

I.S.L.A. - ISTITUTO DI STUDI LATINOAMERICANI - PAGANI
U.C.C. - UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA
I.C.C. - INSTITUTO CARO Y CUERVO - BOGOTÁ, COLOMBIA

Cultura Latinoamericana

Annali 2006-2007, nn. 8-9



INSTITUTO CARO Y CUERVO

ISBN: 978-958-611250-5

I.S.L.A. - Istituto di Studi Latinoamericani
Via Amendola, 93 - 84016 Pagani (SA)
<http://www.isla.it>
e-mail: info@isla.it

U.C.C. - Universidad Católica de Colombia
Sede Las Torres, Av. Caracas N° 46-72 - Bogotá, Colombia
www.u.catolica.edu.co - e-mail: humanidades@u.catolica.edu.co

I.C.C. - Instituto Caro y Cuervo
Sede Casa de Cuervo, Calle 10 N° 4-69 - Bogotá, Colombia
www.caroycuervo.gov.co - e-mail: direcciongeneral@caroycuervo.gov.co

IMPRENTA PATRIÓTICA DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
YERBABUENA

Índice

Revista de Estudios Latinoamericanos, por Genoveva Iriarte
Esguerra, Directora General del Instituto Caro y Cuervo ... p. xi

In memoriam, por Humberto Grimaldo Durán, profesor de
la Universidad Católica de Colombia p. xv

SEZIONE I - LINGUA E LETTERATURA

Giorgio de Marchis, *"In questo paese sono tutti divoratori d'uomini": il Brasile avventuroso di Salgari e Verne* p. 1

Paola Laura Gorla, *Arturo Uslar Pietri: le radici di una modernità linguistica* p. 17

Elvira Narvaja de Arnoux, *Los comentarios periodísticos "oficiales" sobre los bombardeos a la Plaza de Mayo en 1955: en torno a la problemática de las formaciones discursivas* p. 29

Consuelo Pascual Escagedo, *Relevancia del estudio de Hispanoamérica en la enseñanza del español como lengua extranjera (aspectos teóricos y prácticos)* p. 67

Andrea Pezzè, *Tres maneras de escribir la literatura policial. Nuevas perspectivas para el género en la obra de Roberto Bolaño* p. 85

Óscar Sambrano Urdaneta, *El maestro don Edoardo Crema* p. 103

Luisa A. Messina Fajardo, *El uso de los corpórea en la enseñanza del español como L2* p. 127

Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani - Pagani

SEZIONE II - STORIA DELLE IDEE E DELLA CULTURA

Antonella Caron, *Messico, Argentina (e Francia): un percorso del cinema spagnolo in esilio* p. 151

Giulia Nuzzo, *Il ritorno alla "madre" latina nella cultura ispanoamericana ed europea tra Otto e Novecento* p. 187

Gian Luigi de Rosa, *Adolfo Celi na "Fábrica de Sonhos": de Caiçara a Tico-Tico no Fubá* p. 231

SEZIONE III - STORIA E POLITICA

Giuseppina Buono, *Modernità, progresso e democrazia nel Venezuela gomecista: Manuel Antonio Pedernales e la generazione del 1918* p. 245

Maria da Graça Gomes de Pina, *Cabanagem: "O vulcão da anarquia"?* p. 275

Pablo Andrade A., *La jaula de hierro de la democracia: el movimiento indígena ecuatoriano y el cambio político (1990-2004)* p. 293

Gabriella Fabbrocini, *Ideologie e romanticismo negli anni giovanili del Libertador* p. 349

Vittorio Sergi, *Il movimento zapatista in Messico e l'EZLN: alcune domande sulla democrazia radicale, l'autonomia e la memoria* p. 359

Marco Coscione, *La marcha de los pingüinos... chilenos* ... p. 377

SEZIONE IV - FILOSOFIA, ANTROPOLOGIA, DIRITTO

José Andrés-Gallego, *Esbozo de un concepto de cultura y un estudio de caso. Pentecostés: de borrachera matutina a comunicación rupturista* p. 389

Betina Lilián Prenz, *Identità e differenza: il problema dell'altro* p. 435

SEZIONE V - STUDI IBERICI

María José Flores, *La revista Garcilaso* p. 459

SEZIONE VI - SPECIALE: IL TANGO

Giuseppe Cacciatore, *Tango: tra filosofia di vita e intercultura* p. 493

Emilio D'Agostino, *Eldorado: Cambalache tra Esiodo e Discepolo* p. 503

Flavio Fiorani, *Geografie del tango* p. 523

Antonello Giugliano, *"Esa ráfaga, el tango, esa diablura". Borges e il tango come talismano della temporalità* p. 545

Rosa María Grillo, *Un uomo chiamato Gardel* p. 557

Meri Lao, *Esperienza di una pioniera nella divulgazione della cultura del tango* p. 571

NOTE E DISCUSSIONI

Rosaria Minervini, *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti, approcci attuali, a cura di Félix San Vicente* .. p. 585

Rosaria Minervini, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges di Graciela N. Ricci* p. 593

Rosaria Minervini, *Borges: identità, plurilinguismo, conoscenza, a cura di Graciela N. Ricci* p. 599

Roberta Giordano, *L'America Latina contemporanea. Tra democrazia e mercato di Daniele Pompejano* p. 605

Immacolata Forlano, *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture, a cura di Piero Gorza e Rosa María Grillo* p. 615

Eliana Guagliano, *Esquirlas de Chiapas di Luca D'Ascia* ... p. 621

Prima di concludere, però, non si può non ricordare come appena venticinque anni dopo la pubblicazione de *L'uomo di fuoco*, Freud avrebbe attribuito al progresso un prezzo ben maggiore, riconoscendo come anche i colonizzatori non potessero esimersi dal pagarne le spese. Parlando di società nevrotiche, l'autore de *Il disagio della civiltà* arriverà, infatti, a mettere in dubbio il valore ai fini della felicità individuale dell'*incivilimento*, mostrando come il progresso civile si paghi sempre con la perdita della felicità dell'individuo, oppresso dall'aumento del senso di colpa⁵⁰.

L'ottimismo di Verne e Salgari appartiene, però, a un'altra epoca. Molto più vicini a Gabineau che a Freud, il Brasile di questi due romanzieri è ancora un fardello che l'uomo bianco ha il dovere di portare per liberare anche questo luogo da "gente irrequieta e sfrenata – popoli truci da poco soggetti, mezzo demoni e mezzo bambini"⁵¹.

letteraria di una struttura di atteggiamento e riferimento tesa al rafforzamento, all'interno delle culture nazionali europee, dell'egemonia dell'Occidente sulle periferie del mondo e al consolidamento del consenso generale circa il dominio di lontani territori e popoli nativi. Cfr. Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998 (*Culture and Imperialism*, New York, 1993).

⁵⁰ "Anche se il saggio non è forse ben costruito, ciò corrisponde perfettamente all'intento di presentare il senso di colpa come il problema più importante dell'*incivilimento* e di dimostrare che il progresso civile ha un prezzo, pagato in perdita di felicità a mano a mano che aumenta il senso di colpa." Sigmund Freud, "Il disagio della civiltà", nel vol. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri, 1975², (titolo originale del saggio: *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929), p. 269.

⁵¹ Rudyard Kipling, *Il fardello dell'uomo bianco*, nel vol. *Poesie*, Milano, Mursia, 2002.

PAOLA LAURA GORLA
Università degli Studi di Napoli
'L'Orientale'

Arturo Uslar Pietri:
le radici di una
modernità linguistica

LINGUA E LETTERATURA

Cosa si intende per modernità —linguistica e letteraria— e dove trova le sue radici? La modernità, e la s'intenda in senso globale, trova la sua origine nella sperimentazione avanguardista, primo sintomo di una crisi della portata e potenzialità semiotica del linguaggio, non solo artistico. Il fenomeno avanguardista, infatti, consiste in quel gioco linguistico, in un primo momento prettamente ludico ma che in seguito si fa matura rivoluzione —con il surrealismo, ad esempio,— e che traccia una linea di non ritorno nei rapporti tra segno e senso. Le avanguardie artistiche segnano ogni cultura, di ogni Stato del mondo che abbia vissuto un processo di modernizzazione, tecnologica e sociale in primo luogo, tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900.

Ma prendiamo le mosse dalla polemica tra Uslar Pietri e César Vallejo¹, polemica del '27, sul valore e l'esistenza effettiva di una avanguardia autoctona in America Latina, per approdare ad una definizione più precisa del concetto di avanguardia e modernità linguistica e letteraria per Uslar Pietri e in Uslar Pietri.

César Vallejo dà voce a una perplessità diffusa in tutta l'America Latina, e si dichiara reticente sul valore da dare al movimento avanguardista in due sensi: in primo luogo, parla di "hombres superficiales que han tomado la vanguardia como una excentricidad de artistas ociosos, como un aspecto de la antigua manía bohemia de epatar a los burgueses...²". È un'antica questione, una querelle diffusa in tutta Europa e che, tra i tanti, ha coinvolto

¹ Il saggio di Uslar Pietri "La vanguardia como fenómeno cultural", pubblicato su *El Universal*, n. 6674, 10 dicembre 1927, pag. 5 è infatti un saggio teorico sulle avanguardie artistiche scritto in risposta ad una provocazione di César Vallejo sul senso e la portata del fenomeno avanguardista venezuelano.

² cfr. A. Uslar Pietri, *ibidem*.

anche Ortega y Gasset³, sull'aspetto antiborghese dell'avanguardia artistica, che porta in alcuni casi i giovani artisti a privilegiare, almeno in un primo tempo, il gusto della ribellione contro la borghesia vista come fattore genitoriale, e in questo senso limitativo delle libertà espressive dell'individuo. Come sappiamo, a sciogliere questo nodo ci aiuta, tra i tanti, proprio Ortega, quando differenzia l'avanguardia artistica vera e propria dalla produzione letteraria surrealista, un movimento capace di produrre un'opera d'arte nel senso più maturo del termine, ovvero fondamentalmente accettabile e propositiva. Il secondo livello della polemica tra Vallejo e Uslar Pietri si rivela come il più interessante: esiste in America una avanguardia autoctona o questi giovani artisti sono tutti "generaciones plagiarias del arte moderno europeo"?

La risposta di Uslar Pietri alla provocazione di Vallejo s'incentra sul "valor de colocarse en su momento histórico", infatti scrive: "La vanguardia no es individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos, y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye". Queste parole di Uslar Pietri richiamano inevitabilmente alla memoria il famosissimo hay en el aire di Dámaso Alonso⁶ in risposta alla

³ Si veda, per quanto riguarda Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, a cura di L. De Llera, in particolare pp. 159-168, e "Para un museo romántico" [in *El Espectador*, Tomi V-VI, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. 158-159] e ancora, riguardo al ruolo del borghese come committente della nuova arte, P. L. Gorla, "Impopularidad del arte nuevo" in *Annali*, XLVII-1, Napoli, L'Orientale Editrice, 2005.

⁴ cfr. A. Uslar Pietri, *op. cit.*

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nel discorso che Dámaso Alonso fece durante la cerimonia di accoglienza di Vicente Aleixandre alla Real Academia de España, si pose il problema dei rapporti tra surrealismo francese e spagnolo dando voce in modo chiaro a un timore molto diffuso tra gli artisti e gli intellettuali spagnoli, quello di non vedere riconosciuta la propria produzione artistica come autonoma da quella francese: "Me fastidia tener que emplear la palabra 'surrealismo': ya no hay más remedio que hacerlo. Vamos interpretando la historia de España y de su literatura siempre a la zaga de algo que venga de fuera. Cuando lo nuestro no se conforma bien con el nombre extraño lo metemos de un empujón en el molde que nos llega. (...) Así se echó mano del 'surréalisme' francés, y se tradujo la palabra para que fuera marbete de cosas españolas. Porque la imagen onírica, característica del 'surréalisme', existía ya, claro que con rasgos muy peculiares, en el Lorca de las *Canciones* escritas de 1921 a 1924, y el libro de poemas en prosa *Pasión de la Tierra* de Aleixandre (...) fue escrito cuando el poeta no tenía idea de la escuela de Bretón, Aragón, etcétera. La poesía francesa y la española recogieron, pues, independientemente cosas que estaban en el aire, V. Granados, *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*, Madrid, Planeta, 1977, p. 112, il corsivo è mio, o ancora, sempre con parole di

polemica tutta spagnola sui rapporti tra surrealismo spagnolo e francese. Il surrealismo secondo Alonso era nell'aria, e gli artisti spagnoli furono in grado di coglierlo e interpretarlo in modo indipendente rispetto agli artisti francesi. È un vento di novità (o di crisi, come vedremo) che soffia in quel preciso momento storico (di modernizzazione tecnologica e sociale degli Stati). Infatti, secondo Uslar Pietri, il fenomeno avanguardista non ha carattere cosmopolita, bensì universale, ovvero "Mientras lo cosmopolita es solamente general, lo universal es general y local; y esta característica es lo que hace (...) que una obra literaria (...) de valor universal pueda ser gustada con plenitud de entusiasmo tanto en su medio nativo, por virtud de las cualidades locales que posee, como por un medio exótico, merced al valor de amplia universalidad que irradia". E proprio questo duplice valore, generale e locale, insito nel fenomeno avanguardista permetterebbe di confutare la provocazione di Vallejo a favore della tesi dell'esistenza di un'avanguardia autoctona venezuelana e sudamericana, proprio in quanto "capaz de colocarse en un momento histórico".

In virtù di questo saggio teorico sulle avanguardie la personalità di Uslar Pietri si profila nel suo duplice ruolo di artista e intellettuale all'interno del panorama avanguardista ispanoamericano. Uslar Pietri ha ben chiaro il variegato scenario delle avanguardie ispanoamericane: fa preciso riferimento all'estridentismo messicano, al vedrinismo antillano, al nativismo uruguayo di Silva Valdés, al creacionismo di Huidobro⁸. Un figura come la sua, che coniugasse l'essere artista-poeta o scrittore- e intellettuale, teorico e guida di un movimento, non esisteva ad esempio in Spagna, dove la figura di Ortega era l'immagine guida, e i giovani avanguardisti erano gli sperimentatori di un'arte nuova.

Alonso: "Suelen los historiadores de la literatura comparada sudar y trasudar a la busca de influjos. Olvidan, sin embargo, algo muy importante: el hecho evidente todos los días, por muy misterioso que sea, de las emanaciones difusas, de esto que *está en el aire*" [D. Alonso, "Una generación poética", in *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, p. 166, il corsivo è mio].

⁷ A. Uslar Pietri, *op. cit.*

⁸ In seguito, in una intervista a *El Nacional*, Caracas, 16 maggio 1976] dichiarerà che la sua conoscenza del panorama avanguardista sudamericano ai tempi era 'fragmentaria', anche se "De ser así, ... no hubiera conectado caramente el movimiento venezolano con lo que estaba sucediendo en otras partes del continente", come rileva Domingo Miliani, 'Prólogo' a Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas y cuentos selectos*, Argentina, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 35.

Tra il 1929 e il 1934 Usler Pietri viaggerà in Europa ed entrerà in contatto personalmente con le maggiori figure delle avanguardie europee, ma ancor prima di questa importantissima esperienza culturale e personale, si dimostrava un buon conoscitore eclettico della produzione letteraria e di pensiero europea. Infatti, in una intervista del 1976 a *El Nacional*⁹ ricostruisce la sua formazione giovanile dicendo che era lettore di modernisti e simbolisti, di letteratura russa (in particolare, Andreiev e Gogol), leggeva la *Revista de Occidente* di Ortega¹⁰, aveva letto con attenzione il libro su *Las literaturas europeas de vanguardia* di Guillermo de Torre (uno dei pochi poeti ultraisti spagnoli dichiarati¹¹). Rivela inoltre nei suoi scritti dell'epoca una certa familiarità con la filosofia di Spengler, e fa frequenti riferimenti a Goya e Góngora, Whitman e Wide, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud (quindi, in linea con i gusti di Breton) Marinetti, Picasso e Huidobro. Una formazione eclettica, per una figura che fu decisiva, in quanto a profonda coscienza e capacità di attuazione, nel panorama dell'avanguardia letteraria del '27-'28 in Venezuela.

Nel 1929, dottorato in Scienze Politiche, parte per l'Europa come funzionario diplomatico nella Legación de Venezuela presso il governo francese e rappresentante ad honorem nella Sociedad de Naciones¹². Si stabilisce a Parigi, dove prende a leggere tutti i francesi, tra cui Breton e, in particolare, entra nel vivo della polemica sul Secondo Manifesto del Surrealismo del 1930, fortemente attaccato e criticato per il suo carattere antiborghese e politicizzato, con un Breton impegnato nella ribellione sociale, fautore del comunismo e del socialismo, e chiaro sostenitore di Marx e Trosky. Partecipa alle tertulie surrealiste di La Coupole e, durante un viaggio in Spagna, entra in contatto con i poeti spagnoli della Generazione del '27, in particolare Rafael Alberti. Viaggia ancora in Inghilterra e in Italia, dove conosce Curzio Malaparte e Massimo Bontempelli.

Durante la sua lunga permanenza a Parigi, stringe un'amicizia importantissima con Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier. I tre, in questo

⁹ *El Nacional*, Caracas, 16 maggio 1976.

¹⁰ Ricordo che *La deshumanización del arte* è del 1925.

¹¹ Il Manifesto dell'ultraismo in Spagna fu firmato da molti giovani poeti ed artisti, ma negli anni successivi quasi tutti i firmatari rinnegarono di aver fatto parte del movimento; uno dei tanti firmatari fu, ad esempio, J. L. Borges.

¹² Riguardo agli anni passati in Europa, Usler Pietri fu più volte accusato di "desempeño" nei confronti della complessa situazione sociale e politica venezuelana di quegli anni.

senso in linea perfetta con il movimento spagnolo del '27, seguivano con molto interesse le proposte del surrealismo francese, convinti della necessità di liberarsi dagli schemi accademici di una lingua spagnola ormai consunta, ma accolsero con spirito critico i dettami surrealisti bretoniani, alla ricerca di temi e modalità proprie. Ad esempio, l'antimperialismo letterario e ideologico della Parigi degli anni 30, si fece "literatura de combate... violenta en Asturias, más doctrinaria en Carpentier, atenuada por una visión artística del mundo en Usler"¹³.

Proprio in questi anni parigini i tre pubblicarono i romanzi che segneranno la trasformazione radicale della narrativa ispanoamericana degli anni '30: *¡Ecué-Yamba-O!* di Carpentier, *Las lanzas coloradas* di Usler Pietri e *El señor Presidente* di Asturias. E quello che per Carpentier sarà lo real maravilloso, e per Usler Pietri el realismo mágico, saranno leggibili quindi anche come interpretazioni autoriali corrispondenti al concetto di 'meraviglioso' del surrealismo bretoniano.

Quando Usler Pietri farà ritorno in Venezuela si inserirà attivamente nella vita culturale del suo paese, prenderà la cattedra di Economia Politica alla Facoltà di Diritto, e porterà avanti il suo discorso critico sulle avanguardie, arricchendolo anche con l'esperienza francese. Infatti, sulla rivista che fonderà nel '35, *El ingenioso hidalgo*, insiste ad esempio sull'idea del conocimiento mágico come categoria dell'arte volta a superare l'utilitarismo: "El conocimiento no es sino la noción de nuevas relaciones entre las cosas", e s'intendano, le relazioni inedite tra le cose secondo il più profondo gusto surrealista, "A él se llega por los modelos científicos, pero hay cierta categoría de fenómenos, de parentescos, de aproximaciones, a los que el científico aún hoy no puede aspirar. Este es el dominio del poeta. Un conocimiento mágico, una iluminación inesperada; en la materia de los más bellos versos se vislumbra una noción que todavía no podemos catalogar, ni definir, pero por donde el espíritu, en cierto modo, entra en posesión de un reino que está casi más allá de nuestros medios. Es en este sentido que todo verdadero poeta es metafísico"¹⁴.

Si riferisce al surrealismo nel senso più puro, quindi, un fenomeno linguistico e letterario che, come succede in Spagna e a differenza della Francia, è più una categoria del sapere che una modalità tecnico-pratica di

¹³ Domingo Miliani, *op. cit.*, p. 39-40.

¹⁴ "Ateriscos" in *El ingenioso hidalgo*, giugno 1935, n. 2, p. 2.

scrittura. Quindi anche Uslar Pietri non sente la necessità del dettame bretoniano della scrittura automatica, ma s'interessa alle potenzialità espressive della parola, parola che dà accesso a quel regno altro, al quale neanche gli scienziati possono accedere (come dice lo stesso Uslar Pietri), ma che è il dominio della poesia. È il regno antimanicheo, quel luogo sur-reale che si caratterizza per essere libero dalla logica degli opposti. È il luogo del sogno freudiano, e il sogno, infatti, non risponde ad alcuna logica razionale.

Scrivo ancora in un altro articolo del 1935 pubblicato su *El ingenioso Hidalgo*, dal titolo "Interludio a la novela": "... el arte es muy otra cosa que una receta eficaz, es más bien un equilibrio inverosímil, una calidad que se revela a la intuición, un conocimiento adventicio e inesperado, una relación mágica¹⁵". Quando si riferisce a una ricetta efficace, non sembra forse che Uslar Pietri voglia richiamare alla memoria la ricetta della scrittura automatica di Breton? Una ricetta che non ha valore perché la poesia è un episteme, una forma di conoscenza, un accesso ad un mondo, che è magico nelle sue potenzialità.

Risulta quindi evidente che Uslar Pietri osservi con indubbia curiosità la proposta del surrealismo bretoniano francese ma, come avviene anche in Spagna, non ne segua passivamente i dettami. Si riconosce nel surrealismo francese per una medesima esigenza di trovare nuovi livelli d'espressione, ma non lo plagia, utilizzando l'espressione di César Vallejo. Per quanto riguarda poi il suo essere in linea con le posizioni del surrealismo spagnolo, anche in questo senso non si può parlare di plagio; infatti, se volessimo riconoscere un aspetto unitario che accomuni i surrealisti spagnoli, potremmo riferirci proprio al fatto che mai vollero raggrupparsi facendo scuola. Si ritrovavano su un generale consenso nell'opposizione e nel rifiuto alla scrittura automatica bretoniana, ma a favore di una autorialità inalienabile: ognuno lo faccia come vuole.

Esistono comunque altri aspetti, più che mai interessanti, che portano ad una definitiva differenziazione del surrealismo venezuelano da quello spagnolo e francese. Tornando al suo rapporto con Asturias e Carpentier degli anni parigini, Uslar Pietri ricorda¹⁶: "En esa época hablábamos de un modo inagotable de literatura, de lo que estábamos haciendo, de lo que

¹⁵ "Interludio a la novela", in *El ingenioso hidalgo*, agosto 1935, n. 3, p. 1.

¹⁶ Tratto sempre dall'intervista già citata apparsa su *El Nacional*, il 16 maggio 1976. giornale di cui ricordo che dal 1969 diventerà direttore.

había que hacer, de lo que estaban haciendo los demás, con un verdadero amor delirante de la palabra, que era muy curioso. A veces nos daban las dos de la mañana elucubrando sobre palabras...". Fino a qui, i ricordi dei loro incontri sono perfettamente in linea con quello che avveniva in tutte le tertulie letterarie e artistiche europee. Continua lo scrittore, rivolgendosi direttamente all'intervistatore: "Recuerda la frase con que comienza El señor Presidente de Asturias? '¡Alumbra lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! ... maldoblesar de la luz en la sobra, de la sobra en la luz'". Riguardo alla parola maldoblesar ci racconta: "Un día estábamos hablando del empobrecimiento general del español; se había empobrecido pero había sido muy rico en los comienzos. Luego había caído en una pobreza retórica y dramática muy grande. Yo le decía que una de las cosas que revelaban la riqueza inicial del castellano y de la libertad con que lo usaban, algo que luego se perdió, eran los libros que hizo publicar Alfonso X el Sabio y, particularmente, la General Estoria y las Siete Partidas¹⁷. (...) Leyendo las Siete Partidas uno se quedaba asombrado de cómo usaban la lengua; la riqueza, variedad y valor de las palabras y le decía yo a Miguel Ángel una frase que había encontrando leyendo las Siete Partidas –ya no recuerdo en qué punto-, allí, en lugar de decir 'de cualquier naturaleza que fuese' dice: 'de cualnaturaquier que fuese'. Miguel Ángel se impresionó mucho y de allí salió el maldoblesar que escribió luego en El señor Presidente¹⁸". Insomma: proprio mentre le avanguardie artistiche francesi, spagnole e italiane, ad esempio, si dedicavano ad una espansione linguistica verso il neologismo, ben altro orientamento è quello dei tre ispanoamericani. Assieme ricercano le radici storiche dell'ampiezza di una lingua ormai perduta. L'interessante non è quello che possiamo inventarci di nuovo, è al contrario quello che abbiamo perduto lungo la storia. Un atteggiamento e un interesse molto, molto vicino a quello di Uslar Pietri, Carpentier e Asturias è reperibile, ad esempio, nell'opera di Chlebnikov (1885-1922), grande esponente delle

¹⁷ Vale la pena sottolineare che Uslar Pietri sta facendo riferimento al primo grande momento storico di strutturazione della lingua castigliana. La scuola di Toledo e, in particolare, il nuovo orientamento e impulso di Alfonso X permisero la creazione di moltissimi nuovi vocaboli in lingua casigliana, ad esempio, tecnicismi e scientificismi tradotti dall'arabo e dall'ebraico, e la loro strutturazione. La grande opera di Alfonso X è il primo, grande dizionario. Li compaiono tutte le parole, fissate nella loro grafia pressoché definitiva.

¹⁸ Il "maldoblesar de la luz en la sobra, de la sobra en la luz" è quindi un *malestar*, doppio perché lo prova la luce quando è nell'ombra e l'ombra quando è nella luce.

avanguardie russe, collaboratore e amico di Maiakovskij, appartenente al gruppo del futurismo russo ma con scelte stilistiche personali. Era un matematico di formazione, la sua poesia si caratterizza per la frammentarietà di figure, immagini e disegni infantili in una prospettiva cubista. La sua personalissima ricerca linguistica lo porta a rivolgersi a epoche remote per riscoprire nell'epos orale asiatico la primordiale funzione magica della parola poetica. Nella lingua antica cerca una lingua universale, recuperando radici, suffissi e prefissi della lingua russa in disuso per ricreare una nuova lingua proprio sulla base degli incroci perduti e dimenticati tra radici di parole, prefissi e suffissi, non perdendo mai di vista le stratificazioni di senso del linguaggio. A parte la formazione non umanistica che accomuna Uslar Pietri e Chlebnicov, risulta evidente un medesimo orientamento di ricerca ed espansione linguistica volto verso il passato. Non ci è dato sapere con esattezza se Uslar Pietri lesse Chlebnicov¹⁹, sappiamo sicuramente però che Uslar Pietri conosceva e s'interessava alla letteratura russa in quegli anni.

Un'altro aspetto interessante dell'eclettismo dell'esperienza culturale di Uslar Pietri in Europa è dato dal suo interessamento per Joyce. La critica europea solo dagli anni '60 riconosce unanimemente in Joyce il vero precursore del surrealismo europeo. Nella Francia degli anni '30 era inoltre diffuso un tale livello di sciovinismo letterario nei confronti della letteratura inglese che spinse Breton ad evitare di citare Joyce nei suoi manifesti. Ma la lingua letteraria di Joyce, l'utilizzazione dello stream of consciousness, si trova all'origine di tutta la ricerca linguistica delle avanguardie, e mantiene forti rapporti con l'importanza della parola psicoanalitica nel racconto del sogno²⁰. Esiste un magistrale saggio di Uslar Pietri intitolato "La tentativa desesperada de James Joyce"²¹, un vero e proprio omaggio al padre europeo della modernità. Joyce porta il canto epico fin nella cronaca, il suo Ulisse è infatti una epopea contemporanea, un tentativo di tradurre una giornata della quotidianità nel mondo moderno in mito. Ma è l'omaggio alle parole e alla loro crisi che interessa Uslar Pietri: "La materia de la música es sólo de la música y no puede servir para otra cosa, pero las palabras del más bello verso de Dante, los vocablos de Shakespeare o de Góngora, prescindiendo de la ordenación del sentido, ...están diariamente en la boca de las más

¹⁹ Chlebnicov scrisse in particolare tra il 1905 e il 1920.

²⁰ Ricordo che Joyce conobbe personalmente Jung.

²¹ "La tentativa desesperada de James Joyce" in *Las Nubes*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional. Cultura y Bellas Artes, 1951.

opacas unidades de la muchedumbre, sirviendo para todos los usos y desgastándose como una moneda vil²²". Joyce, quindi, come il primo a vivere, o intuire, il grande senso della crisi della modernità: la crisi tra segno e senso, parole e cose.

Dato questo panorama composito, quale è il rapporto tra Uslar Pietri e la cultura europea del fermento avanguardista? Quello che per Uslar Pietri rappresenta il suo viaggio in Europa è l'occasione di toccare in prima persona quello che già da intellettuale aveva percepito dal Venezuela: la modernità è "crisi semantica". Il soggiorno europeo è stato quindi un'occasione per osservare il modo in cui questa crisi era vissuta e sentita dagli intellettuali del vecchio continente, ma una cosa differenzia fortemente Uslar Pietri da un qualsiasi intellettuale e artista europeo: mentre in Europa eravamo più preoccupati a dichiarare un nostro particolarismo o localismo, per cui i surrealisti spagnoli cercano in tutti i modi di differenziarsi dal surrealismo francese; la Francia -e, in particolare, Breton- mai riconosce l'esistenza di un movimento surrealista spagnolo (se non per le poche figure che accetta nel gruppo: Picasso, Dalí e Buñuel); e ancora i francesi che non guardano all'Inghilterra; il futurismo italiano e russo, che si dibatte in difficili rapporti nella dichiarazione di chi fosse arrivato per primo a coniare il termine... Uslar Pietri è un osservatore che rimane al di sopra di ogni particolarismo, al di sopra di ogni prospettiva europea chiusa e piccola... osserva la modernità e il senso di una crisi, cerca parole. Infatti, in ultima istanza, il surrealismo non è altro che una problematica, non è una soluzione poetica o stilistica: il surrealismo è la crisi della modernità, la radice della crisi della modernità. E' la crisi delle parole.

²² *Ibidem*.