di origine mistica⁶⁰; si pensa che la causa più comune sia l'ira di una delle deità del pantheon lacandone⁶¹. Per questa ragione, è possibile curarsi mediante procedure religiose appropriate: proporzionando offerte agli dei e pronunciando formule terapeutiche specifiche⁶². Esistono anche numerosi canti (*kay*) che si recitano nel caso in cui il dolore provenga dal morso di animali e insetti, o nel caso di avvelenamento causato da piante selvatiche. In ogni caso, un forte dolore o una malattia implicano l'uscita del *pixan* dal corpo. La durata dell'assenza dello 'spirito'

⁵⁸ M.O. MARION-SINGER, *El poder de las hijas de luna*, Plaza y Valdés, México 1999, p. 46.

⁵⁹ Wisdom defisce il *susto* in questi termini: «qualsiasi shock emozionale causato da qualcosa che spaventa», in WISDOM, *Los chortis de Guatemala*, p. 357.

⁶⁰ D. BOREMANSE, "Magia y taxonomía en la etnomedicina lacandona", *Revista Española de Antropología Americana*, 1991, 21, p. 279.

⁶¹ TOZZER, *A comparative study of the Mayas and the Lacandones*, pp. 100-101.

⁶² D. BOREMANSE, "*K'in Yab*: el rito de adivinación en la religión maya lacandona", *Mesoamérica*, 2007, 49, p. 125.

determina la gravità del danno: se è breve, il paziente potrà curarsi mediante il procedimento adeguato, se è prolungata, questi morirà: «se il *pixan* non ritorna, allora il corpo non serve più a niente, sta lì, freddo, vuoto, e poi uno muore; se il *pixan* non torna, non c'è niente da fare»⁶³.

Anche la follia e i disturbi mentali si spiegano in termini di perdita dell'anima. È rappresentativo il caso di un soggetto che all'età di quarant'anni iniziò a esibire un comportamento anomalo, caratterizzato da allucinazioni, manie di persecuzione e una condotta asociale. L'uomo iniziò a mostrare i primi sintomi al rientro da un pellegrinaggio verso le rovine maya del sito di Tikal (Guatemala). Visitato in un ospedale messicano, l'uomo fu dichiarato affetto da schizofrenia; ma la comunità e il paziente non accettarono il verdetto, imputando la causa del malessere all'uscita del *pixan*, causata dall'incontro con un *kisin*, che era apparso all'uomo in cima al Templo del Gran Jaguar.

Un caso meno grave, ma che può portare a complicazioni serie nell'organismo, è costituito dal fenomeno che gli indigeni chiamano *susto*, che letteralmente potremmo tradurre come 'spavento'. Si tratta di una situazione comune: è sufficiente che una persona distratta venga toccata all'improvviso da un passante per accusare un *susto* e la conseguente perdita dell'anima. In questi casi, il *pixan* torna immediatamente nel corpo, che non riporta alcun disturbo, a parte un forte batticuore: «il cuore batte e ti sta dicendo che lì dentro qualcosa si è mosso, che qualcosa non va, ma non succede nulla, lo spirito torna quando uno si calma»⁶⁴. Nonostante ciò, un grande spavento può causare l'assenza prolungata dell'anima: questo avviene in caso d'incidenti gravi o come conseguenza dell'incontro con un *kisin*, come vedremo nella seguente sezione. Una donna raccontò che, una notte, il mezzo di trasporto su cui viaggiava andò a schiantarsi contro un albero. Nessuno dei passeggeri

⁶³ Informante don Chan Bor, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

⁶⁴ Informante don Bor, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

risultò ferito, ma lo spavento fu tale che il suo *pixan* e quello di sua figlia uscirono dal corpo. Tornando al villaggio, entrambe avevano la febbre alta:

Mi *pixan* se había quedado allí, pegado al árbol, yo lo sé, porque yo lo seguía viendo [rivedeva la scena dello schianto]. Mi hija también. Nos quedamos durante una semana en la cama, y la fiebre quemaba y quemaba. Pero la abuelita Koj llamó de vuelta al *pixan*, nos echó agua fría en la cabeza y hablaba y hablaba: «¡Regrésate aquí, hija, regrésate, nieta!». Y volvimos enteras. La temperatura bajó y ya estábamos bien⁶⁵.

I lacandoni pensano che l'anima rimanga nel luogo in cui avviene il *susto*. Generalmente è sufficiente parlare al *pixan* per farlo ritornare in sede, senza dover ricorrere al tempio. Alcune persone dicono che il corpo dev'essere percosso lievemente, mentre si richiama l'anima: si utilizza un bastone o qualsiasi oggetto di forma allungata, con cui si danno colpetti sulla schiena del paziente; spesso gli si somministra acqua fredda, sulla fronte o per via orale. Nei casi meno gravi, quest'operazione può essere messa in pratica in casa, da un parente o un amico, mentre nel caso di un *susto* maggiore, sarà il *to'ohil* colui che dovrà richiamare il *pixan*, chiedendo l'intercessione divina nel tempio.

Esseri che rubano anime: quando il «pixan» è strappato dal corpo

Nonostante l'anima sia necessaria al perfetto funzionamento dell'organismo, essa possiede una natura inquieta e cerca costantemente di svincolarsi dal corpo. Specialmente durante la delicata fase dell'infanzia, il *pixan* si trova in una condizione di forte instabilità. L'anima dei piccoli lacandoni si comporta esattamente come un bambino: non ubbidisce, non sta mai ferma, è sprezzante del pericolo. Per questa ragione, corre costantemente il rischio di essere separata dalla sua protezione fisica:

⁶⁵ Informante doña Nuk, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

Le tienes que decir: «¡no te quedas, vuelve conmigo!». Si no lo haces, te vas a tu casa y te llevas al niño vacío, porque su alma se queda en el campo, para jugar con los dueños del maíz. También lo haces en la selva, por los ríos, ¡siempre! Porque los pequeños no obedecen. Es como hablarle a tu niño, cuando ya está la comida o tiene que hacer su tarea y quieres que vuelva: le gritas y ese no llega, quiere seguir jugando. Igual su alma, es lo mismo, es como el niño: no escucha, no obedece. Por eso le hablas, le dices: «soy tu mamá, ven, ven conmigo, ¡yaj!»⁶⁶.

Per i bambini, i luoghi più pericolosi sono la selva, il campo (*milpa*) e il cimitero. La selva, nella concezione animista lacandona, è popolata da una moltitudine di spiriti, i quali si alimentano di essenze incorporee, prima fra tutte l'anima umana. Lo stesso avviene nella *milpa*, specialmente nella stagione in cui cresce il mais: secondo i lacandoni, le pannocchie sarebbero in realtà dei bimbi che giocano nel campo, che ballano quando cade la pioggia e piangono quando soffia il vento. A questi esseri si assegna il nome di *u winkil nār* ('i signori del mais'), e rappresentano un grave pericolo per i piccoli *Jach Winik*: «gli spiriti del mais vogliono che le anime dei nostri bambini rimangano con loro per giocare. Sempre cercano nuovi amici, se non stai attenta, porteranno via il *pixan* del tuo bambino»⁶⁷. La stessa situazione si presenta nel cimitero: i piccoli defunti, sentendosi soli nell'aldilà, possono trattenere le anime dei bambini lacandoni, per avere un po' di compagnia. Per questa ragione, quando una donna si reca in uno di questi luoghi accompagnata dal figlioletto, dovrà cantare la formula: *ma'a pata, chan och, ko'ox!* ('non restare qui, piccolino, andiamo via!'). In questo modo, si rivolge direttamente all'anima del figlio, invitandola a tornare a casa, insieme al corpo.

Esistono numerosi esseri che sono soliti attaccare gli adulti per sequestrare le loro anime. In area maya, si concepisce l'esistenza di spiriti tutelari che hanno il compito di proteggere determinati luoghi sacri: le lagune, i fiumi, le cavità naturali, la *milpa*, i boschi. Questi sono chiamati *winkil*, 'i padroni' o 'i

⁶⁶ Informante doña Koj, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

⁶⁷ *Ibidem*.

signori⁶⁸. Quando un lacandone desidera utilizzare una risorsa naturale (se vuole abbattere un albero, pescare nella laguna o cacciare) deve chiedere il permesso al *winkil* che presiede il luogo sacro. Ad esempio, le acque delle lagune e dei fiumi sono protette dagli *u winkil petja* (i signori della laguna) e dagli *u winkil uk'um* (i signori dei fiumi); un pescatore abusivo potrà essere castigato con la perdita dell'anima: si ammalerà e, se non sarà in grado di recuperare il suo *pixan*, potrà morire. Lo stesso avviene in prossimità delle grotte, protette dagli *u winkil aktun* (i signori delle caverne): esseri metà uomini e metà giaguaro, dotati di una tunica maculata e artigli affilati. Nelle grotte sono presenti numerose reliquie appartenenti agli antichi maya: oggetti di giada e pietra, che i lacandoni considerano proprietà degli dei⁶⁹. Le reliquie non possono essere toccate, e i Signori delle Caverne hanno il dovere di proteggerle. Lo sventurato che osasse rimuovere uno di questi oggetti sarà castigato con la perdita dell'anima, che verrà estratta dal *winkil*, causando la morte della vittima.

Un'altra categoria di esseri pericolosi per gli esseri umani è costituita dai *kisin* ('demoni'). Si tratta di spiriti di esseri umani che non hanno ricevuto una sepoltura appropriata o di entità malvage provenienti dal *Yala'am lu'um*. L'incontro fortuito con un *kisin* causa *susto* che, come abbiamo visto, implica una perdita temporanea dell'anima. In casi più gravi, il soggetto che entra in contatto con uno di questi esseri potrà impazzire o morire. Si dice che questi deambulano durante la notte, sui sentieri solitari, nella selva e nel villaggio. Sono descritti come 'spettri', ma presentano alcune caratteristiche proprie dei giaguari: denti affilati, tuniche maculate, artigli al posto delle dita. Coloro che sono stati toccati da un *kisin* affermano che questi possiedono un corpo freddo e che sono in grado di privare una persona del calore umano. Ricordiamo che il concetto di anima è strettamente relazionato a quello del calore corporeo: la

⁶⁸ WISDOM, *Los chortis de Guatemala*, p. 455; THOMPSON, *Historia y religión de los mayas*, p. 353.

⁶⁹ I lacandoni chiamano gli antichi maya *kuj* (dio, dei), secondo gli indigeni, i loro antenati sono divinità.

perdita della proprietà animica implica un raffreddamento del corpo che, nel caso della morte, si rivela irreversibile.

I viaggi onirici del pixan

Il mondo onirico è una dimensione rilevante della vita dei lacandoni. Si tratta di un tema complesso, che fu analizzato nel dettaglio da Bruce, il quale riporta le concezioni lacandone in materia di sogni in due volumi di straordinaria importanza⁷⁰. In questa sede, ci limiteremo ad analizzare le credenze riguardanti la perdita dell'anima durante il sonno.

In generale, il sogno è definito come una situazione extra-ordinaria, durante la quale l'organismo umano subisce un'alterazione, dovuta alla temporanea perdita dello spirito. Situazioni simili si registrano in numerose culture durante gli stati di ebbrezza, con l'assunzione di sostanze psicotropiche, a seguito di digiuni prolungati. Il fatto che l'esperienza onirica si associ a una situazione fuori dall'ordinario, è evidenziato da Bruce, che analizza il nesso fra il termine che fa riferimento ai sogni, *wayak*, e altri vocaboli, appartenenti al campo semantico della magia:

The term '*wayak*', 'dream' itself also implies magic and the supernatural. The root '*way*' refers to witchcraft (*X-way* or *Ak Way*, 'witch' and *Ab Way*, 'wizard, sorcerer, necromancer') and it also appears in the root of *way-al*, 'metamorphose' (...) this gives us linguistic support for the close association between religion, dreams and magic⁷¹.

Secondo gli informanti, i sogni rappresentano una sorta di esistenza parallela che il *pixan* vive mentre il corpo giace inerte. Durante le fasi del sonno, lo spirito lascia l'organismo e inizia a deambulare sulla terra, intraprendendo un

⁷⁰ R.D. BRUCE, *Lacandon Dream Symbolism. Vol I: Dream, Symbolism and Interpretation*, Ediciones Euroamericanas, México 1975, 131 p.; e *Lacandon Dream Symbolism. Volume II: Dictionary, Index and Classifications of Dream Symbols*, Ediciones Euroamericanas, México 1979, 365 p.

⁷¹ BRUCE, *Lacandon Dream Symbolism. Vol I*, p. 15.

viaggio che termina quando il soggetto si risveglia. Il *pixan* si comporta come una persona qualunque, come il soggetto cui appartiene, come spiega la signora Koj:

Si uno sueña que está trabajando en el campo, es su *pixan* que se fue a la milpa a trabajar; si tu *pixan* quiere pescar, vas a soñar que estás en el *cayuco* [canoa], en la laguna. Al *pixan* le gusta pasear, es como nosotros: nos gusta andar por la selva, visitar a nuestros amigos, trabajar, platicar. Si sueño con mi mamá, es porque mi *pixan* quiere hablar con ella, y ella quiere platicar conmigo. De noche las almas se encuentran y platican, comen juntas, van a pasear; somos nosotros mismos, sólo que estamos durmiendo en nuestra cama o en la hamaca⁷².

Koj anticipa che le anime possono interagire durante l'esperienza onirica: quando due persone sentono il bisogno di incontrarsi, si genera un'esperienza comune nel mondo dei sogni. Bruce conferma quanto affermato dagli informanti: nel suo studio del mondo onirico lacandone, riporta che sognare una persona corrisponde all'incontro con la sua 'vera anima' (*jach u pixan*)⁷³.

I lacandoni spiegano che, alle volte, l'anima può perdersi durante il sonno, ad esempio può allontanarsi troppo dal luogo in cui giace il corpo; per questa ragione, se una persona si risveglia all'improvviso, avvertirà un senso di smarrimento e sentirà il suo corpo 'pesante'. A questo proposito, un'informante spiega:

Si cuando despiertas el alma está lejos aún, entonces no despiertas entero, porque el alma no tuvo tiempo para regresar. Sientes que tu cuerpo está pesado, el pensamiento aún no está, sientes que no tienes sangre en las muñecas, estás débil, pues. Entonces, no puedes levantarte, no sabes bien dónde estás. A veces, cuando anda paseando, el *pixan* se va muy lejos, y entonces no vuelve a tiempo,

⁷² Informante doña Koj, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

⁷³ BRUCE, *Lacandon Dream Symbolism. Vol I*, p. 20.

y te despiertas vacío. Tienes que esperar un ratito, te quedas allí acostado, y verás que solito vuelve⁷⁴.

L'informante affermò che si tratta di una situazione frequente: l'anima non riesce a coordinarsi con il corpo, se il soggetto si sveglia all'improvviso a causa di un rumore o se è svegliato da qualcuno. L'assenza del *pixan* provoca un senso di spossatezza, tipico dei primi istanti che seguono il risveglio di una persona; qualora 'l'anima si fosse allontanata troppo', è necessario bere dell'acqua fredda o bagnarsi le tempie, per favorire il suo ritorno. È indicativo il fatto che la mancanza dello spirito s'identifichi con l'assenza di sangue nei polsi, come segnala Boremanse, quando afferma che l'entità si trova anche nelle vene e nelle arterie⁷⁵. Anche nel caso dei viaggi onirici, l'anima, priva della protezione del corpo, corre il rischio di essere catturata dai *kisin* o dal Causante della Morte in persona, che di anime si alimentano⁷⁶.

Conclusioni

Secondo le concezioni maya, l'essere umano alberga in sé una pluralità di essenze incorporee, che possono svincolarsi dall'organismo, assumendo una forma fisica nel mondo esteriore, dove agiscono come dei veri e propri soggetti indipendenti dal corpo. Ogni essere del cosmo lacandone possiede un'anima-cuore (*pixan*) e uno spirito (-*or*). Il *pixan* indica al contempo il muscolo cardiaco e un'essenza immateriale, che può abbandonare l'organismo temporaneamente o, nel caso del decesso, in modo permanente. Si tratta di una sostanza eterna e indistruttibile, che garantisce l'esistenza del soggetto durante il corso della vita e nell'aldilà. Lo spirito sembra mantenere una certa indipendenza dalla persona cui appartiene, la quale è costretta a dialogare costantemente con il proprio *pixan* per evitare che questo fugga, o per costringerlo a ritornare qualora si allontani.

⁷⁴ Informante doña Koj, Najá, Selva Lacandona, intervista sul campo effettuata dall'autrice.

⁷⁵ BOREMANSE, *Hach Winik*, p. 91.

⁷⁶ MARION-SINGER, *El poder de las hijas de luna*, p. 48.

Corpo e anima formano un tutt'uno che è necessario mantenere in equilibrio, per garantire la sopravvivenza dell'essere umano. Abbiamo osservato che le dicotomie occidentali corpo/anima, materiale/immateriale, spirituale/organico non sono parametri validi per spiegare le concezioni native. Analogamente, i termini 'anima' o 'spirito' risultano inadeguati per tradurre il complesso universo delle entità animiche maya.

Bibliografía

- Barrera Vásquez, Alfredo (dir.). *Diccionario maya Cordemex; maya-español, español-maya*, Ediciones Cordemex, Mérida, Yucatán, México 1980.
- Boremanse, Didier. "Ortogenesis en la literatura maya lacandona", *Mesoamérica*, 1989, 17, pp. 61-104.
- Boremanse, Didier. "Magia y taxonomía en la etnomedicina lacandona", *Revista Española de Antropología Americana*, 1991, 21, pp. 279-294.
- Boremanse, Didier. *Hach Winik. The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*, Institute of Mesoamerican Studies, Albany 1998.
- Boremanse Didier. "*K'in Yab*: el rito de adivinación en la religión maya lacandona", *Mesoamérica*, 2007, 49, pp. 114-135.
- Brown, Linda – Emery, Kitty. "Negotiations with the Animate Forest: Hunting Shrines in the Guatemalan Highlands", *Journal Archaeological Method and Theory*, 2008, 15, pp. 300-337.
- Bruce, Robert D. *El Libro de Chan Kin*, INAH, México 1974.
- Bruce, Robert D. *Lacandon Dream Symbolism. Vol I: Dream, Symbolism and Interpretation*, Ediciones Euroamericanas, México, 1975.
- Bruce, Robert D. *Lacandon Dream Symbolism. Volume II: Dictionary, Index and Classifications of Dream Symbols*, Ediciones Euroamericanas, México 1979.
- Cabarrús, Carlos. *La cosmivisión q'eqchi' en proceso de cambio*, Fundación Centro de Documentación e Investigación Maya - CEDIM, Guatemala 2008.
- Chirix García, Emma Delfina. "Los cuerpos y las mujeres kaqchikeles", *Desacatos*, 2009, 30, pp. 149-160.
- Coe, Michael. "Ideology of the Maya Tomb", in Elizabeth P. Benson – Gillet G. Griffin (a cura di), *Maya Iconography*, Princeton University Press, Princeton 1988, pp. 222-235.
- Descola, Philippe. *Mas allá de naturaleza y cultura*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.

- Freidel, David – Schele, Linda – Parker, Joy. *Maya Cosmos: Three Thousands Years on the Shaman's Path*, Morrow, New York 1993.
- Gillespie, Susan. "Body and Soul among the Maya: Keeping the Spirits in Place", *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 11 (2002), 1, pp. 67-78.
- Guiteras Holmes, Calixta. *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México 1986.
- Hofling, Andrew Charles – Tesecún, Félix Fernando. *Itzaj-Maya-Spanish-English Dictionary*, The University of Utah Press, Salt Lake City 1997.
- Houston, Stephen – Stuart, David. *The Way Glyph. Evidence for "Co-essences" among the Classic Maya*, Research Reports on Ancient Maya Writing, 30, Center for Maya Research, Washington D.C. 1989, pp. 1-16.
- Hull, Kerry Michael. *An Abbreviated Dictionary of Ch'orti Maya*, FAMSI, Guatemala 2006. In: <www.famsi.org/reports/03031/03031.pdf>.
- Josserand, Kathryn – Hopkins Nicholas A., *Lenguaje Ritual Chol*, FAMSI, 2006. In: <www.famsi.org/reports/94017es/94017esJosserand01.pdf>.
- Keller, Kathryn – Plácido, Luciano. *Diccionario chontal de Tabasco (Mayense)*, Serie de vocabularios y diccionarios indígenas "Mariano Silva y Aceves", 36, Instituto Lingüístico de Verano, Tucson 1997.
- Köhler, Ulrich. *Chonbilal ch'ulelal. Alma Vendida. Elementos fundamentales de la cosmología y religión mesoamericanas en una oración maya-tzotzil*, IIA/UNAM, México 1995.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: ensayos de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires 2017.
- Lenkersdorf, Carlos. *Conceptos tojolabales de filosofía y del altermundo*, Plaza y Valdés, México 2004.
- Levi, Elena. "Dreams in Mayan Spirituality: Levi, Concepts of Dreaming from the Ancient Mayans to the Contemporary Mayans around Lake Atitlán. Sociology and Anthropology in Guatemala and Chiapas, March 9, 2010, pp. 1-22. In: <apps.carleton.edu/curricular/ocs/guatemala/assets/Levi_2010.pdf>.
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México 1998.
- López García, Julian – Metz, Brent. *Primero Dios. Etnografía y cambio social entre los mayas ch'orti's del oriente de Guatemala*, FLACSO, Guatemala 2002.
- Marion Singer, Marie-Odile. *El poder de las hijas de luna*, Plaza y Valdés, México 1999.

- Martínez González, Roberto. "Las entidades anímicas en el pensamiento maya", *Estudios de cultura maya*, 2007, 30, pp. 153-174.
- Medina Hernández, Andrés. *Tenejapa: familia y tradición en un pueblo tzeltal*, Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, México 1991.
- Munro, Edmonson. *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans 1971.
- Perera, Victor - Bruce, Robert. *The Last Lords of Palenque: The Lacandon Mayas of the Mexican Rain Forest*, University of California Press, Berkeley 1934.
- Pitarch, Pedro Ramón. "Almas y cuerpo en una tradición indígena tzeltal", *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 2000, 112, pp. 31-48.
- Pitarch, Pedro Ramón. *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*, Artes de México, México 2013.
- Reynoso, Diego. *Vocabulario de lengua mame*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México 1961.
- Ruz Lhuillier, Alberto. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, Fondo de Cultura Económica, México 1968.
- Taube, Karl. "The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion", *Ancient Mesoamerica*, 16 (2005), 1, pp. 23-50.
- Thompson, John Eric. *Historia y religión de los mayas*, Siglo Veintiuno, México 2006.
- Tozzer, Alfred. *A comparative study of the Mayas and the Lacandonones*, Mc. Millan Co, New York 1907.
- Vallejo Reyna, Alberto. *Por los caminos de los antiguos nawales: Ri Laj Mam y el nawalismo maya tz'utuhil en Santiago Atitlán*, Fundación CEDIM-NORAD, Iximulew, Guatemala 2001.
- Velásquez García, Érik. *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico*, tesis doctoral, UNAM, México 2009.
- Villa Rojas, Alfonso. *Estudios Etnológicos. Los mayas*, UNAM - Imprenta Universitaria, México 1985.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibales. Líneas de antropología postestructural*, Katz, Buenos Aires 2010.
- Wisdom, Charles. *Los chortis de Guatemala*, Editorial del Ministerio de Educación Pública "José de Pineda Ibarra", Guatemala 1961.

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA, EL ESTADO Y LAS CLASES MARGINADAS EN «LOS DE ABAJO», «EL SEÑOR PRESIDENTE» Y «UN DÍA EN LA VIDA»

ANDREA BEAUDOIN VALENZUELA
(University of Cincinnati)

Resumen: En *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, y *Un día en la vida* (1980) de Manlio Argueta, la oposición entre las clases marginadas y las estructuras de poder que representan al Estado constituyen el elemento central de la narración. Este artículo rastrea en las tres novelas la construcción narrativa del Estado como institución en crisis, el ejercicio de la violencia como mecanismo de poder y medio de interacción social, y la expresión de la experiencia marginada en la revolución, la dictadura o la guerra civil.

Palabras clave: Violencia – Clases marginales – Estado – Revolución mexicana – Dictadura en Guatemala – Guerra civil en El Salvador – Estructuras de poder.

Abstract: «Representations of Violence, the State, and Marginal Social Classes in *Los de abajo*, *El Señor Presidente* and *Un día en la vida*». In the novels *Los de abajo* (1915) by Mariano Azuela, *El Señor Presidente* (1946) by Miguel Ángel Asturias, and *Un día en la vida* (1980) by Manlio Argueta, the opposition between marginal social classes and the State represented by power structures constitute the core of the narration. This article traces in the three novels the narrative construction of the State as an institution in crisis, violence as power mechanism and a means of social interaction, and the expression of the experience of marginal subjects in the Mexican revolution, the Guatemalan dictatorship or the Salvadorian civil war.

Keywords: Violence – Marginal social classes – The State – Mexican revolution – Guatemalan dictatorship – Salvadorian civil war – Power structures.

En *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, y *Un día en la vida* (1980) de Manlio Argueta, la oposición entre las clases marginadas y las estructuras de poder que representan al Estado constituyen el elemento central de la narración. En estas tres novelas el Estado aparece como figura de autoridad en crisis que genera y perpetúa el poder a través de la violencia. A continuación, me propongo analizar de qué manera es abordada la violencia en cada una de estas tres novelas y cómo a través de esta se tejen las relaciones entre el individuo o el colectivo marginado y el Estado. Con este fin me centraré en estudiar la construcción narrativa del Estado o las estructuras de poder y la violencia en las tres novelas. También abordaré la relación del narrador con los personajes como elemento clave de la representación de las clases marginadas en los tres textos. Aunque estas novelas surgen durante diferentes periodos del siglo XX y como producto de distintos contextos sociopolíticos y literarios, es posible rastrear en cada una los aspectos anteriormente mencionados.

Los de abajo, de Mariano Azuela, el primero de los tres textos, encuentra su contexto en la revolución mexicana (1910-1917). El argumento de esta novela tiene lugar en Juchipila, México, durante el periodo de la revolución villista contra el ejército huertista. La novela de Azuela fue publicada cuando la revolución todavía acontecía y es considerada un texto inaugural en la tradición de la novela mexicana y de las letras latinoamericanas en general. Para Marta Portal, la revolución mexicana es el acontecimiento sociopolítico que vertebrará la novelística mexicana más importante del presente siglo XX¹ y dentro de este panorama, Azuela fue el iniciador de esta etapa activa, renovadora y original de las letras mexicanas². Con el texto de Azuela nace una narrativa independiente de las tendencias estilísticas europeas de la época; una tradición que se centra en abordar las problemáticas concretas de México y Latinoamérica. En este sentido, resulta relevante considerar la importancia de

¹ M. AZUELA, *Los de abajo*, edición de Marta Portal, Cátedra, Madrid 1980, p. 32.

² *Ivi*, p. 35.

esta obra no solo con respecto al nacimiento del género de la novela de la revolución, sino en un espectro más amplio como precursora en la narrativa latinoamericana. Luis Leal señala la relevancia de la obra del autor mexicano cuando afirma que «[L]as novelas de Mariano Azuela ayudaron a crear no solo una conciencia nacional, sino a preparar el terreno para la nueva novela hispanoamericana»³. Teniendo en cuenta el carácter fundador de *Los de abajo*, parece imprescindible su estudio en un ensayo que busca analizar representaciones de la violencia y las dinámicas sociales en Latinoamérica en general, y en Centroamérica en concreto. Siguiendo la idea de Leal, es posible afirmar que la obra de Azuela abona el terreno en donde germinan las narrativas de Asturias y Argueta, así como de tantos narradores latinoamericanos que beben de la tradición inaugurada con su novela.

Dieciocho años después de la publicación de *Los de abajo* en un diario local de El Paso, Texas, Miguel Ángel Asturias le entrega el primer manuscrito de *El Señor Presidente*, entonces titulada *Tobil*, a un amigo suyo en Guatemala. Después de ser rechazada por la censura durante años, la novela de Asturias es finalmente publicada en 1946. Sin embargo, con el fin de contextualizar su aparición, parece relevante considerar no solo cuándo se publicó, sino el período en que la obra se escribió. Aunque en la novela pocos rasgos anclan la narración al contexto guatemalteco, la crítica ha leído de manera unánime el texto en relación con la dictadura de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala (1898-1920). Si bien la novela está para muchos en deuda con las vanguardias europeas, es claro que los recursos narrativos están en la novela dirigidos a construir una mirada sobre la Guatemala dictatorial de Cabrera. *El Señor Presidente* está escrita con una clara influencia surrealista, producto del contacto del autor con la cultura europea durante su estadía en París. Gerald Martin, en la introducción a la edición crítica de la UNESCO de *El Señor Presidente*, menciona que esta novela «ejemplifica más claramente que cualquier otra la relación y la transición entre el surrealismo europeo y el

³ L. LEAL, "Mariano Azuela: precursor de los nuevos novelistas", *Revista Iberoamericana*, LV (1989), 148-149, p. 866.

llamado realismo mágico latinoamericano»⁴. Si *Los de abajo* inaugura una tradición literaria que se centra en explorar y representar la realidad latinoamericana, *El Señor Presidente*, a su vez, abre una nueva puerta narrativa regional. Para Gerald Martin, la de Asturias es la primera novela latinoamericana en intentar y lograr una revolución del lenguaje literario; la primera en explotar la relación entre el mito y el lenguaje y entre ambos y los deseos inconscientes; y la primera en encontrar la manera de revolucionar el texto literario dentro de una concepción profundamente política y comprometida de la escritura⁵.

Esta explotación del lenguaje a la que Martin se refiere aparece como recurso a lo largo de toda la novela. Asturias hace dialogar elementos aparentemente disímiles como la mitología maya y la exploración psicoanalítica de lo onírico; la vida urbana de la Ciudad de Guatemala con el cuestionamiento existencial y la representación sórdida de la violencia en la dictadura. La apropiación y reelaboración de recursos estéticos e intelectuales europeos se extiende en toda la narración y se expresa sobre todo en la plasticidad del lenguaje en *El Señor Presidente*. En su elaboración estética, así como en su búsqueda por plasmar la realidad dictatorial, la novela de Asturias es pionera en Latinoamérica y su estudio resulta indispensable para comprender el surgimiento de movimientos como el realismo mágico y géneros como la novela de dictador.

Finalmente, treinta y cuatro años después de la publicación de *El Señor Presidente*, en 1980, Manlio Argueta publica desde la diáspora salvadoreña su novela *Un día en la vida*. El argumento de esta se ubica en la guerra civil de El Salvador (1979 -1992). La narración da cuenta de la vida rural en El Salvador en estos años, durante los cuales el quehacer campesino parece indisociable de la convivencia con el terrorismo doméstico ejercido principalmente por el ejército salvadoreño y grupos paramilitares patrocinados por el gobierno

⁴ G. MARTIN, "Introducción", en M.Á. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, edición crítica, Gerald Martin (coord.), ALLCA XX, Paris 2000, p. XXIX.

⁵ *Ibidem*.

estadounidense. Como indica el título de la novela, la narración tiene lugar a lo largo de un día en la vida de varios campesinos. Esta, que puede ser leída como una novela coral, es narrada en primera persona por diferentes voces que comparten el mismo entorno. En especial se da la palabra a Lupe, abuela de una familia, así como a otras tres mujeres: María Pía, su hija, Adolfina, su nieta adolescente, y María Romelia, una amiga de la familia que vive su tránsito entre la niñez y la juventud. En dos capítulos la voz del narrador corresponde a voces masculinas: militantes de la guardia. El carácter testimonial de esta novela es uno de los rasgos que críticos como James Knight resaltan de esta novela. Para Knight, el recurso que utiliza Argueta al darles la palabra a las víctimas de la guerra posibilita la construcción de una «counter-hegemonic perspective on the very process of memory creation that draws on the appreciation within indigenous cultural tradition of the complex subtleties of perception and communication that Western historiography tends to reject»⁶. En la elección de la voz narrativa está tal vez el mayor acierto de esta novela que, en diálogo con teorías contemporáneas de la postcolonialidad, busca dar cuenta de primera mano de la experiencia vivida por el sujeto marginado, en este caso las mujeres campesinas.

En las tres novelas se construyen representaciones de la relación opresiva y violenta entre el Estado y los sujetos marginados. A pesar de la distancia geográfica, histórica y estética que las separa, el aspecto central de las tres narraciones es común. Así como la violencia de Estado y los mecanismos de opresión se reinventan a lo largo de la historia, lo mismo ocurre con las representaciones narrativas que buscan explorar, cuestionar y denunciar su naturaleza.

⁶ J. KNIGHT, "Trauma, Myth and Imagination in Two Novels by Manlio Argueta", *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (2011), 6, p. 652.

Construcciones narrativas del Estado y la violencia

Es posible afirmar que en las tres novelas la figura del Estado está asociada a la violencia como forma de poder, representada de manera sórdida y descarnada. Sin embargo, en cada uno de los textos esta figura se construye a partir de diferentes recursos narrativos, generando distintos efectos que contribuyen a crear una imagen específica de la interacción entre estructuras de poder político y la sociedad.

«Los de abajo»

En *Los de abajo* el Estado aparece como una figura periférica que simboliza la contraposición del espíritu revolucionario. La novela inicia cuando los federales, representantes del Estado, invaden la casa de Demetrio, uno de los personajes protagónicos de la novela. La inconformidad que esta invasión genera en el personaje es la motivación inicial que lo lleva a unirse a la revolución. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo la oposición inicial a la institución representada por los federales se diluye como objetivo o ideal y los hombres que acompañan a Demetrio en su lucha encuentran en la posibilidad de reclamar el poder por su propia cuenta un nuevo móvil para hacer parte de las tropas villistas. El Estado que aparece en esta narración carece del monopolio de la violencia; es simplemente un agente más que participa en un ciclo de corrupción en donde el poder solo se consigue a través del dominio violento del otro. La violencia prolifera y es apropiada por la revolución. Las mismas estructuras autoritarias que busca cuestionar el ejercicio revolucionario terminan por reproducirse en el grupo de hombres que lidera Demetrio. Chris Harris señala en qué medida la sociedad retratada en *Los de abajo* se estructura según una cultura patriarcal de la dominación en donde los roles sociales están altamente jerarquizados y determinados por relaciones de

fuerza-debilidad⁷. De esta manera, sin importar a qué ejército pertenezcan los personajes de la novela, la violencia parece ser la única forma de reclamar el poder en un entorno en donde el Estado, además de ejercer su poder de manera arbitraria y corrupta, carece del dominio necesario para garantizar la seguridad de los ciudadanos. Esta crítica a la violencia como forma generalizada de interacción y organización social caracteriza a Azuela como el primer escritor en cuestionar el ejercicio revolucionario retratándolo como un quehacer corrupto y cruel. En la crítica a la revolución no hay una defensa del Estado, sino más bien una condena a ambas instituciones como formas de opresión a la población, en especial al campesinado. Para Luis Leal, Azuela es «el primer novelista que ve con claridad la malversión de los ideales revolucionarios, y el primero en criticar a los caudillos que no cumplían con los principios por los cuales peleaban»⁸. La crítica a la que se refiere Leal, nacida del desencanto de Azuela frente a la revolución mexicana, puede evidenciarse en el texto literario, en donde los soldados, más que perseguir un ideal político se regodean de sus excesos de crueldad, y aprovechan los privilegios que adquieren con el uso de la fuerza. Al inicio de la segunda parte, cuando el grupo de hombres que sigue a Demetrio, ya se ha consolidado como una tropa que saquea las casas y pueblos de aquellos a quienes pretenden proteger, es narrada una escena en la que los hombres hacen inventario de los muertos y heridos a su nombre: uno inicia diciendo «Yo maté dos coroneles»⁹, y otro responde con el recuento de sus hazañas:

¡El muy burro lo dejé pasar! Sacó el paño y me hizo la contraseña, y yo me quedé nomás abriendo la boca. ¡Pero apenas me dio campo de hacerme de la esquina, cuando aistá a bala y halal... Lo dejé que acabara un cargador... ¡Hora voy yo!... ¡Madre mía de pipa, que no le fierre a este jijo de... la mala palabra!

⁷ C. HARRIS, “Mariano Azuela’s *Los de abajo*: Patriarchal Masculinity and Mexican Gender Regimes under Fire”, en C. HARRIS – A. THAKKAR (eds.), *Representations of Men and Masculinities in Latin American Fiction*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 87 (2010), 6, pp. 646.

⁸ LEAL, “Mariano Azuela: precursor de los nuevos novelistas”, p. 860.

⁹ AZUELA, *Los de abajo*, p. 110.

¡Nada, nomás dio el estampido!... ¡Traiba muy buen cuaco! Me pasó por los ojos como un relámpago... Otro prohe que venía por la misma calle me la pagó... ¡Qué maroma lo he hecho dar!¹⁰.

Esta descripción descarnada de la muerte como un aspecto tanto cotidiano como risible aparece en la novela cada vez con más recurrencia. El personaje asume el enfrentamiento el asesinato de los federales como un gesto no heroico sino cómico y en su tono se percibe en qué medida la muerte es un asunto banal. Lo que al inicio parecía un acto de extrema invasión (la ‘visita’ de los federales a la casa de Demetrio), es más adelante el día a día de la vida de los revolucionarios. La contraposición entre el impacto de esa primera invasión y el carácter cotidiano de las repetidas invasiones llevadas a cabo por Demetrio y sus hombres, evidencia un proceso de normalización del uso de la violencia como medio de interacción y dominación social. Además de los personajes, el narrador también relata constantemente las dinámicas de dominación que rigen la vida de los soldados, los vínculos que los unen y la manera en que se relacionan con los campesinos. Para describir la condición de un pueblo invadido por los revolucionarios, el narrador dice «Fuera del restaurante no cesan los gritos, las carcajadas y las canciones de los ebrios. Pasan soldados a caballo desbocado, azotando las aceras. Por todos los rumbos de la ciudad se oyen disparos de fusiles y pistolas»¹¹. En esta breve descripción la palabra ‘soldados’ puede asumirse como una referencia genérica a los integrantes del ejército oficial o revolucionario. Sin importar a qué bando pertenezcan, su presencia implica intimidación, invasión, saqueo y disparos. La imagen de los caballos desbocados encarna la sensación de vertiginosidad con que la violencia aparece, se instala y sigue su camino por las poblaciones rurales mexicanas.

En *Los de abajo*, la violencia se convierte en una forma de reclamo del poder que crece exponencialmente y termina por convertirse en la única herramienta de interacción social con la que revolucionarios y federales se relacionan con la población civil. Los campesinos terminan por ser víctimas de ambos bandos de

¹⁰ *Ivi*, p. 110.

¹¹ *Ivi*, p. 112.

un conflicto en donde «Llega la hora de pelear, y como quien les riega maíz a las gallinas, allí van puños y puños de plomo pa'l enemigo... Y aquello se vuelve un camposanto: muertos por aquí, muertos por allí, y ¡muertos por todas partes!»¹².

A través de la banalización de la muerte, la descripción abierta de los actos crueles de los revolucionarios y la reiterada y creciente recurrencia a la violencia como forma relacional, Azuela construye una profunda crítica a la revolución mexicana como institución corrupta. También, a partir de su omisión, elabora una visión del Estado como aparato débil y ausente. Las pocas veces que este aparece, representado por los federales, constituye para el pueblo la misma amenaza y descomposición ética que los ejércitos villistas.

«El Señor Presidente»

Si en la novela de Azuela el Estado es un sistema débil y ausente que participa, pero no monopoliza la violencia, en la novela de Asturias el lector descubre una representación radicalmente diferente de este. En este texto el Estado es omnipresente y tiene el monopolio absoluto de la violencia. La institución estatal está encarnada en la figura del señor presidente que se construye como una presencia todopoderosa y fantasmal. A partir de un uso ambivalente del lenguaje se posibilita en esta novela la construcción de una figura difusa y totalitaria del Estado y una representación sórdida y abrumadora de la violencia.

Uno de los grandes logros de *El Señor Presidente* es la construcción del dictador, que más que un personaje aparece como un agente o una presencia siempre involucrada en la acción de la trama. De esta manera lo señala John Kraniuskas cuando afirma que «[e]n el señor presidente (...) el dictador aparece en escena pocas veces, pero está en el centro de todos los relatos y de

¹² *Ivi*, p. 31.

todas las fantasías, unificándolos»¹³. Esta condición aparentemente contradictoria, de estar ausente, pero emerger en todas las tramas de la narración, es construida por Asturias a través de las figuras que utiliza para describir y presentar al presidente. A lo largo de la novela es posible rastrear de qué manera el presidente o dictador es mitificado por las descripciones del narrador y los personajes que conocen su existencia por los efectos de la violencia que produce, más que por su presencia física. El pasaje en donde se menciona por primera vez al presidente evidencia de qué manera su presencia siempre está envuelta de un halito impreciso, construido a partir de rumores más que de certezas:

Los mendigos callaban y se rascaban las pulgas sin poder dormir, *atentos a los pasos* de los gendarmes que *iban y venían* por la plaza poco alumbrada y a los golpecitos de las armas de los centinelas, *fantasmas* envueltos en ponchos a rayas, que en las ventanas de los cuarteles vecinos *velaban* en pie de guerra, como todas las noches, al cuidado del Presidente de la República, cuyo *domicilio se ignoraba* porque habitaba en las afueras de la ciudad *muchas casas a la vez*, cómo dormía porque *se contaba* que al lado de un teléfono con un *látigo en la mano*, y a qué hora, porque *sus amigos aseguraban* que *no dormía nunca*¹⁴.

La descripción de una figura nocturna que vigila desde su ventana a gendarmes que son como fantasmas (que a su vez vigilan a los mendigos); alguien de quien se ignora con certeza la existencia, pero aparece como siempre vigilante y jamás dormido, instala en la novela una asociación de esta presencia con un poder sobrenatural, así como su capacidad de estar presente, aunque no se le vea. Este personaje, construido a través de rumores (se ignora, se contaba, sus amigos aseguraban...) también contribuye a desdibujar la precisión del ser humano y simultáneamente a engrandecer la idea del dictador como una sombra que se extiende sin límites sobre la ciudad.

¹³J. KRANIAUSKAS, "Para una lectura política de *El Señor Presidente*: notas sobre el 'maldoblesar' textual", en ASTURIAS, *El Señor Presidente*, p. 740.

¹⁴ASTURIAS, *El Señor Presidente*, p. 6. Las itálicas son mías.

El Estado en *El Señor Presidente* es indisoluble de la figura del dictador. En este se condensa el aparato estatal y su ejercicio del poder se extiende como una extremidad física del hombre al mando del país. Kraniauskas sostiene que esta estrecha asociación permite que «[c]on el dictador, de hecho, el Estado [sea] narrable: camina, habla, desea, trama». Para este autor el dictador como personaje político «se define por la concentración e institucionalización del poder ejecutivo, judicial y represivo en su persona»¹⁵. A partir de la descripción siempre tan ambigua como aterradora «Asturias has created in brilliant fashion a grotesque and asphyxiating conception of the total state»¹⁶. El estado totalitario al que se refiere Franklin consigue en la novela una representación sofocante a partir de la elaboración caótica y violenta de la cotidianidad. La voz narrativa encarna en su lenguaje una experiencia delirante y sórdida de la vida en la ciudad, en muchas ocasiones vinculada a la vivencia de poblaciones marginadas como los mendigos y las prostitutas. Las aliteraciones, las constantes referencias al ámbito onírico, los juegos de palabras e incluso el lenguaje poético que utiliza el narrador a lo largo de la novela son herramientas que contribuyen a generar una representación abrumadora del entorno dictatorial. El siguiente es uno de los pasajes que mejor evidencia lo anterior:

Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver...¹⁷.

En este apartado, Cara de Ángel, el personaje protagónico de la novela emprende un viaje con el que aspira escapar junto con su esposa del país. La

¹⁵ ASTURIAS, *El Señor Presidente*, p. 740.

¹⁶ R.L. FRANKLIN, "Observations on *El Señor Presidente*", *Hispania*, 44 (1961), 4, p. 683.

¹⁷ ASTURIAS, *El Señor Presidente*, p. 165.

mención a los ‘ojos perdidos de sueño’ y a la ‘sensación confusa’ expresan el estado de agotamiento y confusión con el que el personaje se enfrenta a este trayecto. La realidad de ir en tren se borrona cuando se impone la posibilidad de ‘no ir en tren’, de ‘irse quedando atrás del tren’, y en seguida la repetición y el (cruel) juego de palabras cierran el pasaje de manera que el lenguaje no solo enuncia, sino que es él mismo una forma del aturdimiento y la desesperanza. La oscilación que al principio se ofrece como ambigua entre ‘ir en tren’ y ‘no ir en tren’, entre ‘cada vez’ y ‘cada ver’, termina por ser definida por la opción más angustiante: el viaje no es posible, la única posibilidad es permanecer y morir. El lenguaje, en este pasaje y a lo largo de la novela, no *representa*, sino que *es* la realidad que Asturias construye en *El Señor Presidente*; no hace referencia, sino que encarna en su forma la experiencia de la opresión dictatorial. La violencia entonces no solo es nombrada sino reproducida en las formas que hacen posible la emergencia del mundo en la narración; sobrepasa el nivel de la anécdota y surge como aspecto compositivo del texto.

En su texto “Miguel Ángel Asturias: *El Señor Presidente*”, Gerald Martin sostiene que la novela de Asturias se construye sobre una serie de oposiciones que se cruzan y se traslapan, y están relacionados con la aceleración y fragmentación de la experiencia, y con una postura existencialista¹⁸. Las dicotomías asfixia y libertad, luz y oscuridad, bien y mal, verdad y mentira que identifica Martin, también constituyen un elemento fundamental a la hora de aproximarse al texto para desentrañar la forma en que la violencia está en el centro de todas las experiencias que presenta la narración. La constante confrontación entre estos elementos opuestos genera, como apunta Martin, una sensación de fragmentación¹⁹. En el pasaje anteriormente citado es posible ver de qué manera se alternan las ideas de sueño y vigilia, libertad (ir en tren) y asfixia (ser dejado atrás por el tren) y vida (cada vez) y muerte (cada ver). El personaje vive en la ambivalencia de estas posibilidades, su experiencia se

¹⁸ G. MARTIN, “Miguel Ángel Asturias: *El Señor Presidente*”, en P. SWANSON (ed.), *Ladmarks in Modern Latin American Fiction*, Routledge, London/New York 1990, p. 69.

¹⁹ *Ivi*, p. 70.

fragmenta entre lo posible y lo real, y como consecuencia surge un ser vencido desde el interior, escindido y agotado por la omnipresente violencia de la dictadura.

Así como es imposible disociar el Estado como aparato de control del personaje del presidente/dictador, resulta inútil intentar separar la construcción de la violencia del uso del lenguaje y sus formas en esta novela.

«Un día en la vida»

De la misma manera en que en *Los de abajo* y *El Señor Presidente* la violencia se incorpora como vivencia diaria, banal, e indisociable de la existencia misma, en *Un día en la vida* los personajes narran su experiencia cotidiana dando cuenta de la forma en que la violencia hace parte intrínseca de su realidad. En esta novela, como en *Los de abajo*, la figura del Estado es difusa y se define solo a partir de su efecto: la opresión que ejercen los miembros de la guardia sobre los campesinos.

Argueta construye, por un lado, una imagen del Estado a partir de la oposición entre un 'nosotros' y un 'ellos', y, por otro lado, una noción normalizada de la violencia descarnada como elemento cotidiano.

En la narración de la novela se alternan las voces en primera persona de cuatro mujeres campesinas. Resulta interesante que Argueta haya elegido cuatro voces femeninas y campesinas, es decir doblemente marginadas, para narrar la experiencia de la guerra civil salvadoreña. Aunque cada una de las cuatro mujeres da cuenta de sus vivencias particulares y de épocas diferentes de la historia salvadoreña, en la conjunción de sus narraciones puede asumirse una enunciación colectiva. Bruce Fox reconoce este aspecto de la narración cuando señala que «the female narrators suffer such similar tragedies, that for the reader they all converge into one unitary voice of the Salvadoran nation»²⁰. Para este autor en la multiplicidad de voces que comparten la

²⁰ B. FOX, *The Contestatory Nature of the Testimonial Novels by Manlio Argueta: Cuzcatlán donde bate la Mar del Sur and Un día en la vida. A Socio-Historical, Narratological, and*

vivencia de la violencia rural se puede interpretar un esfuerzo de Argueta por expresar la vivencia no individual sino colectiva del pueblo salvadoreño. Fox se refiere a la función intercambiable de la voz narrativa para afirmar que este recurso «underscores the fact that *Un día* does not tell an individual story, but rather a national story»²¹. Según esta lectura, el conjunto de voces a cargo de la narración como colectividad puede asumirse como la enunciación de un ‘nosotros’ que da cuenta de una historia nacional a través del testimonio de la población marginada misma.

En oposición al ‘nosotros’ que representa el coro de voces femeninas que narra la mayoría de los capítulos de *Un día en la vida*, hay dos episodios narrados por voces masculinas. En dos capítulos, estratégicamente titulados ‘Ellos’ y ‘Lautoridad’, las voces de quienes parecen ser miembros de la guardia, relatan su propia vivencia de la guerra y la violencia como ejercicio cotidiano. Para Fox, así como la voz narrativa colectiva representa al pueblo salvadoreño, la del (los) soldado(s) a cargo narrar estos dos capítulos aislados puede ser interpretada como la voz genérica de los militantes del ejército. Fox afirma que «[t]he fact that these military men (or man) are (is) nameless suggests that they (he) can be representing any and/or all Salvadoran soldiers»²². De esta manera se puede leer en la oposición entre ‘nosotros’ y ‘ellos’ una contraposición de la voz o las voces del pueblo y la voz del ejército como elemento representante del Estado.

La presencia de los miembros de la guardia nacional en las narraciones de los soldados y las mujeres representa la presencia del Estado en el ámbito rural; estos son una herramienta que funciona como extensión del aparato estatal a cargo de controlar, o reprimir, a través de la violencia a la población civil. Para Fox, estos soldados ejercen la violencia no solo a título personal, sino a modo de ‘armas’ del poder: «[t]he novelistic soldiers are individuals with their own

Cultural Reading, Dissertation, Wayne State University, ProQuest Dissertations Publishing, 2008, p. 119. En línea: <search.proquest.com/docview/89232273?pq-origsite=summon&accountid=2909> (última consulta el 11 de octubre de 2018)

²¹ *Ivi*, p. 120.

²² *Ivi*, p. 124.

violent instincts, but they also are a weapon used by the elites (within and outside of the government) to maintain the society and economy in the form that is deemed to be in their own interest»²³.

Ni los soldados como instrumento, ni las campesinas narradoras parecen cuestionarse el ejercicio de la violencia, ni asociarlo con una élite específica en el poder. La violencia simplemente existe y es parte de la vida cotidiana. El Estado es una presencia difusa que solo se hace palpable en el ejercicio de los soldados de la guardia y se evidencia en la narración en la clara distinción entre ‘ellos’ y ‘nosotros’ que las narradoras parecen incorporar de manera natural.

Un ejemplo de la normalización de la violencia como parte de la experiencia cotidiana puede leerse en el capítulo diecisiete (a las dos de la tarde), cuando Lupe describe de qué manera los miembros de la guardia fueron de casa en casa con un hombre moribundo al hombro buscando alguien que pudiera reconocerlo. La narradora relata este episodio en donde cree reconocer en el hombre casi muerto a José desfigurado por la tortura, pero decide negar su relación familiar con él para salvarse y salvar a su familia de un destino similar. Justo al concluir el duro relato en donde se enfrenta a los soldados que cargan a José moribundo, la narradora dice: «Un pajuil ha llegado a pararse en la rama del tamarindo. Lindo pajuil de copete colucho y cola grande. Se pone a buscar los tamarindos secos para picotearlos. Me encantan los pájaros»²⁴. Este abrupto cambio de tono y de tema muestra la manera en que se alternan los aspectos más mundanos de la vida en el campo con la temeraria violencia de la guardia. Lupe torna su atención al pájaro sin reparar en la crudeza de lo que acaba de relatar. Quizá como forma de protegerse, a modo de evasión, o quizá porque la violencia ha penetrado en todos los días de su vida como un aspecto tan mundano como un pájaro vistoso sobre una rama.

La representación de la violencia sin tabú es en la novela de Argueta una forma de denuncia. Como consecuencia de esta mirada naturalizada hacia la violencia, a lo largo de la novela se narran escenas de una tremenda brutalidad

²³ *Ivi*, p. 130.

²⁴ M. ARGUETA, *Un día en la vida*, EDUCA, San José 1985, p. 86.

sin tapujos ni asombro. Cuando una de las voces narradoras cuenta la experiencia de un grupo de hombres capturados por la guardia y relata de qué manera «les metieron un cepillo de dientes enchilado por detrás, allí en las nalgas y después se les metían en la boca para que se lavaran los dientes...»²⁵.

A partir de la oposición de las voces narrativas también se elabora de una representación antagónica donde el pueblo se contrapone al Estado y este hace parte de la vida del campesinado solo como agente violento que perpetúa, sin pausa y sin cansancio, una tortura tan constante que se incorpora como vivencia cotidiana y se normaliza en el relato.

*En las tres novelas la presencia del Estado como agente de violencia constituye un elemento central de la narración. Sin embargo, en cada una de las obras se recurre a diferentes recursos para construir una noción específica de Estado ya sea como institución débil y ausente, como poder totalitario y omnipresente o como figura difusa reconocible solo a partir de su efecto violento. Aunque los tres relatos ofrecen una versión descarnada, directa y reiterada del ejercicio de la violencia, cada uno de los autores elabora esta representación de maneras diferentes. Mientras que Azuela recurre a la repetición, Asturias construye con el lenguaje mismo un mundo sofocante de violencia y Argueta presenta a partir del testimonio la voz de quienes han incorporado la tortura como parte de la vida diaria.

El narrador y las voces marginadas

Analizar la relación que establecen los narradores de estas tres novelas con los personajes resulta un ejercicio iluminador para dilucidar de qué manera se representan las poblaciones marginadas -y privilegiadas- en cada uno de los textos.

En *Los de abajo*, la voz a cargo de la narración es cercana a los personajes revolucionarios. El narrador está siempre con el grupo de hombres liderado por Demetrio, da cuenta de sus experiencias como uno más de ellos, su

²⁵ *Ivi*, p. 55

focalizador no se aleja de esta perspectiva. Este narrador es generoso en ceder su palabra a los personajes, de manera que el diálogo se hace recurrente y a menudo son los soldados revolucionarios quienes están a cargo del relato. Esta cercanía posibilita, por un lado, generar una mirada íntima y cercana con respecto a la vivencia de los personajes, y, por otro lado, capturar la oralidad de estos. En varios pasajes, las voces de los revolucionarios y otros personajes campesinos como Camila, expresan en su hablar su forma de pensar y percibir el mundo. El lector debe entonces hacer un esfuerzo por dialogar con esta subjetividad y comprender la manera en que a través de esta los personajes interpretan y se relacionan con los hechos narrados. Solo a partir de la expresión directa del hablar campesino logra Azuela representar la subjetividad del sujeto rural, revolucionario o no. Algunas intervenciones que ejemplifican esta búsqueda de la oralidad son:

¡Afigúrense..., cargaron hasta con la muchachilla de señá Nieves!...²⁶

¡Quién sabe qué mitote trai! ¡Quesque quere hablar con Demetrio, que tiene que icirle quién sabe cuánto!...²⁷

¿Cómo va el hombre?... ¿Aliviado?... ¡Qué güeno!... ¡Mire, y tan muchacho!... Pero en toavía está retedescolorido... ¡Ah!... ¿De moo es que no le cierra el balazo?... Oiga, señá Remigia, ¿no quere que le hagamos alguna lucha?²⁸.

Aquí se lleva al lector a entrar en el mundo interior de la población campesina que interesa a Azuela y se construye una narración próxima y simpatética con este grupo social. De la misma manera que Azuela construye a través del narrador una relación cercana con los campesinos y revolucionarios, crea una distancia con respecto de Cervantes, el personaje 'culto' de la novela. Para Elzbieta Sklodowska, hay en esta distancia un «[a]fán de fustigamiento

²⁶ *Ivi*, p. 9.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 14.

satírico con respecto al letrado Cervantes»²⁹. Según esta autora «[l]a novela hace hincapié en la dinámica de manipulación/resistencia por medio de yuxtaposiciones, exageraciones y comentarios irónicos»³⁰ con respecto a Cervantes como representante de la clase privilegiada que manipula y saca ventaja del campesinado. En la distancia que establece el narrador con respecto de Cervantes se hace posible la mirada irónica que critica y construye a este personaje como hipócrita y oportunista. A modo de ‘estratega político’ Cervantes influencia a Demetrio a lo largo de la novela y nunca termina de encajar en el grupo de revolucionarios como uno más de ellos. Es este personaje quien engrandece y embellece la supuesta causa de la revolución, que para muchos se ha difuminado desde las primeras páginas de la narración; quien convence a Demetrio de luchar por una causa que solo le brindará beneficios personales a él. En el capítulo XVIII, es posible hacer evidente la forma en que este personaje es retratado cuando proclama:

Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales³¹.

La grandilocuencia exagerada de este discurso y la dislocación entre exaltación de las palabras de Cervantes y el quehacer revolucionario poco heroico que se narra a lo largo de la novela permiten ridiculizar al personaje. Su proclamación, además de no contar en la novela con interlocutores que la validen y la admiren, está fuera de lugar, no encuentra correlato en las hazañas más bien cobardes de los revolucionarios. Si bien Cervantes podría leerse como el alter-ego de Azuela en el relato, el autor no construye en el narrador un aliado de

²⁹ E. SKLODOWSKA, “¿A que no me lo cree?: coerciones discursivas en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, *Hispanamérica*, 23 (1994), 69, p. 29.

³⁰ *Ivi*, p. 29.

³¹ AZUELA, *Los de abajo*, p. 20.

este; no establece una relación empática con este personaje. Por el contrario, su simpatía y generosidad se vuelca del lado de Demetrio y sus hombres. En la relación (cercana con los campesinos, y lejana con Cervantes) que establece el narrador con los personajes, es posible rastrear la configuración de la representación de las clases oprimidas o privilegiadas y su lugar dentro del sistema de valores de la *Los de abajo*. La simpatía del narrador por los personajes campesinos deja leer una necesidad de representar su realidad de manera empática, dando cuenta de la complejidad de su realidad, mientras que la lejanía con respecto de Cervantes posibilita la emergencia de un tono irónico a partir del cual se critica a la clase 'letrada' que se privilegia con la opresión del campesinado.

De la misma manera que ocurre en *Los de abajo*, la relación del narrador de *El Señor Presidente* con los personajes permite hacer una lectura cercana de la representación de la sociedad y las clases marginadas que propone la novela. Mientras que el narrador de Azuela se acerca a una porción de sus personajes, el de Asturias podría leerse como un narrador despótico que mira 'desde arriba' a los personajes y narra desde la distancia sus acciones.

Gerald Martin, en su texto "Miguel Ángel Asturias: *El Señor Presidente*", identifica al narrador de esta novela con el narrador esperpéntico de Valle Inclán. Para este crítico, la influencia del estilo del escritor español en la obra del autor guatemalteco se evidencia en el carácter sórdido e irónico de la narración en *El Señor Presidente*³². En esta novela, como *Luces de Bohemia*, el narrador juega con sus personajes, los mira desde la distancia y se burla de sus circunstancias. Quizá, para Asturias la única forma consecuente de crear un universo dictatorial es a partir de la creación de una voz narrativa despótica y totalitaria. Como mencioné anteriormente, la forma en esta novela es indisoluble de su contenido, y el lugar de enunciación del narrador no es la excepción. Los personajes son presa de sus circunstancias en tanto son presas de una narración que no brinda herramientas para construir una realidad fuera

³² MARTIN, "Miguel Angel Asturias: *El Señor Presidente*", en SWANSON (ed.), *Ladmarks in Modern Latin American Fiction*, p. 68.

de la dictadura. De esta manera, en la relación entre narrador y personajes se teje un mundo asfixiante donde solo el narrador tiene agencia y poder, y los personajes deben someterse al destino que el dictador les impone. La sensación de no dominio sobre la propia existencia surge como consecuencia de esta relación en donde el personaje es despojado de todo poder de acción.

Los mendigos, las prostitutas, el titiritero, la madre cuyo bebé muere, son todos marionetas de un poder superior del que no pueden huir. La pregunta por la libertad individual se convierte en pregunta existencial cuando las posibilidades de escapar al régimen son nulas. Las vidas de estos personajes marginados se presentan como dispensables, y, sin embargo, hay en este narrador esperpéntico suficiente generosidad para dejar hablar a los personajes, en especial a los más oprimidos. En estas vetas de la narración, es posible entrever el interés de Asturias, similar al de Azuela, por capturar la oralidad y en ella la mentalidad de los habitantes de la calle y los más oprimidos en la ciudad. Puede entonces describirse la relación del narrador con los personajes como una alternancia entre un alejamiento irónico y un acercamiento visceral a la existencia de estos. Quizá uno de los pasajes que mejor captura la existencia miserable de los personajes presos de sus circunstancias e ironizados sin pausa es el siguiente:

Don Benjamín creyó que los niños llorarían con aquellas comedias picadas de un sentido de pena y su sorpresa no tuvo límites cuando los vio reír con más ganas, a mandíbula batiente, con más alegría que antes. Los niños reían de ver llorar... Los niños reían de ver pegar...³³.

Cuando el titiritero don Benjamín ingenia un sistema para hacer llorar a sus marionetas desesperadas y resignadas, el efecto que espera generar en el público resulta no aparecer. Por el contrario, los niños, en lugar de llorar y conmovirse, se ríen a carcajadas con la desgracia ajena. El sufrimiento, visto desde la distancia, es risible y ridículo. Don Benjamín no encuentra quién simpatice con su dolor. Las marionetas, que irónicamente parecen ser lo único que él

³³ ASTURIAS, *El Señor Presidente*, p. 33.

puede controlar, no responden a sus intenciones y en su lugar se convierten en un vehículo de sufrimiento.

Como en los textos de Azuela y Asturias, en el de Argueta hay una búsqueda por plasmar la oralidad, en este caso campesina. Aquí las narradoras son justamente los personajes centrales de la novela. Su hablar retrata y encarna la subjetividad campesina desde la misma enunciación. La relación entre las cuatro narradoras, como mencioné anteriormente, es de simbiosis y comunidad. Las cuatro, que son una, representan la fracción más vulnerable del pueblo salvadoreño. Argueta, por su parte, decide narrar desde el punto de vista de cuatro mujeres campesinas. Esta decisión puede responder a un esfuerzo por dar la palabra a unos de los miembros más marginados de la sociedad, cuyo relato rara vez o nunca ha sido tenido en cuenta a lo largo de la historia. También puede deberse a una estrategia por resaltar las dinámicas de la guerra civil en donde los hombres son normalmente reclutados o asesinados, y las mujeres, no menos sometidas o violentadas, sobreviven y permanecen para narrar las atrocidades vividas. En este sentido la elección de una narración testimonial también cobra sentido a la luz de una construcción narrativa que ubica al sujeto marginado en el centro de la narración. A diferencia de *Los de abajo* o *El Señor Presidente*, donde un narrador está a cargo (o en el poder) de la interpretación y la creación de la realidad novelística, en *Un día en la vida*, la elección de la primera persona de la narradora campesina puede entenderse como una búsqueda por dar agencia a quienes permanecen en la periferia de la historia. Quien domina y determina la narración es quién vive la violencia en carne propia. Esta decisión también corresponde a un contexto contemporáneo en donde la teoría postcolonialista ha señalado la manera en que los relatos de aquellos marginados siempre son enunciados por una clase privilegiada que carece de herramientas para dar cuenta de la experiencia de ese 'otro' silenciado. Permitir que el relato provenga de las campesinas, sin un intermediario narrativo que interprete o medie la expresión y su experiencia, es una decisión propia de un escritor consciente de las dinámicas de poder en la generación de discursos. En esta novela resulta interesante explorar la contraposición entre la narración de las mujeres y aquella a cargo de la voz masculina. Este narrador, apunta Monique Sarfati-Arnaud «[a] diferencia de los narradores femeninos que asumen explícitamente su discurso, veremos

ahora cómo el narrador masculino no hace más que reproducir un discurso que “ha internalizado y que lo controla” »³⁴.

La repetición e incorporación del discurso de poder en la voz de estos personajes se opone a las voces femeninas que, aunque conscientes de sus limitaciones, se presentan abiertamente críticas frente al régimen de violencia impuesto por la guerra. Una de estas narradoras, de hecho, se refiere a los militantes de la guardia cuando dice:

Lo que no entiendo todavía es por qué los guardias se ponen del lado de los ricos. El hijo de la Ticha, por ejemplo, es guardia y todos sabemos las miserias que pasa la pobre para comer o para darle de comer a los nietos que le han dejado las hijas que se fueron por mejor vivir en la capital³⁵.

La figura de los militares como sujetos de la clase marginada que trabajan para la clase privilegiada resulta paradójica y sin embargo no responde a una invención ficcional. La apropiación del discurso de poder por parte de la clase marginada es lo que posibilita su opresión. Por esta razón, la elección de una voz narrativa que escapa a esta asimilación y enuncia desde su perspectiva marginada la necesidad de la crítica, puede leerse en la como parte de la postura ética y política del autor.

Los tres autores de estas novelas centroamericanas construyen voces narrativas que permiten expresar, a través de la agencia, la sordidez, la oralidad y la ironía, la vivencia de las clases marginadas representadas en las narraciones. En las tres novelas los personajes marginados, a su turno y en diferentes proporciones, tienen la palabra y enuncian desde su mirada la experiencia de la opresión y la violencia. Es posible entonces rastrear en estas obras una preocupación común: la representación y elaboración literaria del Estado como institución en crisis, el ejercicio de la violencia como mecanismo de

³⁴ M. SARFATI-ARNAUD, “Manifestaciones de la voz del silencio en *Un día en la vida* de Manlio Argueta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar- CELACP, 17 (1991), 33, p. 262.

³⁵ ARGUETA, *Un día en la vida*, p. 30.

poder y medio de interacción social, y la expresión de la experiencia marginada de la revolución, la dictadura o la guerra civil.

Bibliografía

- Argueta, Manlio. *Un día en la vida*, EDUCA, San José 1985.
- Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*, edición crítica, Gerald Martin (coord.), ALLCA XX, Paris 2000.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*, edición de Marta Portal, Cátedra, Madrid 1980.
- Fox, Bruce. *The Contestatory Nature of the Testimonial Novels by Manlio Argueta: Cuzcatlán donde bate la Mar del Sur and Un día en la vida. A Socio-Historical, Narratological, and Cultural Reading*, Dissertation, Wayne State University, ProQuest Dissertations Publishing, 2008, p. 119. En línea: <search.proquest.com/docview/89232273?pqorigsite=summon&accountid=2909>.
- Franklin, Richard L. "Observations on *El Señor Presidente*", *Hispania*, 44 (1961), 4, pp. 683-685.
- Harris, Chris. "Mariano Azuela's *Los de abajo*: Patriarchal Masculinity and Mexican Gender Regimes under Fire", en Chris Harris – Amit Thakkar (eds.), *Representations of Men and Masculinities in Latin American Fiction*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 87 (2010), 6, pp. 645-666.
- Knight, James. "Trauma, Myth and Imagination in Two Novels by Manlio Argueta", *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (2011), 6, p. 651-664.
- Kraniauskas, John. "Para una lectura política de *El Señor Presidente*: notas sobre el 'maldoblesar' textual", en Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, edición crítica, Gerald Martin (coord.), ALLCA XX, Paris 2000, pp. 734-745
- Leal, Luis. "Mariano Azuela: precursor de los nuevos novelistas", *Revista Iberoamericana*, LV (1989), 148-149, p. 859-867.
- Martin, Gerald. "Miguel Angel Asturias: *El Señor Presidente*", en Philip Swanson (ed.), *Ladmarks in Modern Latin American Fiction*, Routledge, London/New York 1990, pp. 50-73.
- Martin, Gerald. "Introducción", en Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, edición crítica, Gerald Martin (coord.), ALLCA XX, Paris 2000, pp. XXV-LI.
- Sarfati-Arnaud, Monique. "Manifestaciones de la voz del silencio en *Un día en la vida* de Manlio Argueta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar- CELACP, 17 (1991), 33, pp. 261-269.

Skłodowska, Elzbieta, “¿A que no me lo cree?: coerciones discursivas en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, *Hispanérica*, 23 (1994), 69, pp. 23-36.

DESARTICULAR LA REPRESIÓN

La descomposición de la familia en la literatura centroamericana de postguerra

IGNACIO SARMIENTO

(State University of New York at Fredonia)

Resumen: El presente artículo busca estudiar cómo la narrativa reciente ha problematizado una de las instituciones más poderosas de la sociedad contemporánea: la familia. Para esto, se analizan dos novelas que han abordado la problemática familiar desde perspectivas críticas. En primer lugar, se estudia la novela *Los locos mueren de viejos* (2008) de la salvadoreña Vanesa Núñez Handal y posteriormente la novela *Las flores* (2007) de la guatemalteca Denise Phé-Funchal. Se propone que, por medio de la locura y el deso respectivamente, ambas novelas presentan una desarticulación de las estructuras familiares. De esta forma, al menos de manera metafórica, las novelas plantean la necesidad de cuestionar la familia en tanto institución reguladora de la sexualidad y la vida íntima en las sociedades contemporáneas. Al mismo tiempo, tensionar el concepto tradicional de familia permite discutir su rol en el marco de los procesos de construcción nacional en Centroamérica iniciados en el siglo XIX.

Palabras claves: Familia – Centroamérica – Postguerra – Guatemala – El Salvador.

Abstract: «Disarticulating Repression. The Decomposition of the Family in the Postwar Central American Fiction». The following paper studies how recent fiction has questioned one of the most powerful institutions of contemporary societies: the family. To do this, the article analyzes two novels that have critically interrogated the issue of the family. First, it offers a reading of Salvadoran Vanesa Núñez Handal's *Los locos mueren de viejos* (2008) and then of Guatemalan Denise Phé-Funchal's *Las flores* (2007). This paper argues that through madness and desire, respectively, both works portray a dismantling of family structures. Thus, at least metaphorically, both novels propose the urgent need of questioning the family as the institution that regulates the subjectivity and intimacy of the people in the present day. Also, challenging the traditional concept of the family allows for a further discussion of its role in the long-term process of building national communities in Central America, which initiated in the 19th century.

Keywords: Family – Central America – Postwar – Guatemala – El Salvador.

La represión sexual, más vivaz que nunca, sobrevivirá a todas las publicaciones, manifiestos, emancipaciones (...) en tanto la sexualidad sea mantenida conscientemente o no dentro de las coordinadas narcisistas, edípicas y castradoras, que bastan para asegurar el triunfo de los más rigurosos censores.

(Giles Deleuze y Félix Guattari)

Durante los últimos años, la crítica centroamericanista ha explorado en profundidad las diversas transformaciones que ha experimentado la literatura regional tras el fin de los procesos revolucionarios. Más allá de las categorías utilizadas ('posguerra', 'literatura del desencanto', etc), lo cierto es que la narrativa centroamericana ha mutado considerablemente en las últimas décadas, dando espacio a una pluralidad de interpretaciones y problemáticas. De las diversas perspectivas de análisis que se han desarrollado en los últimos años, me interesa aquí profundizar en los cuestionamientos que la narrativa reciente ha realizado sobre las diversas estructuras de poder. En esta línea, y siguiendo a Christian Kroll-Bryce, podemos decir que uno de los objetivos de la literatura de las últimas décadas ha sido interrogar «cómo se produce, organiza, articula y reproduce el poder y la vida en común»¹. En particular, el presente artículo busca estudiar cómo la narrativa reciente ha problematizado una de las instituciones más poderosas de la sociedad contemporánea: la familia.

En Centroamérica, al igual que en casi toda América Latina, la familia formó parte medular de la creación de los proyectos nacionales que comenzaron a imponerse a partir del siglo XIX. Pese a su limitado impacto en la población no ladina, el origen de las repúblicas significó la imposición (al menos discursiva) del modelo de familia católico-burguesa como el único camino para establecer vínculos afectivos y de agrupación íntima. Esto

¹ C. KROLL-BRYCE, "Nómadas, desempleados y suicidas: racionalidad neoliberal y subjetividades alternas en la literatura centroamericana de posguerra", *Revista de estudios Hispánicos*, 2016, 50, p. 606.

comenzó a formularse con mayor fuerza desde los gobiernos liberales de la segunda mitad del siglo XIX, los cuales, siguiendo a Eugenia Rodríguez, «contribuyeron a redefinir y secularizar las funciones de la familia y el matrimonio, las relaciones de género y los derechos de la mujer»². La normativización de la familia se materializó, como ha planteado Patricia Alvarenga, «a través de instituciones educativas, jurídicas y psiquiátricas, entre otras, (...) [para] hacer que los valores de la familia patriarcal prevaleciente en los sectores hegemónicos sean asumidos por la colectividad social»³. En este contexto, continúa Alvarenga, resultaba esencial «la consolidación de los ideales fundacionales tales como el papel de la mujer como madre y del hombre como proveedor y jefe de la familia»⁴.

En el campo literario, como ha demostrado Doris Sommer, la familia se convirtió durante el siglo XIX en un espacio alegórico relacionado con la construcción nacional, haciendo de este tópico un microcosmos de las tensiones de las nuevas naciones. Según Sommer, «los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual ‘natural’ y en matrimonios que sirvieran como ejemplos de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX»⁵. El caso centroamericano, por supuesto, tiene sus particularidades. Entre otras cosas, el desarrollo de una suerte de ‘campo literario’ fue posterior al resto de los países de América Latina. Sin embargo, lo anterior no implica que en sus inicios, a finales del siglo XIX y principios del XX, la literatura regional no se hiciera parte de aquel proceso intelectual de imaginar y

² E. RODRÍGUEZ, “Controlando y regulando el cuerpo, la sexualidad y la maternidad de las mujeres centroamericanas (siglo XIX e inicios del siglo XX)”, *Cuadernos inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 11 (2014), 2, p. 239.

³ P. ALVARENGA, “Sexualidad, corporalidad y etnia en la narrativa centroamericana de la primera mitad del siglo XX”, en V. GRINBERG PLA – R. ROQUE BALDOVINOS (eds.), *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*, F&G Editores, Guatemala 2009, p. 345.

⁴ *Ibidem*

⁵ D. SOMMER, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá 2004, p. 22.

construir la nación. En dicho momento, la idea de familia jugó también un papel fundamental⁶.

Durante las oleadas revolucionarias vividas en la región a finales del siglo pasado, la percepción de la familia como una entidad clave dentro del proyecto moderno-republicano no pareció alterarse mayormente. Marcos Fonseca, refiriéndose a los lenguajes utilizados durante el conflicto interno guatemalteco, señala que ni los insurgentes ni los gobiernos represores pudieron escapar a los discursos ni a las prácticas «patriarcales, paternalistas»⁷, convirtiéndose en grupos «sectarios e intolerantes»⁸. Ileana Rodríguez, por su parte, analizando los discursos de género al interior de los procesos revolucionarios en el istmo, ha señalado que estos poco diferían de las visiones burguesas tradicionales, agregando a su vez que «the narrative of the revolution is a narrative of the construction of self first as *guerrillero*, and then as vanguard, party, leader, and government. All those subject positions could then be formulated in a masculine I»⁹. Lo anterior, siguiendo nuevamente a Rodríguez, se evidencia aún más en el momento en que las guerrillas dejan de ser un brazo netamente armado para comenzar a desarrollar un modelo social,

⁶ Para un análisis de los primeros momentos de la literatura centroamericana, ver L. BOLAÑOS, “Narrativas fundacionales de fin de siglo”, *Cuadernos inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 2009, 7, pp. 207-240. Un análisis específico sobre el caso salvadoreño se encuentra en R. ROQUE BALDOVINOS, *El cielo de lo ideal. Literatura y modernización en El Salvador (1860-1920)*, UCA Editores, San Salvador 2016. Por su parte, algunos trabajos críticos han demostrado que en la narrativa de la primera mitad del siglo XX existen ciertas luces de discursos antipatriarcales y anti-heteronormativos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, dichas obras terminan de una u otra forma conservando las pautas tradicionales del comportamiento sexual y de género. Para un ejemplo de este fenómeno, ver K. POE, “Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual ‘femenino’ en la novela modernista centroamericana”, en GRINBERG PLA – ROQUE BALDOVINOS (eds.), *Tensiones de la modernidad*, pp. 145-165.

⁷ M. FONSECA, *Entre la comunidad y la república. Ciudadanía y sociedad civil en Guatemala*, F&G Editores, Guatemala 2004, p. 36.

⁸ *Ibidem*.

⁹ I. RODRÍGUEZ, *Women, Guerrilla, and Love. Understanding War in Central America*, University of Mississippi Press, Jackson 1996, p. xvii.

en el cual, «begins a process of reversal during which women are separated from the circuit of the New heroic economies»¹⁰. Un buen ejemplo de la conservación de los roles de género en el marco revolucionario se aprecia en la famosa fotografía “Miliciana de Waswalito” (1984) de Orlando Valenzuela, en el contexto de la revolución sandinista. La fotografía retrata a Blanca López Hernández, una guerrillera nicaragüense que amamanta a su bebé mientras carga en la espalda su fusil de combate. Al respecto, Penélope Plaza Azuaje expresa que para una mujer «el combate es tan natural como dar a luz, cargar un arma es tan natural como cargar un bebé»¹¹. Lo anterior nos sugiere que en el marco de las revoluciones y guerras civiles en Centroamérica, la construcción íntima de la sociedad (expresada por medio de los roles de género, el patriarcado y la institución de la familia) se entendió como un campo hasta cierto punto despolitizado y naturalizado, el que no fue percibido como un actor fundamental y constituyente del proyecto moderno de nación que se intentaba combatir¹².

Tomando lo anterior como punto de partida, analizaré a continuación dos novelas que problematizan la idea de familia en la postguerra centroamericana: *Los locos mueren de viejos* (2008) de la salvadoreña Vanessa Núñez Handal y *Las flores* (2007) de la guatemalteca Denise Phé-Funchal. Siguiendo la reflexión antipsiconalítica elaborada por Giles Deleuze y Félix Guattari, profundizaré en el carácter represivo de la familia y su rol dentro del proyecto

¹⁰ *Ivi*, p. 72.

¹¹ P. PLAZA AZUAJE, “Madre armada y niño. Representaciones de la mujer nueva en los murales de la revolución sandinista en Nicaragua”, *Apuntes*, 2010, 23, p. 17.

¹² Que las revoluciones no hayan cuestionado en profundidad los roles de género no implica, como ha demostrado Barbara Dröscher, que la literatura de dicha época no lo haya hecho. Dröscher propone que la presencia de la orfandad en parte de la literatura escrita por mujeres en América Central durante el último cuarto del siglo XX simboliza «la resistencia contra el poder paterno dentro de estructuras familiares patriarcales», al tiempo que la ausencia de la madre marca el «rompimiento con el papel tradicional de la mujer». B. DRÖSCHER, “Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en Centroamérica (1975-2000)”, *Revista Iberoamericana*, LXXI (2005), 210, p. 147.

liberal-capitalista de sociedad. Bajo esta clave, lo que estará en juego en ambas novelas no es solamente la historia de un determinado linaje, sino más bien, las posibilidades emancipatorias que la desarticulación de la represión familiar puede traer consigo.

Los locos mueren de viejos: la locura como liberación

*Los locos mueren de viejos*¹³ es la primera novela de la escritora salvadoreña Vanessa Núñez Handal. La historia es contada a través de una narradora-protagonista llamada Paula, quien recuerda de manera fragmentaria algunos episodios de su infancia y juventud. Todos ellos, como veremos, se encuentran marcados por la represión materna, la locura y la violencia sexual. La novela se divide en dos partes. Primero, escuchamos a la narradora recordar los años en que vivió sola con su madre en la casa de su abuelo. Esta época se encuentra marcada por dos aspectos violentos, pero a la vez contradictorios. Por un lado, ‘mamá’ obliga a Paula a seguir estrictas normas de comportamiento con el objetivo de que su hija se convierta en una ‘señorita decente’. No obstante, en paralelo, la madre permite que su hija sea violada de manera reiterada por su amante, ‘tío Alberto’, a cambio de dinero. La segunda parte de la novela comienza cuando la narradora llega a la adolescencia. Allí, a través de diversos mecanismos, Paula comienza a buscar la forma de escapar de la dramática realidad en la que ha vivido toda su vida. Finalmente, instigada por María, su personalidad alterna, Paula asesina a su violador. Tras el homicidio, Paula evita la cárcel al ser declarada mentalmente insana y es recluida en un hospital psiquiátrico, de donde saldrá al cabo de un tiempo.

Considero que lo que está en juego en esta novela es precisamente la discusión sobre la familia en tanto institución reproductora de la sociedad burguesa. En este sentido, propongo que la novela ofrece un recorrido que inicia con la represión materna y la violencia sexual. Luego, presenta las manifestaciones del deseo por parte de la protagonista, las que riñen con la

¹³ V. NÚÑEZ HANDAL, *Los locos mueren de viejos*, F&G Editores, Guatemala 2008.

represión impuesta por la madre. Finalmente, la locura emerge en la novela como agente liberador que permitirá ponerle fin tanto a las ataduras represivas como a la violencia sexual de la cual la protagonista ha sido víctima.

El primer elemento sobre el que quisiera detenerme es la problemática familiar. La familia de la narradora se compone de tres personas: la abuela, la madre y Paula. La primera, se encuentra recluida en un hospital psiquiátrico. La segunda, es un persona abusiva, que jamás reveló el nombre del padre de su hija, y quien propicia las violaciones en contra de Paula. Finalmente, la narradora, es víctima de la represión de su madre y de la violencia sexual y, además, termina desarrollando un cuadro psiquiátrico (posiblemente esquizofrénico). Pese a la inestable situación familiar, la novela deja en evidencia que el discurso de familia tradicional y patriarcal se impone sobre la protagonista, normando su forma de vivir. Esta contradicción es central porque explicita que lo que se está discutiendo en la novela no son los vínculos consanguíneos de Paula, sino más bien, el discurso de familia que intenta ordenar y regir la vida de los sujetos.

En términos teóricos, siguiendo la reflexión de Deleuze y Guattari, podemos decir que la familia, en tanto institución simbólica, se convierte en «El agente delegado de la represión»¹⁴. La represión, precisan, «sólo se ejerce sobre el deseo, y no sólo sobre necesidades e intereses, a través de la represión sexual»¹⁵. En *Los locos mueren de viejos*, la figura que articula y administra la represión en la familia de la protagonista es ‘mamá’. La madre ve en la educación rígida y conservadora de su hija una forma de recuperar la reputación social perdida a causa del nacimiento de Paula. La represión se expresa en cosas cotidianas, como la prohibición de comer chocolates, tomar gaseosas, celebrar su cumpleaños y mascar chicle (puesto que «sólo las mujeres de mala vida lo hacían»)¹⁶; junto con las reiteradas insistencias de mamá sobre

¹⁴ G. DELEUZE – F. GUATTARI, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Buenos Aires 2005, p. 125.

¹⁵ *Ivi*, p. 124.

¹⁶ NÚÑEZ HANDAL, *Los locos mueren de viejos*, p. 45.

las cualidades de las señoritas, las que «deben tener temple y resistirse a hacer lo que las demás hacen. De esa forma ganarán una mejor posición y el mejor de los muchachos se fijará en ellas»¹⁷. Pese a lo anterior, como ya se ha señalado, Paula es también víctima de la violencia sexual propiciada por su progenitora. ‘Mamá’ permite que su amante viole a su hija a cambio de dinero, y así, ambas puedan vivir sin que ella tenga que trabajar puesto que para la madre, «trabajar era denigrante y ocupación de pobres»¹⁸. Así, resulta evidente que la vida de Paula se encuentra profundamente marcada por la violencia y las contradicciones. Por un lado, ella sufre una estricta represión por parte de su madre, quien la fuerza a comportarse como una joven recatada y pulcra. No obstante, la madre facilita al mismo tiempo la violencia sexual en contra de su hija y se beneficia de ella.

Pese a la constante violencia que ha sufrido Paula desde su infancia, su vida experimenta una gran transformación cuando, al llegar a la adolescencia, comienza a experimentar el deseo. Teniendo dieciseis años, Paula menciona que ha comenzado a explorar su propio cuerpo: «Conocía el deseo. Había experimentado con mi cuerpo y descubierto accesos al placer»¹⁹. El placer que la narradora descubre en su juventud, no obstante, se encuentra siempre atravesado por la presencia cuasi espectral de la represión materna: «cada vez que mi cuerpo convulsionaba embelesado de goce, sentía una sombra flotar sobre mi cabeza»²⁰. En cierto momento, el deseo deja de traducirse para Paula en pensamientos ‘indecorosos’ y en actos masturbatorios para pasar a ser percibido como una forma de liberación. Esto se manifiesta de forma clara en la relación que comienza a mantener de forma secreta con Orlando, primo de Alejandra, su mejor amiga. Si bien en un principio la narradora siente asco y rechazo por los intentos carnales de Orlando, finalmente señala: «Mi cuerpo se fue acostumbrando a sus caricias torpes, abandonándose sin misticismo de

¹⁷ *Ivi*, p. 47.

¹⁸ *Ivi*, p. 15.

¹⁹ *Ivi*, p. 63.

²⁰ *Ibidem*.

ningún tipo. Había perdido el miedo y remontado el abismo. Recuperé *mi cuerpo usurpado, que hasta ahora no me había pertenecido*»²¹. Así, a través de la relación con Orlando, Paula logra por primera vez apropiarse de su cuerpo abusado y de su deseo reprimido.

En este punto, y no sin cierto tono melodramático, la novela genera un quiebre radical puesto que en el momento en que Paula ha comenzado a recuperar y reconstruir su subjetividad, la represión materna se radicaliza al descubrir el noviazgo de su hija. ‘Mamá’ se entera de la relación por boca de tía Alma, la esposa de su amante, quien, con un tono vengativo, le señala: «Pobrecita de ti (...) tan segura que estabas de que Paula era una santa. Pero ya decía yo que era mosquita muerta»²². Tras esto, mamá golpea a Paula y la encierra en su habitación durante varios días. Paula no volverá a ver nunca más a Orlando puesto que «Tía Alma lo previno de que las muchachitas fáciles (...) podían meterlo en problemas y arruinarle su futuro de ingeniero»²³. A partir de esta escena, la locura que subterráneamente se había manifestado en el personaje protagonista desde el principio de la novela por medio de sus interacciones con María, su supuesta hermana, se hará plenamente visible, trayendo consecuencias devastadoras para todos los personajes. Esto se observa en el capítulo siguiente de la golpiza que le propina ‘mamá’ a Paula. Allí, la narradora se levanta al baño y ve a María en el espejo, como ha hecho tantas otras veces desde su infancia. No obstante, esta vez Paula señala «Me había transformado en ella»²⁴. En el momento en que María, la personalidad alterna de la narradora, se apropia de la protagonista, la locura manifestará su vocación liberadora (y a la vez destructiva), llevando a cabo, tras años de abuso, el asesinato de su violador. El asesinato es narrado de la siguiente forma: «Escuché una voz embriagada. La misma que durante muchas noches me aterrorizó y susurró a mi oído obscenidades, causándome dolores y tormentos

²¹ *Ivi*, p. 87. Énfasis personal.

²² *Ivi*, p. 88.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 91.

(...) Jamás podré decir de qué manera llegó el cuchillo a mis manos. Durante el juicio juré que había sido María la que me lo había dado, *asegurándome que había llegado el momento de vengarme*»²⁵. Si bien la novela omite el momento exacto del asesinato, es explícito el rol que María juega en él. Su participación es ratificada por la narradora en una carta que le escribe a su madre desde el psiquiátrico meses más tarde: «*No, no tuve nada que ver con su muerte. Fue María. Lo he repetido muchas veces*»²⁶. El reconocimiento legal de su locura será lo que le permita evitar la cárcel y ser internada en un hospital psiquiátrico.

La locura de la protagonista, siguiendo a Deleuze y Guattari, puede entenderse como la manifestación de lo que los filósofos denominan como el cuerpo sin órganos. Lo anterior implica una práctica, o un conjunto de prácticas, orientada(s) a la desorganización radical de las máquinas represivas²⁷. De esta forma, el esquizo, como blanco constante de la represión, es la materialización de la desarticulación de todos los códigos y flujos que intentan normar la vida moderna²⁸. Una manifestación de la desarticulación de los códigos y la subjetividad en la protagonista lo encontramos en la narración que hace Paula de su primera violación: «Mi alma se dividió en dolor, placer y odio. Pude escucharme chillando de asfixia. Fui contorsionándome sucesiva, involuntariamente, como todo mi existir. Una y mil veces. Fui niña, mujer, prostituta. Otra. El pecado descendió sobre mí, aplastándome. Y yo me dejé aplastar»²⁹. La desarticulación de la subjetividad del personaje comenzará a radicalizarse a medida que las violaciones se sucedan unas a otras y que la represión que ejerce mamá sobre ella se haga insostenible. Cuando los flujos deseantes de la protagonista parezcan no tener escapatoria, la locura emergerá, como plantea Julie Marchio, como la única salida posible a la violencia sufrida

²⁵ *Ivi*, p. 102. Énfasis personal.

²⁶ *Ivi*, p. 104.

²⁷ G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 2003, p. 163.

²⁸ DELEUZE – GUATTARI, *El Antiedipo*, p. 41.

²⁹ NÚÑEZ HANDAL, *Los locos mueren de viejos*, p. 22.

por Paula³⁰, y a su vez, en términos más amplios, como el único camino para demoler la represión que permea la sociedad en la que se encuentran inmersos todos los personajes de la novela.

Observamos lo anterior hacia el final de la obra, cuando todas las familias que componen la historia han quedado completamente destruidas. La manifestación más evidente de esto ocurre en la familia de la narradora, la que termina por derrumbarse tras la muerte de la abuela y la madre, ambas internadas en un hospital psiquiátrico. Lo mismo ocurre con la familia de tío Alberto. Al desaparecer el padre, esta familia patriarcal no sólo es víctima de la vergüenza por los actos del progenitor, sino también, se sumerge en la ruina económica. Por su parte, si bien Paula logra salir en libertad, su papel no es ya el de establecer una nueva familia en la cual puedan reproducirse los patrones de conducta a los que ella se vio sometida, sino más bien, la narradora se sitúa como una sobreviviente cuyo rol parece circunscribirse a la posibilidad de dar testimonio de su experiencia. Los colapsos de las familias que aparecen en la novela manifiestan la falla sistémica de una máquina represiva que inunda todos los espacios de la vida. De esta forma, podemos decir que la locura (y la violencia que esta trae consigo) le permiten liberarse de la violencia sexual, los roles de género y el patriarcado que han regido su vida.

No obstante, tras la destrucción, la novela no nos lleva a un escenario desolador, sino más bien a un espacio donde todas las posibilidades se encuentran abiertas. La narradora ha adquirido plena consciencia de la máquina que ha sido destruida y, al asumir su papel como portavoz de la historia de su madre, que equivale a decir la historia de la represión, entiende su rol como testimoniante de un sistema que ya ha comenzado a desmantelarse. Esto se expresa muy bien en las últimas páginas de la novela cuando, estando Paula aún encerrada en el psiquiátrico, María la incita

³⁰J. MARCHIO, "Violence au féminin. Mères castratrices et filles assassins", en D. BARRIENTOS-TECUN – A. REYNES-DELOBEL (eds), *Écritures dans les amériques au féminin*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2017. En línea <books.openedition.org/pup/7742#access> (última consulta el 5 de agosto de 2019)

constantemente al suicidio. Sin embargo, la narradora expresa que «mi locura no reñía con la vida, sino con la falta de libertad»³¹. A partir de allí, María comienza a desaparecer lentamente de la cabeza de la narradora, quien finalmente sale de su reclusión tras ser declarada mentalmente sana. Sin embargo, al salir, no lo hace como un sujeto que ha vuelto ser reprimido, sino más bien, como un personaje que ha logrado desprenderse del aparato represivo que se ejercía sobre él y, por ende, donde la locura ya no es necesaria.

Al concluir la novela, Paula se posiciona como la encargada de articular nuevas posibilidades sociales, políticas e íntimas por fuera de los marcos represivos que le fueron impuestos socialmente. Lo anterior se observa en el capítulo XXVI, el único que narra eventos posteriores al final cronológico de la novela. Allí, una Paula adulta, tras acostarse con un hombre desconocido, reflexiona: «pensé que la virginidad perdida hacía mucho y sin saber en qué momento, no era gran cosa. Que no servía de nada. Era mejor hacerlo así, con cualquiera, sin sangrar; porque así me liberaba de siete mil palabras de miedo y once mil intimidaciones maternas»³². Bajo la lectura aquí propuesta, entendemos que la transformación subjetiva de Paula no se limita a una mera liberación sexual individual, sino más bien, deja en evidencia el fin de la represión materializada a través del miedo, la violencia sexual y la intimidación materna.

Las flores: deseo y destrucción

*Las flores*³³ es la primera novela de la escritora guatemalteca Denise Phé-Funchal. Esta obra se encuentra ambientada en un pueblo anónimo de principios del siglo XX, donde la población ladina vive bajo rígidas normas de comportamiento. La protagonista de esta novela es Madre, una mujer de privilegiada posición social. Madre es la segunda esposa de un hombre de

³¹ NÚÑEZ HANDAL, *Los locos mueren de viejos*, p. 108.

³² *Ivi*, p. 94.

³³ D. PHÉ-FUNCHAL, *Las flores*, F&G Editores, Guatemala 2007.

negocios viudo y empobrecido. Ambos tienen una hija en común, 'la Nena', mientras que 'el nene', hijo del primer matrimonio del marido, vive fuera del país. La problemática de la novela inicia cuando la posición social de la familia se ve amenazada cuando el 'señor obeso', un hombre cuarentón, soltero y casto que vive aún con su madre, descubre a Madre teniendo sexo con Maldiva, la asistente y hermana del sacerdote, el padre Eugenio, en presencia de este último. A cambio de su silencio, el señor obeso y su mamá (la 'anciana luctuosa') obligan a Madre a casar a la Nena con el señor obeso. Tras días de intenso trabajo, la Nena comienza a sentirse muy enferma en la víspera del matrimonio, llegando a desmayarse y vomitar en plena ceremonia. La niña es trasladada a su casa donde finalmente muere tras un breve momento de agonía. Tras esto, el padre Eugenio se suicida, el señor obeso se encierra en el seminario, la anciana luctuosa muere y el marido de Madre sale en un viaje de negocios sin fecha de retorno. Toda esta historia nos llega por medio de un narrador omnisciente, quien no sólo nos revela los diversos sucesos de la obra, sino también, los sentimientos y pensamientos más oscuros de los personajes, particularmente de Madre.

Phé-Funchal nos presenta en esta novela una problematización de la idea tradicional de familia por medio de un espacio fuertemente dominado por personajes femeninos³⁴. En esta novela, observamos un fenómeno similar al que vimos recientemente en *Los locos muerten de viejos*. Por un lado, se nos presenta desde el principio el cuadro de una familia totalmente desarticulada. Sin embargo, el discurso de la familia católica tradicional es sumamente poderoso en la obra y rige la vida de todos los personajes. En este escenario, el deseo jugará un rol central. *Las flores* nos sumerge en un espacio en el cual el deseo circula a través de los diversos personajes y donde la oscilación constante

³⁴ Lilian Fernández señala de manera muy acertada que «Los caracteres fuertes y claramente perfilados en la novela son femeninos. Los pocos personajes masculinos que aparecen en el texto son insignificantes desde el punto de vista narrativo, funcionan apenas como un mueble más en la escenografía». L. FERNÁNDEZ, "El implacable ojo de Dios (o del Diablo): la mirada omnisciente en *Las flores* de Denise Phé-Funchal", *Punto en línea*, 2007, 5, en <www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/79> (última consulta el 25 de abril de 2018).

entre la represión y la liberación de este se constituye en el motor central de la obra. Finalmente, será este deseo liberado el que termine por destruir a todas las familias involucradas en la historia.

Si bien la novela presenta un interesante abanico de personajes altamente deseantes, me detendré aquí puntualmente en la figura de Madre, quien resulta ser el personaje más interesante y complejo para analizar este fenómeno. Madre, como protagonista, es un personaje que no busca la empatía del lector. Ella es una mujer cruel e, incluso, caricaturescamente rígida y conservadora. Sin embargo, ella es una figura interesante porque alberga al mismo tiempo los instintos deseantes más profundos y una fuerte represión. Para adentrarse en la manifestación del deseo en este personaje, es fundamental comenzar analizando los encuentros sexuales que sostiene con Maldiva en la oficina del padre Eugenio, y que dan inicio a la problemática de la novela: «Fervorosa y puntual, [Madre] se entregaba todos los jueves a los dulces placeres que le proporcionaba Maldiva (...) El sacerdote, casto pero expectante, las observaba sentado junto a la ventana cerrada, sentía las venas atiborrarse, se dejaba llevar por el ritmo femenino sobre la escribanía»³⁵. Una vez que el sexo entre las mujeres ha terminado, el sacerdote procede a confesarlas, aún desnudas, dándoles nalgadas mientras ambas mujeres rezan el rosario. Al finalizar, Madre vuelve a su casa, Maldiva a la cocina y el sacerdote continúa con sus actividades parroquiales. Estos encuentros se constituyen como un ritual para los personajes involucrados. Esto implica que, hasta cierto punto, el sexo se limita a un intercambio de placer por parte de las mujeres (y a un *voyeurismo* por parte del sacerdote), pero no encierra necesariamente una relación afectiva entre ellas. Lo anterior se expresa de manera clara en los días posteriores al descubrimiento hecho por el señor obeso. En un determinado momento, Maldiva manifiesta su alegría por la situación y le dice a Madre que gozará con su desprestigio social y cuando el nombre de su familia sea retirado de las primeras bancas de la iglesia³⁶. Lo anterior nos permite entender que la relación

³⁵ PHÉ-FUNCHAL, *Las flores*, p. 17.

³⁶ *Ivi*, p. 57.

carnal entre ambas mujeres parece circunscribirse al placer mutuo que obtienen durante los encuentros y al deseo desatado de los personajes en cuestión; sin embargo, una vez que estos han terminado, la jerarquía social (junto con su odio y resentimiento) vuelven a apoderarse de los personajes.

La relación homoerótica que sostienen las mujeres se constituye en un tipo de relación muy similar a la que mantiene, a juicio de Slavoj Žižek, el masoquista con su amo(a). Las reglas están puestas de antemano y cada uno de los actores sabe cuál es su rol. Al terminar el encuentro sexual, el masoquista, según Žižek, «adopts the attitude of a respectful bourgeois and starts to talk with the Sovereign lady in a matter-of-fact bussinesslike way: ‘Thank you for your favor. Same time next week?’»³⁷. Sin embargo, en la escena que nos presenta *Las flores*, la relación parece un poco más compleja, puesto que en estos encuentros no sólo participan las dos mujeres de forma activa, sino también, todo el cuadro es orquestado por un tercero, el padre Eugenio, quien goza con el espectáculo que ambas mujeres presentan semanalmente frente a él.

Ahora bien, si los encuentros sexuales de Madre con Maldiva parecieran sugerir que Madre es homosexual, la protagonista de la historia no limita la expresión de su deseo hacia la hermana del sacerdote, puesto que a poco andar aparecerá un nuevo personaje que comenzará a ser deseado por ella: el señor obeso. Esta será la segunda gran manifestación del deseo de Madre, la que la acompañará a lo largo de casi toda la obra. Madre comienza a fantasear con el señor obeso desde el momento en que se encuentra junto a él y su madre en la oficina del padre Eugenio hablando sobre lo que el casto hombre ha visto en la oficina del sacerdote. En ese momento, «Madre pensaba de nuevo en la castidad del señor obeso y la aterraba la posibilidad de que se le pidiera terminar con esa cualidad (...) pensaba en las manos regordetas abriéndose camino por su discreto escote, tocando torpemente sus senos, *comenzaba a encontrar vetas de placer*»³⁸. Si bien las dudas son disipadas cuando el padre

³⁷ S. ŽIŽEK, *Courtly Love, or, Woman as a Thing, the Metastases of Enjoyment. Six Essays on Women and Causality*, Verso, New York 2005, p. 92.

³⁸ PHÉ-FUNCHAL, *Las flores*, p. 28. Énfasis personal.

Eugenio menciona las reales intenciones del señor obeso, estos pensamientos comenzarán a perseguir a Madre a lo largo de toda la obra, provocándole diversas fantasías sexuales. Es importante señalar que, en un comienzo, las fantasías sexuales de Madre no la involucran directamente a ella, sino más bien, a su hija. Sin embargo, a los pocos días, Madre comienza a manifestar de forma solapada que en lo más profundo es ella quien desea tener sexo con su futuro yerno. Un ejemplo de esto lo encontramos en el momento en que la protagonista, cansada por los preparativos de la boda, decide tomar un baño. Allí, rodeada del perfume a lilas que despedía el agua en la bañera, Madre comienza a «respirar profundo y llenarse del aroma que le recordaba al señor obeso de frente brillante (...) El peso de su cabello sobre los hombros le hizo pensar en el ansia obesa buscando la boca de la hija que pronto sería sometida a los caprichos de las carnes rosas (...) Madre retenía las lágrimas y *urgía sentir las manos del señor obeso*»³⁹. De este modo, si en un principio Madre es perseguida por las imágenes del señor obeso y su hija en la noche de bodas, estos pensamientos comenzarán prontamente a mezclarse con su propio deseo hacia el hombre virgen, el que no puede controlar ni apartar de su mente. El sentirse atrapada entre el deseo que le ha despertado el señor obeso y la obsesión que tiene con la noche de bodas que su hija pasará con él, comienza a generar un cierto resentimiento y envidia por parte de la madre hacia la hija.

Lo anterior se expresa de manera explícita en la víspera del matrimonio, cuando la Nena comienza a sentirse muy enferma. Tras darle algunas medicinas, Madre comienza a torturar psicológicamente a su hija mientras se burla de su sufrimiento. En un determinado momento, Madre comienza a hablarle a la Nena de los dibujos que ha encontrado en su habitación mientras trabajaba en los preparativos de la boda y le reclama a su hija que en ninguna parte ha encontrado dibujos de ella. La Nena se aterra al oír esto porque sabe que su madre ha, probablemente, descubierto sus dibujos eróticos. A las pocas líneas, la insensible madre confirma los temores de su hija y le dice que los ha encontrado:

³⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

Dibujos obscenos, desnudos, carnes generosas, pies rollizos y pies pequeños, la vista posterior del señor obeso quitándose la franela nocturna, dibujos de mujer de mala vida (...) Madre le decía que era una niña sucia, mala, una pecadora, culpable, hereje, desvergonzada, que el señor obeso y casto se sentiría indignado si llegaba a enterarse de los dibujos. Madre reía, la Nena sonrojada y doliente lloraba⁴⁰.

En esta escena vemos volcada la crueldad de Madre en su hija, la que se revela por medio de la represión de los flujos deseantes que esta última ha expresado por medio de sus dibujos. Sin embargo, este pasaje deja entrever que el fuerte resentimiento hacia la Nena radica en que a partir del día siguiente Madre verá truncada cualquier posibilidad de gozar de las carnes del señor obeso puesto que este formará parte de su familia. Como consecuencia de su arrebato, Madre comienza a dañar físicamente a su hija, lo que termina por agravar su estado. Al día siguiente, la niña fallecerá tras desmayarse en plena ceremonia de matrimonio. A través de estos párrafos, entendemos que el deseo es un elemento constitutivo del personaje de Madre, el que oscila constantemente entre su represión y su liberación. El deseo no sólo se expresa por medio de sus encuentros carnales con Maldiva, sino también por medio de las constantes fantasías sexuales con el futuro marido de su hija. Ambas manifestaciones del deseo revelan la centralidad de este elemento al interior de la obra y, a su vez, evidencian que todos los acontecimientos que allí ocurren son consecuencia del deseo de los personajes, principalmente de Madre.

La centralidad del deseo al interior de esta novela nos orienta hacia la reflexión de Deleuze y Guattari en torno a las llamadas ‘máquinas deseantes’. Este concepto se sustenta en la idea de que, a diferencia de la visión freudiana, el deseo no debe ser entendido como carencia, sino más bien, este se encuentra dado en el campo social: «Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado (...) *Sólo hay el deseo y lo social, y nada más*»⁴¹. Bajo esta lógica, el

⁴⁰ *Ivi*, p. 113.

⁴¹ DELEUZE – GUATARI, *El Antiedipo*, p. 36.

deseo y su objeto se articulan sobre una relación de reciprocidad constante. Como consecuencia de esto, se desprende que «El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina»⁴², entendiendo esta última como un sistema de cortes. El corte, no obstante, no debe pensarse como una supresión de la continuidad, sino más bien, «implica o define lo que corta como continuidad ideal»⁴³. Lo anterior nos lleva a pensar en las máquinas deseantes como los mecanismos mediante los cuales el deseo se corta y se deja fluir. Esto implica, a su vez, que las máquinas deseantes son constantemente víctimas de la represión del deseo; represión que para los filósofos se encarna en la visión edípica freudiana, pero que también podemos asociar, más allá del campo psiconalítico, con la construcción de una sociedad patriarcal y heteronormativa. Lo anterior nos ayuda a analizar la novela puesto que observamos que el deseo que circula al interior de esta es constantemente objeto de un sinnúmero de cortes. Sin embargo, estas emanaciones deseantes logran por diversos caminos superar los múltiples cortes imperantes y circular relativamente libres, como lo demuestran las rutinarias infidelidades de Madre y sus constantes fantasías con el hombre que habrá de convertirse en su yerno.

La superación de los cortes y la represión que impera sobre el deseo comienzan a desestabilizar los cimientos de las máquinas represivas que rigen la sociedad en que se ambienta la novela, lo que trae como consecuencia la desarticulación total de los núcleos familiares que pueblan la historia, tal como lo evidencia el final de la novela:

Miércoles. Madre de negro riguroso caminó insomne sobre la basura del carnaval. A lo lejos se escuchaba aún el canto ebrio del barrio pobre, que celebraba la muerte en lunes de la anciana luctuosa que había dejado sus posesiones en manos de seis familias a las que nunca conoció. Madre escuchaba a lo lejos el carruaje que, en la calle del señor obeso, partía hacia el seminario, y el llanto de la obesa figura desconsolada. Madre sonrió al escuchar el grito de

⁴² *Ivi*, p. 34.

⁴³ *Ivi*, p. 42.

las ancianas devotas, que acompañaba la caída del padre Eugenio desde el campanario hasta la calle empedrada.

El papá de los nenes había partido en largo viaje, y la mariposa púrpura que reía con la risa de Maldiva, persiguió a Madre hasta el abismo verde y hostil del cementerio⁴⁴.

Las líneas finales de *Las flores* nos sitúan en un escenario en el cual ninguna familia sobrevive. Esto es particularmente llamativo si recordamos que el argumento central de la obra no es otro que los intentos desesperados de Madre por defender a su familia de la ruina y la deshonra. Como aquí se aprecia, en el caso de Madre, su hija muere, su esposo se va para no volver y ella se queda irremediadamente sola. Lo mismo ocurre con el resto de los personajes: Maldiva, convertida en mariposa, se queda sola tras el suicidio de su hermano; y el señor obeso, tras la muerte de su madre, se ve viudo e incapaz de sobrevivir por sí mismo y decide partir al seminario. Así, lo que el deseo nos deja de manifiesto en esta obra es que si su represión funcionó como el pilar central sobre el cual se articuló la familia patriarcal y heteronormativa, su liberación nos abre la puerta de su destrucción. En palabras de Deleuze y Guattari: «la sociedad capitalista puede soportar muchas manifestaciones de interés, pero ninguna manifestación de deseo, pues ésta bastaría para hacer estallar sus estructuras básicas»⁴⁵. De este modo, la libre circulación del deseo, en tanto mecanismo destructor de la represión, nos da cuenta de la emanación de los flujos emancipadores que comienzan a inundar los espacios íntimos en la postguerra centroamericana. Estos flujos, como queda expuesto en la novela, no respetan la represión que intenta controlarlos, manifestándose por medio de algunas de las principales prohibiciones de la sociedad patriarcal y heteronormativa como la homosexualidad y el incesto. De esta forma, el deseo se convierte en la clave a través de la cual es posible leer la destrucción de los núcleos familiares tradicionales que tienen lugar al interior de *Las flores*.

⁴⁴ PHÉ-FUNCHAL, *Las flores*, pp. 120-121.

⁴⁵ DELEUZE – GUATTARI, *El Antiedipo*, p. 390.

Como último punto, es importante remarcar que, al igual que *Los locos mueren de viejos*, *Las flores* nos presenta un cuadro final en el cual solamente la protagonista sobrevive a la debacle. En las últimas líneas (ya citadas), vemos que Madre comienza a dirigirse hacia el cementerio solamente acompañada por la mariposa púrpura. De este modo, Madre se sitúa en un papel doble puesto que, por un lado, es la manifestación de su deseo lo que provoca el trágico desenlace de todos los personajes. Sin embargo, al mismo tiempo, ella se inscribe como el único personaje capaz de dar testimonio de la destrucción de todas las familias que habitan la novela.

Conclusiones: desarticular la represión

Al analizar *Los locos mueren de viejos* de Vanessa Núñez Handal y *Las flores* de Denise Phé-Funchal descubrimos que existe en ambas novelas una fuerte voluntad de problematizar el concepto de familia. Lo que está en juego en estas obras es la desarticulación de las normativas que rigieron la conformación y preservación de la familia a lo largo de los últimos dos siglos. Por un lado, *Los locos mueren de viejos* nos inserta en una sociedad marcada por la represión, el patriarcado y la violencia sexual. La obra nos revela paulatinamente el lado más oscuro de esta construcción y termina orientándose hacia la locura como la única forma posible de liberación. Por su parte, *Las flores* nos remonta a una época lejana para sumergirnos en un escenario donde el deseo, pese a su constante represión, se constituye en una figura protagónica que inunda todos los espacios de la vida cotidiana. En este escenario, la novela nos guía hacia la liberación del deseo, narrando las devastadoras consecuencias de su emancipación de las ataduras represivas. Así, y pese a tomar diversos caminos, ambas novelas proponen un escenario similar: la destrucción de la familia en tanto institución reguladora de la sociedad e intimidad de los sujetos. Al concluir estas obras, no sólo fallecen casi todos los personajes que componen los diversos núcleos familiares, sino también, se destruyen todos los elementos que podrían permitir la reproducción de las estructuras familiares tradicionales.

Ambas novelas comparten un aspecto fundamental: al concluir, en medio de la destrucción y las ruinas de la familia tradicional, sólo quedan las

protagonistas de las historias. Esto nos permite dialogar con la hipótesis de Ileana Rodríguez, quien plantea que en la narrativa regional podemos encontrar diversos casos donde la muerte alcanza invariablemente a las mujeres. A su juicio, este fenómeno podría entenderse como una manifestación metafórica del proceso de deconstrucción del proyecto nacional en el marco de la postguerra⁴⁶. No obstante, *Los locos mueren de viejos* y *Las flores* ofrecen otra posibilidad. En estas obras, no sólo las mujeres se posicionan como las únicas sobrevivientes de la narración, sino también, cada una de ellas encarna en sí misma la liberación de las máquinas represivas. En *Los locos mueren de viejos* la liberación tiene lugar por medio de la locura como mecanismo destructivo. En *Las flores*, y pese a la carga negativa del personaje, es finalmente la superación de su propia represión la que trae como consecuencia la destrucción de los núcleos familiares de la novela.

Bajo la lectura aquí propuesta, planteo que por medio de la destrucción de las estructuras familiares tradicionales se está poniendo fin, al menos de forma metafórica, a la represión de los flujos deseantes y a la normativización de la sexualidad de los sujetos que fue impuesta en Centroamérica a partir del siglo XIX. Por lo mismo, es importante destacar que ambas novelas llevan la problematización de la familia hacia los sectores conservadores de la sociedad ladina, puesto que han sido justamente estos quienes con más fuerza han proyectado, históricamente, la normativización de la familia y sus roles. Así, mientras que la visión tradicional de la familia otorga roles y patrones fijos de comportamiento al interior de esta, Núñez y Phé-Funchal parecen coincidir con Deleuze y Guattari cuando señalan que «La familia por naturaleza está excentrada, descentrada. (...) Siempre hay un tío de América, un hermano oveja negra, una tía que se marchó con un militar, un primo en ario, en quiebra o en crac, un abuelo anarquista, una abuela en el hospital, loca o chocha»⁴⁷. En estas novelas, lo anterior se traduce en mujeres que se embarazan de padres desconocidos, violadores, pedófilos, sacerdotes voyeristas y hombres

⁴⁶ I. RODRÍGUEZ, *Women, Guerrilla, and Love*, p. xix.

⁴⁷ DELEUZE – GUATTARI, *El Antiedipo*, p. 103.

alcohólicos. Todos estos elementos, nos plantean las autoras, forman parte de la familia y de la sociedad que la represión moderna ha ayudado a crear. Son sus monstruos y, por medio de su exposición, es posible narrar su ruina.

Ahora bien, hablar de la desarticulación de la familia tradicional no implica el cese de los vínculos afectivos y consanguíneos. En este sentido, concuerdo con Jacques Derrida cuando señala que «siempre habrá no LA familia, sino algo que se llama familia, lazos, diferencias sexuales, ‘relación sexual’ (incluso allí donde no la hay, como diría Lacan), un lazo social alrededor del alumbramiento en todas sus formas, efectos de la proximidad, de organización de la sobrevivencia, y del derecho»⁴⁸. Sin embargo, continúa Derrida, «esta persistencia de un orden no produce ninguna figura *a priori* determinable de cualquier modelo familiar»⁴⁹. Por lo tanto, resulta fundamental discutir las articulaciones, posicionamientos y jerarquías que son establecidas al interior de la familia, tal como se ha hecho en el presente artículo. Así, cuando decimos que *Los locos mueren de viejos* y *Las flores* proponen el desmantelamiento de la familia tradicional, lo que presenciamos es mucho más que la desaparición de un determinado linaje. Más bien, lo que observamos es el cuestionamiento de uno de los pilares fundamentales sobre el cual se articuló el proyecto político moderno tanto en Centroamérica como en gran parte de América Latina.

Todo lo anterior nos lleva a entender que lo que encontramos en las novelas de Núñez y Phé-Funchal es un proyecto que apunta hacia la desarticulación de la familia como pilar del discurso liberal de modernidad y comunidad nacional. Discurso, por lo demás, que después de doscientos años ha demostrado su total ineficacia a la hora de cumplir con la promesa igualitaria y emancipatoria. De este modo, ambas novelas se inscriben dentro de una corriente de la narrativa centroamericana reciente que busca interrumpir, destruir y desarticular los principales conceptos que permitieron el establecimiento y fortalecimiento de un discurso nacional a partir del siglo

⁴⁸ J. DERRIDA – É. ROUDINESCO, *Y mañana, qué...*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2009, pp. 48-49.

⁴⁹ *Ivi*, p. 49.

XIX⁵⁰. Estas novelas buscan desestructurar el discurso de la familia ‘bien constituida’, heterosexual y patriarcal para, a partir de allí, generar un cuestionamiento mayor de las diversas posiciones sociales. Mediante este procedimiento, ambas novelas discuten los discursos de reconciliación nacional y de rescate de los principios identitarios nacionales que han surgido de manera reiterada tanto en El Salvador como Guatemala durante las últimas décadas, los que hasta cierto punto avalan y justifican prácticas como la penalización del aborto, la prohibición explícita del matrimonio homosexual y la violencia de género, entre otras prácticas patriarcales⁵¹. En esta línea, es esencial insistir en que estas novelas no persiguen bajo ningún punto de vista

⁵⁰ Ver, S. VILLALOBOS-RUMINOTT, “Literatura y destrucción: aproximación a la narrativa centroamericana actual”, *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 131-48; I. RODRÍGUEZ, “Globalización y gobernabilidad: desmovilización del gestor social nacional en Centroamérica”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 13, 2006, en línea <istmo.denison.edu/n13/articulos/globalizacion.html> (última consulta el 21 de enero de 2016.); e I. SARMIENTO, “Comunidad y catástrofe en la narrativa salvadoreña contemporánea”, *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2016, 6.1, pp. 16-34.

⁵¹ Los ejemplos de la violencia de género en Centroamérica son, lamentablemente, múltiples. En Guatemala, casi 6.000 mujeres fueron atendidas por el Ministerio de Salud por temas de violencia en el año 2016. Ver: INE Guatemala, “Estadística de violencia en contra de la mujer 2014-2016”, p. 209, en línea <www.ine.gob.gt/sistema/uploads/2017/12/28/20171228115248NvGE8QaDqrUN7CbitcK2fqc8Rt5wIvMj.pdf> (última consulta el 16 de octubre de 2018). En 2017, más de ochocientas mujeres fueron asesinadas en dicho país, y ese número ha aumentado de manera considerable en el año 2018. Ver: “Inacif registra repunte en muerte de mujeres”, *República*, 8 de marzo de 2018, en línea <republica.gt/2018/03/08/inacif-registra-un-repunte-en-muerte-de-mujeres/> (última consulta el 20 de octubre de 2018.). En términos legales, recién en el año 2017 el estado guatemalteco prohibió los matrimonios entre personas adultas y menores de edad. Estas uniones eran, en muchos casos, un matrimonio forzado entre un violador y su víctima. Pese a la prohibición, esta práctica continúa aún vigente. Ver: “El matrimonio infantil continúa en Guatemala a pesar de la prohibición, según expertos”, *Europa Press*, 14 de agosto de 2018, en línea <www.europapress.es/internacional/noticia-matrimonio-infantil-continua-guatemala-pesar-prohibicion-expertos-20180814042009.html> (última consulta el 15 de octubre de 2018).

posicionarse como «ficciones refundacionales» en el marco de la postguerra, parafraseando el título del libro de Doris Sommer, puesto que entienden que en el corazón de aquellas fundaciones nacionales se halla la familia patriarcal y heteronormativa. Muy por el contrario, lo que buscan ambas novelas es hacer pedazos la idea de familia como pilar de la comunidad nacional, dejando en claro que la sociedad tradicional en ruinas no debe ser reestructurada bajo los mismos cimientos que durante siglos sostuvieron su implementación y preservación.

Bibliografía

- Alvarenga, Patricia. "Sexualidad, corporalidad y etnia en la narrativa centroamericana de la primera mitad del siglo XX", en Valeria Grinberg Pla – Ricardo Roque Baldovinos (eds.), *Tensiones de la modernidad. Del modernismo al realismo*, F&G Editores, Guatemala 2009, pp. 343-374.
- Bolaños, Ligia. "Narrativas fundacionales de fin de siglo", *Cuadernos inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 2009, 7, pp 207-240.
- Deleuze, Giles – Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 2003.
- Deleuze, Giles – Guattari, Felix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Buenos Aires 2005.
- Derrida, Jacques – Roudinesco, Élisabeth. *Y mañana, qué...*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2009.
- Dröschner, Barbara. "Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en Centroamérica (1975-2000)", *Revista Iberoamericana*, LXXI (2005), 210, pp. 145-164.
- "El matrimonio infantil continúa en Guatemala a pesar de la prohibición, según expertos". *Europa Press*, 14 de agosto de 2018, <www.europapress.es/internacional/noticia-matrimonio-infantil-continua-guatemala-pesar-prohibicion-expertos-20180814042009.html>.
- Fernández, Lilian. "El implacable ojo de Dios (o del Diablo): la mirada omnisciente en *Las flores* de Denise Phé-Funchal", *Punto en línea*, 5, 2007, en línea <www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/79>.
- Fonseca, Marco. *Entre la comunidad y la república. Ciudadanía y sociedad civil en Guatemala*, F&G Editores, Guatemala 2004.

- “Inacif registra repunte en muerte de mujeres”, *República*, 8 de marzo de 2018, <republica.gt/2018/03/08/inacif-registra-un-repunte-en-muerte-de-mujeres/>.
- Istituto Nacional de Estadística Guatemala, “Estadística de violencia en contra de la mujer 2014-2016”, p. 209, <www.ine.gob.gt/sistema/uploads/2017/12/28/20171228115248NvGE8QaDqrUN7CbitcK2fqc8Rt5wIvMj.pdf>.
- Kroll-Bryce, Christian. “Nómadas, desempleados y suicidas: racionalidad neoliberal y subjetividades alternas en la literatura centroamericana de posguerra”, *Revista de estudios hispánicos*, 2016, 50, pp. 605-627.
- Marchio, Julie. “Violence au féminin. Mères castratrices et filles assassins”, en Dante Barrientos-Tecun – Anne Reynes-Delobel (eds), *Écritures dans les amériques au féminin*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2017, en línea <<https://books.openedition.org/pup/7742#access>>.
- Núñez Handal, Vanessa. *Los locos mueren de viejos*, F&G Editores, Guatemala 2008.
- Phé-Funchal, Denise. *Las flores*, F&G Editores, Guatemala 2007.
- Plaza Azuaje, Penélope. “Madre armada y niño. Representaciones de la mujer nueva en los murales de la revolución sandinista en Nicaragua”, *Apuntes*, 2010, 23, pp. 8-19.
- Poe, Karen. “Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual ‘femenino’ en la novela modernista centroamericana”, en Valeria Grinberg Pla – Ricardo Roque Baldovinos (eds.), *Tensiones de la modernidad. Del modernismo al realismo*, F&G Editores, Guatemala 2009, pp. 145-165.
- Rodríguez, Eugenia. “Controlando y regulando el cuerpo, la sexualidad y la maternidad de las mujeres centroamericanas (siglo XIX e inicios del siglo XX)”, *Cuadernos inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 11 (2014), 2, pp. 233-258.
- Rodríguez, Ileana. *Women, Guerrilla, and Love. Understanding War in Central America*, University of Mississippi Press, Jackson 1996.
- Rodríguez, Ileana. “Globalización y gobernabilidad: desmovilización del gestor social nacional en Centroamérica”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 13, 2006, en línea <istmo.denison.edu/n13/articulos/globalizacion.html>.
- Roque Baldovinos, Ricardo. *El cielo de lo ideal. Literatura y modernización en El Salvador (1860-1920)*, UCA Editores, San Salvador 2016.
- Sarmiento, Ignacio. “Comunidad y catástrofe en la narrativa salvadoreña contemporánea”, *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2016, 6.1, pp. 16-34.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá 2004.

Villalobos-Ruminott, Sergio. "Literatura y destrucción: aproximación a la narrativa centroamericana actual", *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 131-148.

Žižek, Slavoj. *Courtly Love, or, Woman as a Thing, the Metastases of Enjoyment. Six Essays on Women and Causality*, Verso, New York 2005.

LA «TRANSCULTURACIÓN» MUSICALE E POETICA IN NICOLÁS GUILLÉN

Poesia e «son», «son» e poesia

FRANCESCA VALENTINI
(Università Ca' Foscari Venezia)

Riassunto: Guardare a Cuba significa guardare alla sua musica. Esattamente come il colore della pelle cubana è una carta che racconta una storia fatta di intrecci sociali e culturali, così la musica riproduce influssi diversi concretizzando quel fenomeno che Fernando Ortiz chiama *transculturación*. Il canto cubano è una melodia che costruisce un'identità 'altra', un'identità cubana che fa del *mestizaje* il suo punto di forza e non l'elemento da silenziare. La poesia di Nicolás Guillén raccoglie questo eco poetico che appartiene a *los tambores* per creare un verso autenticamente cubano e capace di dar voce alle lingue diverse che scandiscono il tempo musicale dell'isola. Il poeta, attraverso onomatopee, *jitanjáforas* e anafore riproduce nelle sue opere quell'universo di suoni che racchiudono il segreto dell'identità cubana, nella convinzione che la letteratura debba essere testimone attiva della realtà. Saranno proprio i personaggi poetici di Guillén a far tornare la parola del poeta nel mondo musicale dal quale ha avuto origine: i versi di Guillén, infatti, nati dal desiderio di riprodurre la poesia insita nella musica cubana, divengono essi stessi testi musicali. Un percorso interno alla tradizione cubana stessa, che va dalla musica alla poesia, per poi tornare alla musica, creando un *mestizaje* culturale specchio del meticcio etnico.

Parole chiave: Poesia cubana – Sincretismo culturale – Guillén – Musica afrocubana.

Abstract: «The Musical and Poetic *transculturación* in Nicolas Guillén: Poetry and son, son and Poetry». Thinking about Cuba means looking at his music. Exactly how the color of Cuban skin is a paper that tells a story made up of social and cultural intertwining, so the music reproduces different influences concretizing that phenomenon that Fernando Ortiz calls *transculturación*. Cuban song is a melody that builds an "other" identity, a Cuban identity that makes *mestizaje* its strong point and not the element to be silenced. The poetry of Nicolás Guillén collects this poetic echo that belongs to *los tambores* to create an authentically Cuban verse capable of giving voice to different languages that mark the island's musical time. The poet, through onomatopoeias,

jitanjáforas and anaphoras reproduces in his works that universe of sounds that contain the secret of Cuban identity, in the belief that literature should be an active witness of reality. Guillén's poetic characters will be the ones to bring the poet's word back into the musical world from which it originated: Guillén's verses, in fact, born from the desire to reproduce the poetry inherent in Cuban music, become musical texts themselves. A journey inside the Cuban tradition itself, which goes from music to poetry, to then return to music, creating a cultural *mestizaje* mirror of ethnic hybridisation.

Keywords: Cuban poetry – Cultural syncretism – Guillén – Afro-Cuban music.

La centralità della musica a Cuba

Un discorso su Cuba, sia questo legato agli aspetti culturali o storico-sociali, non può prescindere dall'analisi delle sue musiche, delle note che ne scandiscono il tempo e che ne hanno accompagnato lo sviluppo. La dimensione musicale dell'isola è infatti un elemento costitutivo e strutturale, non solo una manifestazione artistica legata a particolari contesti e a particolari strati della popolazione. L'indagine sul legame tra la realtà cubana e la sua musica si colloca contemporaneamente su un asse sincronico e diacronico: la musica scandisce l'avvicinarsi dei momenti storicamente più significati dell'isola, come autentica rappresentazione del fatto storico stesso e come testimone dei cambiamenti politici e sociali della Perla del *Caribe*, ma, a tempo stesso, un'analisi sincronica permette un'esplorazione della stratificazione sociale, delle gerarchie razziali e dell'integrazione delle varie etnie nel contesto socioculturale.

A testimonianza della centralità del discorso musicale nella rappresentazione della realtà caraibica, si possono annoverare studi importanti condotti da intellettuali impegnati a forgiare un nuovo codice espressivo svincolato dal modello europeo, per costruire un linguaggio autenticamente cubano. Il XX secolo si caratterizza per la ricerca dell'identità cubana auspicata da Martí alla fine del secolo precedente: un'identità sincretica, dove gli elementi caratterizzanti potessero trovare la loro celebrazione e non l'umiliante silenzio imposto da una prospettiva eurocentrica. Come sostiene Olavo Alén, «la relación música-identidad da origen a una cadena de sucesos en forma de espiral ascendente donde cada elemento de música que genera identidad lo hace en un nivel superior de abstracción. A su vez, cada elemento

de identidad nuevo que produce música, también lo hace en un nivel superior»¹, pertanto si può affermare che le manifestazioni della ricerca identitaria trovino eco all'interno del *corpus* musicale che ne accompagna la formazione. Da Fernando Ortiz² ad Alejo Carpentier³, il ruolo che svolge lo studio della musica può essere inserito nella serie di contributi volti a caratterizzare la società cubana attraverso le sue peculiarità. La tradizione musicale cubana, inoltre, è un terreno che ammette molteplici prospettive d'analisi, che vanno dalla chiave sociologica a quella etnografica, da quella neocolonialista a quella decolonialista. Lo scenario musicale cubano, infatti, è, per la sua complessità, irriducibile ad una sola chiave interpretativa, poiché permea a tal punto la società, ma anche il suo divenire storico, che qualunque approccio esclusivo sarebbe riduttivo e probabilmente fuorviante.

La genesi della musica cubana

L'origine della musica cubana è legata a due radici fondamentali: quella spagnola e quella africana. Come sottolinea Argeliers León nel saggio *Del canto e il tempo, la musica cubana e afrocubana*, l'influenza spagnola e africana «sono la conseguenza del fenomeno di popolamento che ebbe luogo nel Nuovo Mondo, i cui apporti originali si svilupparono in queste «nuove» terre sulle basi offerte dallo sviluppo economico, sociale e politico, così come esso si

¹ O. ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, Ediciones Museo de la Música, La Habana 2011, p. 5.

² Fernando Ortiz dedica alla musica cubana: *De la música Afrocubana. Un estímulo para su estudio*, Cultural, La Habana 1930; *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1950; l'opera in cinque volumi *Los instrumentos de la música Afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1952-1955.

³ Alejo Carpentier dedica alla musica tre saggi: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México 1946; *América Latina en su música*, Unesco, La Habana 1975; *El músico que llevo dentro*, Letras Cubanas, La Habana 1980. Inoltre ha come tema la musica il romanzo *Concierto barroco*, Siglo XXI, México 1974.

realizzò storicamente in America»⁴. La storia della musica cubana necessita, quindi, di essere inserita in una dimensione che contempi la tradizione musicale come riflesso della storia dell'Isola, che evidenzi il ruolo svolto da questa durante l'epoca coloniale e che la veda emblema del processo di *transculturación* teorizzato da Fernando Ortiz⁵.

Nelle prime tappe del colonialismo ispanico, Cuba assume i tratti di una realtà di «transito»⁶, fungendo da avamposto destinato alla produzione di risorse per le spedizioni verso il Vecchio Mondo: manca uno slancio produttivo interno volto al guadagno e alla creazione di una società economicamente autosufficiente. Le condizioni cambiano durante il XVIII secolo quando due fattori concomitanti portano alla formazione dell'identità cubana: da una parte viene a crearsi una struttura economica e sociale che porta alla delineazione di un universo propriamente cubano, dall'altra si intensifica il ruolo de La Habana come porto scenario della tratta degli schiavi provenienti dall'Africa. A Cuba la popolazione indigena precolombiana dei Tainos, dei Siboney e dei Guanajatabej venne presto sterminata⁷ e lo schiavo africano prese il suo posto nel sistema produttivo e all'interno della stratificazione sociale. Dapprima, come riporta Sergio Valdés Bernal, «eran negros *ladinos*, como llamaban los españoles a los africanos nacidos en la Península y asimilados cultural y lingüísticamente»⁸, successivamente, nel 1517, re Carlo I «autorizó la importación directa de negro bozales desde África, mientras que en 1521 prohibió el traslado de negros *ladinos* desde

⁴ A. LEÓN, *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana 1974; in italiano: *Del canto e il tempo. La musica cubana e afrocubana*, Massari, Bolsena 1999, p. 7.

⁵ F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Catedra, Madrid 2002.

⁶ LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 7.

⁷ Come si evince dal saggio *Esclavitud y sociedad*, la popolazione autoctona si dimostra incapace di sostenere pesanti lavori fisici e a Cuba già nel 1540 essa era quasi inesistente (E. TORRES CUEVAS - E. REYES, *Esclavitud y sociedad. Notas y documentos para la historia de la esclavitud negra en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1986).

⁸ S.O. VALDÉS BERNAL, *La hispanización de América y la americanización de la lengua española*, Editorial UH, La Habana 2015, p. 150.

España hacia el Nuevo Mundo»⁹. Se la schiavitù può essere analizzata come un fenomeno legato all'economia poiché «durante todo el período de la esclavitud en el Nuevo Mundo, las islas del Caribe produjeron una enorme riqueza basada fundamentalmente en una economía de plantaciones, cuyo producto principal fue el azúcar»¹⁰, tuttavia la figura dello schiavo è essenziale anche per un'analisi sociologica e antropologica. Gli schiavi provenienti dall'Africa costituiscono per tre secoli la principale forza lavoro cubana; gli africani che giungono nel Nuovo Mondo provengono da diversi gruppi etnolinguistici dell'area sudanese e bantù e questa varietà idiomatica rappresentò la maggior barriera perché la lingua subsahariana diventasse una lingua interetnica o veicolare. Gli schiavi si videro costretti ad assumere lo spagnolo come lingua per comunicare tra loro, poiché gli schiavisti spagnoli seppero sfruttare le diversità etnico-linguistiche come strumento di deculturazione: una cultura comune, infatti, avrebbe costituito un legame pericoloso, un'unità che sarebbe stata controproducente per i fini di soggiogamento e di sottomissione. Dopo questa iniziale strategica divisione dei gruppi etnolinguistici, il numero degli africani impiegati nelle piantagioni di canna da zucchero e tabacco fece nascere ben presto l'esigenza di raggruppamento: nascono così le *cofradías*, confraternite, e i *cabildos*, corporazioni che «si adeguavano alla legislazione vigente e alle tradizioni dominanti» e che «raggruppavano gli africani di una stessa nazione o provenienza territoriale africana»¹¹. È grazie a questa forma associativa, legalizzata dagli schiavisti per la convinzione che avrebbe garantito un maggior controllo, pur con la paura di una possibile ribellione degli schiavi sfruttati, che le tradizioni africane trovano il loro spazio d'espressione nel *Caribe*. Tuttavia, come evidenzia Alejo Carpentier in *La música en Cuba*, nel 1839 una legge stabilisce che: «debía permitirse a los esclavos de la fincas de campo de bailar a usanza de su país, en días de fiesta, bajo la vigilancia de los

⁹ *Ivi*, p. 151.

¹⁰ ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 13.

¹¹ LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 9.

mayorales, sus bailes conocidos por *de tambores*, sin consentir admisión de negros de otras fincas»¹², pertanto, essendo le varie tenute abitate da persone provenienti da regioni africane diverse, quella che sopravviveva era la tradizione del gruppo più numeroso.

I *cabildos*, a prescindere dalla parzialità con cui garantisco la continuazione di ritualità nate in terra africana, risultano comunque i centri che permettono una forma di conservazione delle origini: le pratiche ancestrali, i canti, le danze, che costituiscono i fondamenti delle religioni africane, occupano i momenti associativi, i quali saranno occasioni determinanti per la nascita di una cultura afrocubana, all'interno della quale trovano spazio contemporaneamente le influenze ispaniche e la matrice africana. Dal punto di vista sociologico, i *cabildos* sono i luoghi dell'integrazione del negro creolo. Inoltre, all'interno dei *cabildos*, la prevalenza di schiavi provenienti da una regione dell'Africa piuttosto che da un'altra, determina la nascita di culti distinti nelle varie parti dell'isola, elemento che contraddistingue anche la nascita e lo sviluppo della cultura musicale.

La prima grande distinzione è tra gli schiavi urbani e quelli impiegati nei lavori agricoli: le condizioni di vita, e pertanto le possibilità di evoluzione, dei due gruppi sono molto diverse. Come sottolinea la testimonianza di Esteban Montejo in *Biografía de un cimarrón* di Miguel Barnet, «los esclavos del campo no los [los esclavos de la ciudad] querían ver ni en pintura»¹³. Le città diventano crocevia di impulsi differenti, creando una cultura musicale sincretica che accoglie influssi provenienti da tutte le realtà africane e dalla Spagna, coniugandoli in una nuova forma di espressione, definibile 'cubana'. Nelle zone rurali invece sopravvive il *canto guajiro* cubano che «rivela chiaramente la propria origine ispanica»¹⁴. Come afferma León:

¹² CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 222.

¹³ M. BARNET, *Biografía de un cimarrón*, Instituto de Etnología y Folklore, La Habana 1966, p. 44.

¹⁴ LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 11.

oggi abbiamo una musica cubana, strettamente cubana, nettamente cubana, ma di radici ispaniche; e un'altra musica, ugualmente cubana, ma di radici africane: sono molti, però, i gruppi della nostra popolazione che partecipano di tutt'e due le espressioni, *servendosi* di esse in diversi casi o in alcuni momenti della vita quotidiana¹⁵.

In questo scenario vasto e variegato, Alén, per cercare di chiarificare le problematiche legate alla nomenclatura della musica legata all'isola caraibica, mette in evidenza come sia necessaria una distinzione tra tradizione *afrocaribeña* e *caribeña*, sostenendo la non sinonimia tra i due termini. Scrive il musicologo: «es importante abordar una definición del concepto *música afrocaribeña*, que nos indique claramente sus diferencias con esa música que conocemos hoy simplemente como *caribeña*»¹⁶. Alén definisce la musica afrocaraibica attraverso le coordinate geografiche che connotano le sue origini e i suoi sviluppi: l'Africa costituisce la matrice germinativa di un fenomeno che vede il suo sviluppo nel *Caribe*, «sin perder por ello los elementos musicales esenciales que las caracterizaron desde sus orígenes»¹⁷. La musica *afrocaribeña*, e le sue sottocategorie, come l'afrocubana e l'afrodomenicana, sono per lo studioso il prodotto di un innesto di elementi caraibicamente caratterizzanti in una tradizione che vede i suoi natali in terra africana, con esiti che hanno avuto fortune diverse nel corso della storia. Durante i primi anni che seguono l'indipendenza cubana dalla Spagna, come sottolinea Carpentier in *La música en Cuba*, non è infrequente che gli intellettuali rifiutino di ammettere «la presencia de los ritmos negroides en la música cubana»¹⁸, posizione che va inserita nella generale aspirazione cubana a «ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo»¹⁹. L'elemento negroide viene interpretato come un limite, come un retaggio di una barbarie che Cuba cercava di superare

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 220.

¹⁹ *Ibidem*.

attraverso un innalzamento del proprio registro culturale. Ricorda lo stesso Carpentier che, nel 1913, vennero proibite le festività legate ai culti africani: se alcuni momenti della *santería* prevedevano sacrifici rituali giudicati intollerabili, tuttavia le persecuzioni contro *los babalaos* hanno come principale motivazione quella di silenziare una cultura considerata subalterna. La portata poetica della tradizione africana non viene colta durante i primi anni della Repubblica, poiché la generalizzazione del pensiero sugli afro-discendenti li condanna alla condizione di una minoranza senza diritti culturali. Il discorso, come evidenzia Carpentier, è complesso e qualsiasi generalizzazione appare riduttiva poiché la stessa tradizione negra ha vissuto il processo di *transculturación*, perdendo tratti originari e facendo propri impulsi che venivano da altre realtà. È solo verso la metà del XX secolo che il rifiuto per la tradizione afrocubana viene superato anche se «el negro cubano perdió contacto con el África, conservando un recuerdo cada vez más difuminado de sus tradiciones ancestrales»²⁰, acquisendo in cambio una maggiore competenza musicale, ampliando la strumentazione musicale utilizzata durante le celebrazioni e le feste e rendendole più spettacolari e ricche. Rimane viva, tuttavia, secondo Carpentier «una violenta reacción por parte de los adversarios de lo negro»²¹, i quali oppongono alla tradizione musicale afrocubana il canto del *guajiro* cubano, «como representativo de una música blanca, más noble, más melódica, más limpia»²².

La contrapposizione tra i sostenitori della tradizione africana e i sostenitori del canto *guajiro* non si articola però come una semplice posizione musicale; stabilire la *cubanidad* del canto del *guajiro* cubano, che León riconduce alle influenze della dominazione spagnola, e delle musiche della tradizione afroide non è, infatti, un'operazione scevra di implicazioni implicite: la musica cubana, in qualità di espressione dell'identità del paese *caribeño*, è la sede privilegiata del sincretismo e stabilire un grado di *cubanidad* significa

²⁰ *Ivi*, p. 223.

²¹ *Ivi*, p. 232.

²² *Ibidem*.

legittimare l'appartenenza e le integrazioni di gruppi etnico sociali alla nazione stessa. La questione, pertanto, riguarda al tempo stesso cultura e problematica sociale²³. Se la contrapposizione tra gli esiti musicali della città e quelli della campagna è centrale nel discorso di Alén e se il dialogo tra canto negro e canto *guajiro* presenta problematiche complesse e legate inesorabilmente alla matrice identitaria, è possibile individuare all'interno della tradizione afrocubana un'ulteriore distinzione, volta ad evidenziare come la funzione della musica sia l'elemento che determina la sua evoluzione più o meno lenta:

Los cambios más lentos se produjeron en aquellos tipos de música que estaban vinculados a ritos o creencias religiosas, pero aún aquí estos fueron lo suficientemente fuertes como para producir en un período historiado corto, tipologías de música diferentes a sus antecedentes africanos o europeos. Los cambios más rápidos ocurrieron en las músicas profanas, sobre todo en aquellas vinculadas a los ambientes festivos y por supuestos al baile²⁴.

Secondo Alén, quindi, le influenze che cambiano i tratti delle tradizioni musicali stentano ad inserirsi nelle musiche rituali, le quali riescono a mantenere più a lungo i loro tratti legati ad un modello localizzato al di fuori del mondo caraibico, mentre le musiche destinate ad accompagnare i momenti

²³ Tuttavia la questione della definizione di quale sia la musica autenticamente cubana è legata anche a questioni di mercato: Alén mette in luce come spesso, recentemente, la dicitura 'afrocubana' sia stata utilizzata per composizioni musicali che non presentano l'elemento essenziale del genere, ovvero la radice africana; ci sono, infatti, molte opere musicali che sono definibili semplicemente cubane ma che spesso, probabilmente per motivazioni legate ad una rincorsa alla scoperta delle origini autoctone o, semplicemente, per una necessità esotizzante legata a questioni di mercato, vengono etichettate come afrocubane, quando invece non contemplano alcun elemento della tradizione africana. Alén evidenzia, per esempio, come spesso il mambo venga definito come genere afrocubano quando «no tiene nada que ver con la música afrocubana» (ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 35); emblematico è, secondo il musicologo il caso di Benny Moré, cantante e compositore conosciuto come El Bárbaro del Ritmo.

²⁴ *Ivi*, p. 31.

festivi e il ballo si sono dimostrate maggiormente ricettive. Carpentier, a proposito delle musiche religiose, scrive:

en las ceremonias rituales -la iniciación ñáñiga, por ejemplo- o de santería, no se observa la menor edulcoración de un modo de cantar que permanece fiel a viejos hábitos africanos. Los negros que se precian de conocer himnos y tradiciones ancestrales ignoran los géneros híbridos²⁵.

È proprio questa maggiore aderenza alla tradizione che denota, secondo Alén, la *afrocubanidad* musicale: «existen tradiciones, comportamientos estéticos y actitudes netamente africanos que persisten en la música afrocubana»²⁶. L'analisi del musicologo prende in considerazione le prevalenze tonali che caratterizzano le musiche di derivazione europea e quelle di derivazione africana, mettendo in evidenza come la peculiarità delle musiche sub-sahariane sia quella di prediligere un registro sonoro più grave per quelle destinate ad una funzione religiosa. Questo aspetto viene interpretato come la volontà di dar voce alla «profunda y grave voz de la madre tierra»²⁷ e viene ritrovato, per esempio, nelle varianti cubane de *los tambores batá* o de *los Yoruba* a testimonianza della volontà di preservare la tradizione religiosa dalle influenze europeizzanti. Un'altra caratteristica conservatrice della musica afrocubana è, a differenza della tradizione europea, «la explotación de la riqueza timbrica»²⁸, mentre la riduzione della potenzialità timbrica corrisponde spesso alla musica *caribeña* che ha accolto l'influenza del Vecchio Mondo.

Interessante ai fini del presente studio è l'analisi condotta sulla struttura delle composizioni musicali afrocubane: Alén sottolinea come sia presente una continua alternanza tra un solista ed un coro, generando quello che viene comunemente chiamato «comportamiento musical (...) llamada y

²⁵ CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 230.

²⁶ ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 36.

²⁷ *Ivi*, p. 37.

²⁸ *Ivi*, p. 41.

respuesta»²⁹. Coerentemente alla tradizione africana, questi canti affidano all'inizio il tema principale che svolgeranno, realizzando una sorta di protasi, riflettendo l'ideologia che colloca «las ideas más importantes del discurso al inicio»³⁰. Questa tendenza riproduce la filosofia che soggiace al pensiero africano, ovvero che «el inicio o nacimiento es un momento más importante en la vida que el final o la muerte»³¹; suddetta convinzione riduce il valore e la portata semantica del finale del canto, finale che, al contrario, rappresenta la centralità semantica della musica di tradizione europea, rispecchiando il pensiero che vede nella conclusione l'elemento portatore di significato.

Se la struttura delle opere riproduce la concezione filosofica sulla quale le manifestazioni musicali si costruiscono, anche l'aspetto linguistico veste un ruolo fondamentale per comprendere i meccanismi di evoluzione delle forme musicali tradizionali. Inizialmente le lingue oriunde africane riescono a preservarsi durante le funzioni rituali, tuttavia, con il tempo, i canti iniziarono a incorporare lemmi di origine europea, accogliendo e inglobando la lingua del dominatore. Oggi giorno a Cuba le musiche che conservano termini provenienti dalle lingue oriunde sono quelle legate al culto della *santería* e della religione *abakuá*, mentre per le canzoni profane viene prediletto il castigliano, a testimonianza della natura refrattaria delle religioni. Analizzare le componenti che caratterizzano la produzione musicale cubana significa comprendere un processo storico che ha portato alla creazione di un'identità culturale *mestiza*; come sostiene Alén: «el largo y complicado proceso de transculturación, iniciado por el poblamiento de europeos y africanos en el Caribe, aún continua. Es quizá en el campo de la música afrocaribeña donde mantiene su mayor dinamismo»³².

²⁹ *Ivi*, p. 43.

³⁰ *Ibidem*, con adattamento.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 45.

Musica e poesia: il caso emblematico di Nicolás Guillén

Se la *transculturación* teorizzata da Fernando Ortiz³³ trova il proprio canale espressivo all'interno della produzione musicale, dove, come evidenziano León e Alén, si trovano le tracce dell'evoluzione dell'incontro tra culture diverse, la poesia cubana si fa partecipe di questa epifania dell'origine e della cultura sincretica. Il legame tra forma poetica e musica è stato soggetto di indagine approfondite da parte di critici e teorici che hanno evidenziato come, sin dall'antichità, letteratura e musica fossero espressioni culturali inscindibili. Come evidenzia l'introduzione a *Sul verso cantato*³⁴, le intime relazioni tra musica, linguaggio e poesia emergono soprattutto in realtà in cui l'oralità veste un'importanza rilevante nella tradizione culturale. Gli studi sulla «pervasività della dimensione 'musicale' a vari campi dell'espressività e della comunicazione umana, le interazioni tra linguaggio e musica sono (...) divenuti, negli ultimi anni, oggetto di rinnovata considerazione»³⁵, tuttavia, per quanto concerne la realtà cubana si può individuare una costante nella produzione poetica, ovvero quello di creare una poesia che sia capace di contenere l'espressione identitaria delle sue manifestazioni artistiche. La definizione di 'poesia cantata' sulla quale riflette Jean Molino sembra postulare la supremazia della valenza ritmica della parola sulla valenza poetica della musica³⁶. Questa prospettiva d'analisi non sembra essere applicabile allo studio della relazione tra musica e poesia nell'ambito cubano: come mette in luce Luis Iñigo Madrigal, infatti, la prima produzione di uno degli autori cubani più importanti del XX secolo, Nicolás Guillén, rappresenta «la adecuación poética de un ritmo folklórico cubano que, (...) era una de las formas de música popular más antigua y difundida en el país»³⁷. L'obiettivo di Guillén non è dunque quello di una 'poesia cantata',

³³ ORTIZ, *Contrapunteo cubano*.

³⁴ M. AGAMENNONE – F. GIANNATTASIO, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002.

³⁵ *Ivi*, p. 11.

³⁶ *Ivi*, pp. 17-33.

³⁷ N. GUILLÉN, *Summa poética*, a cura di Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, Madrid 1977, pp. 17-18.

bensì di una poesia che riproduca il canto: la centralità della ricerca di Guillén non è la poesia quanto la musica, intesa come rappresentazione di un'identità propriamente cubana. La poesia, nella produzione di Guillén, non deve portare un messaggio poetico attraverso la musica, bensì rappresentare la musica attraverso un verso poetico. Il linguaggio passa in secondo piano nell'opera del poeta, mentre acquisisce centralità la sonorità, quella sonorità che a Cuba è rappresentata dal *son*. Il *son*, come evidenzia León, «è un genere o una specie di canto e di ballo in cui concorrono influenze provenienti fondamentalmente dalla sonorità della corda *pulsada* [pizzicata] e dagli stili o dai modi che derivano da questo tipo di esecuzione musicale»³⁸. Il *son* è l'espressione musicale che, secondo il musicologo, conosce più di altre uno sviluppo che rispecchia i cambiamenti storico sociali dell'isola caraibica. Il *son* è il genere musicale che riassume in esso la *transculturación* di Ortiz: la chitarra, strumento europeo a sei corde, viene modificata durante le esecuzioni dei *bongoseros*, diventando un *tres*, con le corde intrecciate a coppie. Al *tres* si aggiungevano la *botija*³⁹ o la *marímbula*⁴⁰ e il *bongó*⁴¹, «uno strumento

³⁸ LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 77.

³⁹ «La *botija* [giara] era un antico vaso d'argilla che serviva a contenere e a trasportare l'olio. Le veniva praticato un buco laterale attraverso il quale il musicista cantava e soffiava emettendo una sillaba (*tun, pun, dun*) e dava maggior o minor nitidezza ai suoni chiudendo o aprendo la bocca della *botija*, su cui metteva la palma della mano» (*Ivi*, p. 77).

⁴⁰ «La *marímbula* era una cassa di grandi dimensioni per produrre suoni intensi rispetto a quelli delle piccole *sanzas* da cui derivava. Come queste, consiste in una serie di molle di metallo (si preferiva la corda degli antichi orologi), che si fanno passare al di sotto di una bacchetta, fra altre due che le sollevano dal coperchio della cassa, che avrà un'apertura di risonanza» (*Ibidem*).

⁴¹ «Il *bongó* (...) è formato da due piccoli tamburi, uno più piccolo dell'altro, alti dai 15 ai 18 cm circa e con un diametro fra i 18 e i 20 cm, e si accorda con delle chiavi. In passato le pelli erano inchiodate e messe in tensione mediante il calore. (...) Informatori anziani ci hanno raccontato dell'esistenza di tamburi fatti con piccoli catini di legno aperti sul fondo in modo da ottenere un anello per sostenere le doghe, su cui si applicava una pelle sottile: il risultato era una specie di *panderetas* [tamburelle] di pelle di bovino. Le doghe venivano dipinte in rosso e nero» (*Ibidem*).

caratteristico dell'organografia cubana»⁴², il quale svolge un ruolo emblematico poiché è destinato ad accompagnare le preghiere per *Elebwa*⁴³. Il *bongó* quindi rappresenta «la ripetizione di un elemento espressivo dalla musica africana»⁴⁴, la quale si coniuga con la tradizione della chitarra europea adattata all'esigenza *caribeña*. Negli anni che seguono la Guerra per l'Indipendenza la *botija* e la *merimbula* lasciano spazio al contrabbasso, anch'esso di origine europea. È evidente che il *son* nasca come genere sincretico, come prodotto di una fase di interiorizzazione di culture diverse e di una loro successiva rielaborazione in una nuova forma espressiva, che può essere definita autoctona.

È sempre León a ricostruire le tematiche principali del canto *son* e la progressiva sostituzione della lingua oriunda con il castigliano e l'introduzione, nel campionario di immagini appartenenti all'universo africano, di note precipuamente cubane. I testi delle canzoni hanno affrontato varie tematiche attraverso toni sentenziosi e satirici che affondano le radici nella critica sociale: i personaggi più ricorrenti sono il *cimarrón* e lo schiavo costretto a subire la sottomissione fisica, ma anche identitaria. Il sentimento di languida malinconia si alterna a espressioni di salda fierezza e a moti di rivendicazione della propria dignità attraverso una lingua che progressivamente abbandona le varianti africane adottando la lingua del conquistatore, lo spagnolo. È questa centralità del *son* ad attirare l'attenzione di Guillén, anche se, come sottolinea Iñigo Madrigal, non è il suo interesse esclusivo, emergendo solo nella prima fase produttiva, ovvero quella che interessa gli anni dal 1930 al 1934, fase scandita dalla pubblicazione *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931) e *West Indies Ltd* (1934). Il poeta, in un'intervista del 1930, afferma:

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Divinità della Santería cubana. Per approfondimento si segnala: A. LEÓN, "Elebwa: una divinidad de la santería cubana", in AA.VV. *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*, Smithsonian Libraries, Berlino 1962, pp. 57-61.

⁴⁴ LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 78.

He tratado de incorporar a la literatura cubana -no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo que pudiera llamarse *poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país (...). Mis *poemas-sones* me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza⁴⁵.

La lingua del «son»

Nella prima fase della produzione letteraria di Guillén si ritrovano le caratteristiche che vengono attribuite alla *poesía negra*, la quale «se distingue, a ojos de buen número de críticos, por las siguientes peculiaridades: el lenguaje, los recursos estilísticos y los temas»⁴⁶. L'analisi della lingua dei versi di Guillén ha spesso portato la critica a parlare di «dialecto negro»⁴⁷, tuttavia, Íñigo Madrigal sostiene come sia semplice deostruire questa interpretazione affermando che: «las alteraciones fonéticas presentes en *Motivos de son* corresponden no a un inexistente dialecto negro, sino a las características del español cubano popular en general»⁴⁸. Secondo il critico, non esiste a Cuba una fonetica distinta che appartiene esclusivamente ai cubani afrodiscendenti, mentre Nancy Morejón⁴⁹ sostiene che:

En el lenguaje de los *Motivos*, al reproducir el habla de los negros habaneros, está implícito el deseo del poeta de recuperar la «lengua perdida»; como bien nombrara Martínez Estrada: la «lengua de los vencidos». (...) La reproducción de la lengua hablada de los barrios pobres habaneros (versiones cubanas del ghetto negro norteamericano) -que descende e la lengua bozal de los cautivos africanos aglutinados en ellos-, es ya uno de los elementos constitutivos de la

⁴⁵ GUILLÉN, *Summa poética*, p. 62.

⁴⁶ *Ivi*, p. 24.

⁴⁷ *Ivi*, p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ N. MOREJÓN, «Introducción a la obra de Nicolás de Guillén», La Habana, junio de 1972. In: <www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_introduccion/> (consultato il 20 luglio 2019).

expresión lingüística, agresiva e insurrecta, que diera a los *Motivos* su justo calibre⁵⁰.

Il termine *bozal* si traduce letteralmente come ‘museruola’, tuttavia a Cuba identifica «una persona que pronuncia mal la lengua española, a semejanza del antiguo negro bozal»⁵¹. La parola *bozal* compare nel vocabolario del 1495 di Elio Antonio de Nebrija, il quale lo definisce «negro recién salido de su país»⁵², mentre nel 1611 Sebastián de Covarrubias scrive: «negro que no sabe otra lengua que la suya»⁵³. Valdés Bernal sottolinea che «al parecer, los labios gruesos de los negros llamaron la atención de los españoles, quienes crearon esta dominación»⁵⁴. La definizione data da Humberto López Morales, meno marcatamente discriminante rispetto a quelle del XV e del XVII secolo, sostiene che il *bozal* sia «la versión del español que fue hablada por los esclavos africanos nacidos en África. Este se diferencia del español criollo que es la versión hablada por los esclavos de descendencia africana que nacieron en América»⁵⁵. A prescindere dalle definizioni date per circoscrivere il gruppo di coloro che usano la variante *bozal*, non si può ignorare che «esta forma de hablar del esclavo africano ha condicionado en gran medida el habla popular cubana»⁵⁶. I tratti salienti di questa influenza sono rintracciabili nella poesia di Guillén nella sostituzione sistematica, nella versione del 1930 di *Motivos de son*, del grafema ⟨v⟩ con il grafema ⟨b⟩ in maniera da riprodurre anche graficamente la pronuncia fortemente bilabiale del fonema. Emblematica è la poesia “Negro bembón” di *Motivos de son*⁵⁷, mentre l’enfasi sul fonema /b/ e la

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ RAE.

⁵² E.A. DE NEBRIJA, *Vocabulario Español-Latino*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2005.

⁵³ S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2006.

⁵⁴ VALDÉS BERNAL, *La hispanización de América y la americanización de la lengua española*, p. 151

⁵⁵ H. LÓPEZ MORALES, *La aventura del español en América*, Espasa-Calpe, Madrid 1998, p. 84.

⁵⁶ MOREJÓN, *Introducción a la obra de Nicolás de Guillén*.

⁵⁷ GUILLÉN, “Motivos de son”, in *Summa poética*, pp. 59-73.

sua allitterazione sono centrali nella poesia “Canto negro” di *Sóngoro cosongo*⁵⁸. A prescindere dalle varianti fonetiche e fonologiche presenti nello spagnolo di Cuba e di altre varianti diatoniche del castellano presenti nel cubano, oggetto dei più recenti studi linguistici⁵⁹, l’impiego del grafema ⟨b⟩ o delle riduzioni foniche, ad esempio «de to» per ‘de todo’⁶⁰ o «pa na» per ‘para nada’⁶¹, sono impiegati da Guillén per cercare quella musicalità che caratterizza il *son* cubano e quindi inscrivibili in quel processo di poetizzazione della musica che guida le scelte poetiche della prima produzione dell’autore. Nell’opera di Guillén, inoltre, si possono ritrovare degli indigenismi, come *mamey* e *jícara*, che rimandano alle lingue precolombiane, tuttavia, rispetto ad altre realtà dell’America Latina, l’eredità di queste lingue è ristretta e non costituisce una vera e propria variante di sostrato.

«*Jitanjáfora*»: la figura retorica del «*son*»

Centrali nell’opera di Guillén sono le figure retoriche che vengono impiegate con il fine di riprodurre un andamento fonico capace di rimandare alla musicalità del *son*. Se l’onomatopea appare frequentemente in tutta la poesia dell’avanguardia novecentista, nei versi di Guillén è impiegata con il fine di «reproducir el sonido de los instrumentos de percusión empleados en los bailes negros»⁶². Tuttavia la peculiarità che più caratterizza l’opera di Guillén è l’uso della *jitanjáfora*: una figura retorica che consiste in «significantes carentes de significado, pero que otorgan cierto “sabor” negro al conjunto»⁶³. Si attesta l’introduzione del termine *jitanjáfora* nel *Diccionario de la lengua española* per

⁵⁸ GUILLÉN, “Sóngoro cosongo”, in *Summa poética*, pp. 75-87.

⁵⁹ Si rimanda per esempio a J.I. HUALDE, *Los sonidos del español*, Cambridge University Press, Cambridge 2014; AA. VV., *Enciclopedia de lingüística hispánica*, a cura di Javier Gutiérrez-Rexach, Routledge, London/New York 2016.

⁶⁰ GUILLÉN, *Summa poética*, p. 65.

⁶¹ *Ivi*, p. 67.

⁶² *Ivi*, p. 26.

⁶³ *Ibidem*.

descrivere l'opera del poeta cubano Mariano Brull: il messicano Alfonso Reyes attesta il lemma con la definizione «última palabra del tercer verso de un poema repleto de voces sin significado, pero de gran sonoridad»⁶⁴. La medesima analisi può essere estesa, come evidenzia Iñigo Madrigal, all'opera di Guillén, soprattutto per quanto concerne la prima fase della sua produzione. Emblematico è il caso del titolo stesso della silloge di Guillén *Sóngoro cosongo*⁶⁵ e della poesia omonima: un significante privo di significato che include la sillaba 'son'. Un'altra tipologia di *jitanjáfora* considerata da Iñigo Madrigal nella sua analisi sulla poesia di Guillén è quella in cui ciò che conta «es el valor acústico de la lengua ajena y sus implicaciones evocativas o rítmicas»⁶⁶, come nei versi di "Son número 6": «Yoruba soy, soy lucumí / mandinga, congo, carabalí»⁶⁷, dove i termini rimandano a diversi gruppi afrocubani, i *cabildos*, che «agrupaban a los oriundos de un mismo país africano»⁶⁸. Altro esempio di quest'uso della *jitanjáfora* può essere riscontrato nella poesia "Canto negro": «Repica el congo solongo / repica el negro bien negro; / congo solongo del Congo, baila yambó sobre un pie»⁶⁹; anche in questo caso il lemma 'congo' rimanda al *cabildo* degli schiavi originari del Congo, mentre 'solongo' è un termine plurisemantico: richiama contemporaneamente un ballo bantú di Haiti, il quale a sua volta prende il nome da una tribù angolana, tuttavia, nel caso di Guillén «esta palabra (...) tiene un valor jitanjáforico»⁷⁰. Nella prima produzione di Guillén, accanto all'uso della «jitanjáfora negrista»⁷¹, è frequente incontrare ripetizioni; l'andamento anaforico tipico della tradizione orale trova molteplici varianti nella poesia dell'autore cubano, il quale ricorre all'iterazione di singole parole ma

⁶⁴ RAE.

⁶⁵ GUILLÉN, "Sóngoro cosongo", in *Summa poética*, pp. 75-87.

⁶⁶ *Ivi*, p. 27.

⁶⁷ *Ivi*, p. 141.

⁶⁸ *Ivi*, p. 79.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 80 con adattamento.

⁷¹ *Ivi*, p. 28.

anche di versi completi, con fini ritmici ma anche con lo scopo di intensificare il concetto espresso. Emblematica è la poesia “Mulata” di *Motivos de son*:

Tanto tren con tu cueppo
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren⁷².

Al fine del presente studio, un aspetto interessante è lo schema strutturale di numerose composizioni che Iñigo Madrigal riassume con la formula «A-a-A-b-A-c-A...n.A, in la que las minúsculas representan variantes sobre el tema general del poema, en tanto que A está formada por una palabra, o varias, relacionadas también con el tema, pero que se repite sin cambios»⁷³. Un esempio di questa tecnica iterativa è la poesia che apre la silloge *Motivos de son*, “Negro bembón”:

Te queja todavía⁷⁴,
negro bembón;
sin pega y con harina
negro bembón;
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón⁷⁵.

⁷² *Ivi*, pp. 66-67.

⁷³ *Ivi*, p. 29.

⁷⁴ Nella raccolta *Summa poética* (1977), il curatore Iñigo Madrigal, fa riferimento alla versione del *Antología mayor* (1964) dove si perde la corrispondenza tra la variante del cubano parlato e della grafia *castellana* che invece caratterizza la prima edizione di *Motivos de son* (1930).

⁷⁵ GUILLÉN, *Summa poética*, pp. 65-66.

La ripetizione del verso «negro bembón», inframezzato da altri che fanno avanzare il discorso poetico, rispecchia la formula citata da Iñigo Madrigal, la quale è volta a riprodurre il ritmo dei canti che accompagnano il lavoro nei campi degli schiavi, ma, a tempo stesso, «ella se encuentra también (con el mismo origen) en una de las formas musicales más populares en Cuba: el son, ritmo de raíces hispanoafricanas cuya tradición se remonta al siglo XVI, de donde la toma Guillén»⁷⁶.

Le tematiche della «poesía negra»

Se gli elementi stilistici che la critica individua come caratterizzanti della *poesía negra* si incontrano con frequenza nella prima produzione di Guillén, è anche il ricorso ad immagini tematiche specifiche che porta a individuare nell'opera dell'autore cubano un carattere marcatamente negrista. La varietà di temi della *poesía negra* è stata spesso al centro del dibattito critico volto a tracciare quella che è stata la variazione diacronica dei soggetti dei versi che fanno parte di questo *corpus* letterario. Come evidenzia Iñigo Madrigal, è complesso isolare una costante tematica, mentre è più corretto registrare delle tendenze che spaziano dalla rappresentazione del «sentimiento de inferioridad» fino al «sentimiento de superioridad»⁷⁷. È lo stesso Guillén in un articolo pubblicato nel 1937 a mettere a fuoco la sua posizione sulla problematica razziale e di conseguenza sulle sue manifestazioni poetiche e letterarie:

A medida que crece la responsabilidad social del arte y sobre todo después del cataclismo de 1914, va saliendo más a flor de pueblo el negro en Cuba. Paulatinamente, deja de ser una decoración, un motivo de risueña curiosidad y se mete en el papel verticalmente humano que le corresponde. Para algunos, esa salida es *moda*, porque no alcanzan el profundo sentido que tiene la aparición del hombre oscuro en el escenario universal, su imperativa, indefendible

⁷⁶ *Ivi*, p. 29.

⁷⁷ *Ivi*, p. 31.

necesidad; para el resto es, además, *modo*: modo entrañable de la lucha en que hoy se debaten oprimidos y opresores en el mundo; modo patético del sufrimiento nacional cubano; modo expresivo de la esclavitud popular en la Isla; modo, en fin, de su más recóndita naturaleza⁷⁸.

La tematica espressa dai versi di Guillén è quindi strettamente legata al contesto sociale e alle problematiche vissute dagli afrocubani affinché la loro identità venga riconosciuta non come elemento meramente folklorico bensì come parte fondamentale della realtà cubana. L'opera di Guillén è, in generale, attenta alle questioni sociali, ma, nella prima parte della sua produzione, si registra l'interesse per il tema razziale, dove «lo negro no está visto (...), como el elemento exótico sino como la realidad encarnada en el pueblo mismo»⁷⁹. Come sottolinea Iñigo Madrigal:

Desde 1930 [y aún antes], Guillén cantó y soñó sobre América. Su canto fue de rebeldía y esperanza, de combate y saludo mientras pesó sobre su patria el duro destino de tantas naciones hispanoamericanas. El negro se constituyó a veces, en sus poemas, en símbolo de los oprimidos, del pueblo: pero es ese pueblo en su conjunto la inspiración central de su obra⁸⁰.

Nelle poesie delle raccolte *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* e *West Indies Ltd*, per esempio, i protagonisti di chiara origine africana vivono il contesto cubano come parte di esso: camminano lungo le strade cubane, esprimono preoccupazioni legate alle condizioni economiche precarie e, in generale, denunciano un isolamento che li iscrive come membri parziali della società in cui vivono. È frequente l'uso del verbo 'caminar', molto spesso le figure poetiche sono ritratte mentre percorrono la città, quasi a riprodurre il viaggio d'origine, come se non fosse possibile una pace, ma fossero condannate ad essere entità in perenne movimento, private di qualsiasi

⁷⁸ *Ivi*, p. 32.

⁷⁹ *Ivi*, p. 33.

⁸⁰ *Ivi*, p. 45.

possibilità di appartenenza⁸¹. Le donne rappresentate sono interessate a «la plata» e pertanto gravano sullo stato d'animo degli afrodiscendenti che vivono in una costante ricerca di un miglioramento delle loro condizioni economiche, nella poesia “Sóngoro cosongo” la voce poetica lamenta:

¡Ay negra,
si tú supiera!
Anoche te vi pasar
y no quise que me viera.
A él tú le hará como a mí,
que cuando no tuve plata
te corrite de bachata,
sin acordarte de mí⁸².

Il verso «te corrite de bachata» riproduce una frase idiomatica cubana e *puertorriqueña* che significa «irse de juerga», mettendo in luce che le difficoltà economiche portano all'allontanamento della donna amata. Mentre il tema del denaro è il soggetto della poesia “Búcate plata”⁸³.

Nella silloge *Sóngoro cosongo* (1931), l'attenzione di Guillén si sposta dall'individuo afrocubano all'*afrocubanidad* in generale: si può rintracciare, infatti, un filo conduttore che lega le poesie della raccolta ovvero il sincretismo come base sociale. Come afferma lo stesso autore nel “Prólogo”:

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba... Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secretos dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia

⁸¹ Vedasi per esempio: “Sigue” (*Ivi*, pp. 68-69) e “Hay que tener voluntad” (*Ivi*, pp. 69-70).

⁸² *Ivi*, p. 67.

⁸³ *Ivi*, pp. 70-71.

la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos poemas quieren adelantar ese día⁸⁴.

La raccolta si propone quindi come uno specchio del *mestizaje* cubano, anticipando, auspicando, il momento in cui le barriere razziali cadranno sotto la spinta della consapevolezza della natura composita della popolazione cubana, che non è né bianca, né nera, ma è contemporaneamente entrambe. Il *mestizaje* presentato da *Sóngoro cosongo* è totalizzante: comprende il colore della pelle, la ritualità, la tradizione culturale. Emblematico è il canto iniziale “La canción del bongó” nel quale il poeta scrive

convoca al negro y al blanco
que bailan el mismo son,
(...)

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó)⁸⁵.

Il colore della pelle è il segno più evidente del *mestizaje*, ma in realtà questo è un aspetto che travalica i confini della carnagione, investe tutti gli aspetti della realtà cubana: Santa Barbara convive con la sua duplice natura, quella di santa cristiana e quella di santa de *la Regla de Ocha*. Changó, dio della virilità e della mascolinità, è contemporaneamente Santa Barbara, martire cristiana il cui culto si attesta a partire dal VI-VII secolo sia presso le comunità cristiane d'Oriente, in particolare a Costantinopoli, sia presso quelle d'Occidente. Il sincretismo che costituisce l'asse semantico della poesia è richiamato anche dal *bongó* del titolo che richiama lo strumento musicale usato dai *bongoseros*. Il tema della natura composita del popolo

⁸⁴ *Ivi*, p. 75.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 77-78.

cubano si ripresenta in “Son número 6”, incluso nella raccolta *El son entero. Suma Poética 1929-1946*⁸⁶, nella poesia, infatti, Guillén scrive:

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
(...)

Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:

Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado.

(...)

Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que termina así:

Salga un mulato,
suelte el zapato,
díganle al blanco que no se va...
De aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
¡que el son de todos no va a parar!⁸⁷

⁸⁶ N. GUILLÉN, *El son entero. Suma poética 1929-1946*, Pleamar, Buenos Aires 1947.

⁸⁷ GUILLÉN, *Summa poética*, pp. 141-142.

La poesia di Guillén si propone quindi di riunire nei suoi versi quella natura che la storia ha cercato di appianare, di rendere omogenea, quando la sua forza risiede proprio della sua varietà. Il *negro Yoruba* calca le medesime strade del *blanco* e il *son*, espressione privilegiata dell'identità nazionale, è cubano, non è né nero, né bianco, perché «aquí no hay nadie que se separe»⁸⁸.

Un'altra poesia che può essere considerata la rappresentazione del meticciano cubano è "Balada de los dos abuelos" della raccolta *West Indies Ltd.*: i versi ricostruiscono la duplice natura della voce narrante che ha un *abuelo negro* e un *abuelo blanco*. L'opera evidenzia come due nature diverse si intreccino in un unico cammino e come le diversità finiscano con un abbraccio davanti al frutto del *mestizaje*, ovvero il cubano stesso: «Yo lo junto. / - ¡Federico! / ¡Facundo! Los dos se abrazan»⁸⁹.

La poesia di Guillén, più che una *poesía negra*, è una poesia *mestiza*: in essa trova espressione il *mestizaje* che connota la realtà cubana. Se l'elemento *negro* è presente nella sua prima produzione narrativa, in realtà questo non funge da elemento di rivendicazione della supremazia razziale, bensì è visto nella sua funzione strutturale all'interno della società cubana stessa. Non si può parlare di Cuba silenziando gli afrocubani, la cultura stessa dell'isola si fonda su un meticciano nel quale i confini che dividono le parti che lo compongono non sono più individuabili, così come non è più attuale, nel *corpus* delle opere di Guillén, una divisione tra la matrice poetica e quella musicale. Si può supporre che questa volontà del poeta di portare alla luce l'inattuabilità di una separazione delle influenze che hanno condizionato lo sviluppo della società cubana sia uno dei motivi che lo ha portato a prediligere i riferimenti al *son* cubano, genere *mestizo* per la sua duplice natura europea e africana, piuttosto che ad altre manifestazioni musicali che, come abbiamo visto sono più legate all'eredità del Vecchio Mondo, come il canto del *guajiro*, o a quella dell'Africa, come le musiche *bantú* o *abakuá*. Tuttavia, considerare la poesia di Guillén esclusivamente dal punto di vista della sua analisi sociologica significa, come

⁸⁸ *Ivi*, p. 142.

⁸⁹ *Ivi*, p. 92.

già sottolineato, ridurre la portata semantica della sua ultima produzione nella quale le tematiche sviluppate ruotano attorno ad un intimismo sconosciuto dalla prima fase poetica. La critica ha dimostrato di concentrare la propria attenzione principalmente sulla fase di quella che viene definita generalmente *la poesía negra* di Guillén, probabilmente anche per gli echi che questa ha avuto nel mondo musicale cubano.

La musica torna «a los tambores»

La ricerca del ritmo del *son* e della sonorità che invade le strade cubane sono le vie che Guillén percorre per la creazione dei suoi versi, musicalità, che come già evidenziato, viene perseguita anche a scapito del contenuto e del significato lessicale delle singole parole. La poesia di Guillén affonda le sue radici nella musica, in quella tradizione orale che nutre la realtà cubana e che la rende autenticamente *mestiza*. Ma se Guillén nella sua ricerca di una forma letteraria capace di essere veramente cubana predilige la via dell'intreccio tra verso poetico e nota musicale, le poesie di Guillén forniscono, proprio per la loro struttura metrica e per il loro valore semantico, un ricco *corpus* di testi musicabili. Le parole di Guillén sono fonte di ispirazione per il Septeto Nacional di Cuba: il gruppo, fondato alla fine degli anni '20 dal maestro Ignacio Piñero, ha suonato alla Exposición Ibero-americana del 1929 e all'Expo del 1933 a Chicago. Il maestro Piñero, che nel 1933 lascia il posto a Lázaro Herrera, musica e canta *Sóngoro cosongo*⁹⁰ di Nicolás Guillén, testo utilizzato anche dal maestro di Puerto Rico Hector Lavoe nel 1978 e incluso nella raccolta *Comedia*⁹¹. La poesia "Adivinanzas" compresa nella raccolta *West Indies Ltd* è musicata e inclusa nell'album *Fidelidad* (1975) del cantautore spagnolo anti franchista Luís Pastor, il quale, profondamente interessato alle tematiche sociali, sceglie i versi di Guillén perché rappresentativi della situazione di disparità di opportunità e di dignità dei bianchi e dei neri. Come

⁹⁰ <www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y> (consultato il 24 luglio 2019).

⁹¹ <www.youtube.com/watch?v=n5sfu4kWZ2g> (consultato il 24 luglio 2019).

sottolinea Argeliers León, «il son è un ‘inno’ sulla bocca del popolo, per il suo carattere sentenzioso e la conferma che diventa collettiva nel ritornello cantato dal coro»⁹², per questo le poesie di Guillén vengono definite dal musicologo «canzoni»⁹³. La ricorsività dei versi viene letta come la ripetizione di un ritornello, il quale, nella tradizione del *son*, è l'elemento fondamentale. È all'insegna di questa intersezione tra la poesia di Guillén e la musica cubana che da più di vent'anni la Fundación Nicolás Guillén organizza il Coloquio y Festival de Música y Poesía Nicolás Guillén. Il 'Programa de Música y Poesía', si evince dal sito web della Fundación⁹⁴, «promueve un conjunto de eventos encaminados a indagar y reafirmar los nexos de la poesía y la música en la cultura cubana, además de documentar y promover ediciones de las obras musicales inspiradas en textos del poeta». Il lavoro della Fundación sottolinea ulteriormente l'inscindibile legame tra i versi di Guillén e l'universo musicale cubano, realizzando il progetto dell'autore di un connubio artistico capace di rappresentare autenticamente l'isola caraibica.

Bibliografía

- AA.VV. *Enciclopedia de lingüística hispánica*, a cura di Javier Gutiérrez-Rexach, Routledge, London/New York 2016.
- Agamennone, Maurizio – Giannattasio, Francesco. *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002.
- Alén Rodríguez, Olavo. *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, Ediciones Museo de la Música, La Habana 2011.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*, Instituto de Etnología y Folklore, La Habana 1966.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México 1946.

⁹² LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 84.

⁹³ *Ivi*, p. 83.

⁹⁴ <www.fguillen.cult.cu>, poiché il sito della fondazione ha spesso problemi di accessibilità, si segnala anche: <www.ecured.cu/Fundación_Nicolás_Guillén> (consultato il 24 luglio 2019).

- Carpentier, Alejo. *América Latina en su música*, Unesco, La Habana 1975.
- Carpentier, Alejo. *El músico que llevo dentro*, Letras Cubanas, La Habana 1980.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*, Siglo XXI, México 1974.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2006.
- Nebrija, Elio Antonio de. *Vocabulario Español-Latino*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2005.
- Guillén, Nicolás. *El son entero. Suma poética 1929-1946*, Pleamar, Buenos Aires 1947.
- Guillén, Nicolás. *Summa poética*, a cura di Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, Madrid 1977.
- Hualde, José Ignacio. *Los sonidos del español*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- León, Argeliers. “Elebwa: una divinidad de la santería cubana”, in AA. VV., *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Desden*, Smithsonian Libraries, Berlino 1962.
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana 1974.
- León, Argeliers. *Del canto e il tempo. La musica cubana e afrocubana*, Massari, Bolsena 1999.
- López Morales, Humberto. *La aventura del español en América*, Espasa-Calpe, Madrid 1998.
- Morejón, Nancy. “Introducción a la obra de Nicolás Guillén”, La Habana, junio de 1972. En línea <www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_introduccion/>.
- Ortiz, Fernando. *De la música Afrocubana: un estímulo para su estudio*, Cultural, La Habana 1930.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1950.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música Afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1952-1955.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Catedra, Madrid 2002.
- Torres Cuevas, Eduardo – Reyes, Eusebio. *Esclavitud y sociedad*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1986.
- Valdés Bernal, Sergio O. *La hispanización de América y la americanización de la lengua española*, Editorial UH, La Habana 2015.

Sitografía

Fundación Nicolás Guillén. <www.fguillen.cult.cu>; <www.ecured.cu/Fundación_Nicolás_Guillén>.

Herrera, Lázaro. <www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y>.

Lavoe, Hector. <www.youtube.com/watch?v=n5sfu4kWZ2g>.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
 - a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
 - b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
 - a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
 - b. Los estilos de letra serán los siguientes:
 - i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal
 - ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
 - iii. Nombre del autor: versalita
 - iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
 - v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
 - c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
 - d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «...». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte de

texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

- e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
- f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página.
- g. Obras citadas:
 - i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
 - ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
 - iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
- h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
- i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
 - i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
 - ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ...); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
 - a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
 - b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
 - c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
 - d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

Política de acceso y reuso

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).



Código ético

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (<https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico>).

finito di stampare
nel mese di novembre 2019
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-547-6

ISSN: 2035-1496



€ 8,00