



Note, commenti, dibattiti, conversazioni

I contributi (di un massimo di 4-5.000 parole) ospitati in questa sezione vogliono essere tangibile e praticata espressione di dialogo interdisciplinare e interculturale, che sa avvalersi di approcci differenziati e divergenti.

Jaime Humberto Hermosillo: il cinema come estetica della resistenza, ribellione contro la doppia morale, strategia per costruire un'identità, una forma di vita

*Luz Emilia Aguilar Zinser**

Sintesi

L'Autrice, critica teatrale e cinematografica, tratteggia la parabola professionale e umana di Jaime Humberto Hermosillo, cineasta messicano, portatore di nuove chiavi di lettura della società e dei processi culturali non solo latinoamericani.

Parole chiave

Jaime Humberto Hermosillo, cinema, identità, trasgressione, Messico

1. Il cinema, questo mezzo massivo di comunicazione che può essere propaganda, intrattenimento usa e getta, affare milionario della spettacolarizzazione e del nulla, è stato per Jaime Humberto Hermosillo un linguaggio da utilizzare per sviluppare l'arte dell'ironia, la sfida ad una società fondata sull'autocompiacimento, la negazione dei pregiudizi.

Attraverso la sua ampia opera cinematografica – circa 20 lungometraggi (a 16 e 35 mm), oltre 10 pellicole digitali, circa 8 cortometraggi, alcuni dei quali in video, e quattro film incompiuti – Hermosillo ha reso visibili le deformazioni di una società incrinata dalle fondamenta etiche e morali.

Sin dagli inizi, come cineasta, la sua opera in Messico è stata di provocazione: i suoi film iconoclasti sono stati tanto premiati quanto proibiti.

In ambito internazionale i film di Jaime Humberto hanno viaggiato raccogliendo premi, sono stati esibiti in molteplici retrospettive e hanno inaugurato festival in noti circuiti di cinema d'autore.

Jaime Humberto Hermosillo ha focalizzato il proprio interesse sulla denuncia dell'ipocrisia della classe media e sulla rappresentazione delle relazioni umane tabù, in special modo l'incesto e l'omosessualità.

Nel corso della sua vita ha patito, analizzato, convissuto con un retroterra sociale e

* Giornalista e critica teatrale e cinematografica, Città del Messico.



politico, quello messicano, in tempi di cambiamenti profondi e vertiginosi fatti di aspettative, condotte e attitudini.

Dalla metà del XX secolo all'arrivo del nuovo millennio, in quel Paese impregnato di cattolicesimo, in cui si condannava ogni pratica sessuale estranea a finalità riproduttive, si è passati, in questi "tempi liquidi", all'imperativo del maggior successo possibile a qualsiasi costo, alla conquista del denaro e del potere.

In quasi sessant'anni si è transitati da una situazione di emarginazione della donna – il diritto di voto attivo e passivo fu riconosciuto nel 1953 – alla possibilità di vedere sempre più professioniste donne in posti preminenti della politica, delle arti e degli affari. Si è passati inoltre da comportamenti sistematici ed istituzionalizzati contro gli omosessuali, al riconoscimento di matrimoni fra persone dello stesso sesso. Anche nella politica c'è stato un salto: dalla dittatura del partito unico di ispirazione socialista, che ha comandato per oltre settant'anni, Partito rivoluzionario istituzionale (Pri), al partito conservatore, Partito d'azione nazionale (Pan), che nel 2000 ha vinto le elezioni per la presidenza della Repubblica.

Nell'ultimo decennio, insieme alla nascita di possibilità democratiche, si è però assistito anche allo sviluppo di un contesto che ha favorito una crescente debolezza dello Stato e una conseguente presenza di società criminali. Dalla condanna di qualsiasi manifestazione di sesso esplicito si è saltati al lancio di cadaveri per le strade, alla moltiplicazione di femmicidi e all'uso di armi ad alto potenziale nelle mani di bambini e giovani reclutati come sicari.

È proprio in questo passaggio storico, di un Paese troppo vicino agli Stati Uniti, che Jaime Humberto Hermosillo ha realizzato un percorso cinematografico intenso, un incessante rinnovamento delle proprie possibilità formali, indagando nei paradossi di una società che, già nella violenza fisica o psicologica, è caratterizzata dal maschilismo, dall'ipocrisia e da varie forme di repressione e negazione contro le quali ha mantenuto la propria posizione contestataria.

2. Jaime Humberto Hermosillo nacque il 22 febbraio 1942 ad Aguascalientes, città della provincia, lontana dal mare. Venne al mondo quando i suoi genitori José Hermosillo Pérez e María Guadalupe Delgado avevano già tre figli: José Manuel, Marcelino ed Eduardo. Tre mesi prima che nascesse Lourdes, la sorella più piccola, il padre di Jaime Humberto morì e ciò costrinse la madre e i quattro figli ad un cambiamento radicale e lacerante. Jaime Humberto aveva un anno e dieci mesi. La famiglia visse grazie ai proventi di un negozio di panetteria che in vita avrebbe amministrato don José e che sarebbe rimasto alla signora María Guadalupe, la quale, circondata dal profumo di pane e biscotti e assediata dai debiti e dalla rapacità del "paese piccolo, inferno grande", non poteva immaginare che sarebbe diventata una premiata attrice di cinema, diretta dal figlio.

L'avvicinamento alla letteratura di Jaime Humberto fu precoce. Quando frequentava la terza della scuola primaria scrisse il suo primo racconto. Il suo attaccamento al cinema lo accompagnò fin dalla più tenera età. Non si perdeva le proiezioni del mattino alle quali accedeva grazie alla bontà del bigliettaio, che lo lasciava passare gratis oppure scivolando, senza essere visto, in sala. Alle proiezioni partecipò anche influenzato, con



la febbre alta, sfidando la proibizione tassativa della madre che lo chiuse nella sua stanza, preoccupata per la sua salute, mentre il bimbo si lasciava calare oltre le inferriate della finestra per correre al cinema.

In questa avventura del guardare senza pagare, poté contare sulla compagnia e sulla complicità del fratello Marcelino. In situazioni di questo tipo, vide *Las calaveras del terror*, con Pedro Armendáriz; le serie *Flash Gordon*, *El peligro atómico* e *Los peligros del Nioka* e rimase affascinato dall'arte di Carol Reed, Alfred Hitchcock, Max Ophüls, Roberto Rossellini, John Ford e Luis Buñuel. Fra le sue letture di adolescente, Hermosillo ricorda *Madame Bovary* e la drammaturgia di Eugene O'Neil tradotta in spagnolo. A queste prime impronte farà eco il suo percorso di regista. Una volta ottenuto il titolo di ragioniere e dopo aver provato ciò che sarebbe stato il suo futuro in quel campo, si decise a prendere un treno senza ritorno per Città del Messico e a lottare per una vita propria, per raccontare la propria versione del mondo.

Nella città destinata ad una crescita esorbitante, Jaime Humberto fu sedotto dal cinema di Visconti, Truffaut, Cukor e iniziò a collaborare con la rivista *Cine Avance*. Diede inizio ad una sinuosa storia accademica presso il Centro de capacitación cinematográfica della Unam, dove si diplomò. Nel 1964, con *Otro final para Thelma*, cortometraggio in 16 mm, che lasciò incompiuto, Hermosillo cominciò la sua carriera come regista e sceneggiatore.

Nel 1965 filmò *Homesik*, cortometraggio della durata di 20 minuti, ispirato a *El malentendido*, di Camus, con la complicità di un'equipe di familiari e amici, fra i quali incluse María Guadalupe Delgado, sua madre, presente in quasi tutti i suoi film. La madre morì nel 1993 quando il cineasta si trovava a Roma nell'ambito di una retrospettiva della sua opera e gli fu impossibile assistere ai funerali.

Doña María Guadalupe assunse in questo o quel film ruoli di madre villana, incarnazione dell'ipocrisia della classe media e, in alcuni casi, anche significativi ruoli secondari.

Nel 1968, con il cortometraggio *SS Glencairn*, Jaime Humberto Hermosillo ricevette una *Diosa de plata*.

Fu nel 1969 che girò il suo primo lungometraggio, in 16 mm. Si tratta di *Los nuestros* nel quale una donna, interpretata da sua madre, commette un assassinio con il fine di mantenere intatta la reputazione della propria famiglia. Il film fu considerato fra le tre migliori pellicole dell'anno in Messico, la madre fu premiata come miglior attrice della stagione e il lavoro di Hermosillo meritò gli elogi della critica specializzata internazionale.

In seguito, Hermosillo, che è autore della maggior parte delle sceneggiature dei propri film, ha collaborato con scrittori e sceneggiatori quali José de la Colina, Gabriel García Márquez, Luis Zapata e Arturo Villaseñor; con fotografi prestigiosi nella scena mondiale come Gabriel Figueroa, Jorge Stahl, Ángel Goded, Tony Kuhn e Xavier Pérez Grobet e stelle del cinema e del teatro, nazionali e internazionali quali Carmen Montejó, Angélica María, Ana Ofelia Murguía, Dolores Beistáin, Margarita Isabel, Silvia Mariscal, Enrique Lizalde, Max Kerlow, Julieta Egurrola, Farnesio de Bernal, Diana Bracho, Zaide Silvia Gutiérrez, Luisa Huertas e Hanna Schygulla. Nel 1973 conobbe María Rojo con la quale condusse una fruttifera e costante relazione professionale e che



partecipò a gran parte dei film di Hermosillo.

3. Negli anni Settanta uno dei grandi successi di Hermosillo fu *La pasión según Berenice* (1975-1976) che gira attorno al desiderio, all'impossibilità di realizzarlo, alla relazione perversa fra una giovane e una donna adulta e che culmina in un inquietante atto di purificazione. Questo film, interpretato come protagonista da Martha Navarro, Pedro Armendáriz Jr. e Emma Roldán, fu presentato alla Mostra internazionale del cinema del Messico, al Festival del cinema di Teherán e al Museo d'arte moderna di New York, e fu invitato, nel 1977, assieme a *El cumpleaños del perro* (1974), al Festival del cinema di Pesaro, Italia. Di quel periodo sono anche *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), *El señor de Osanto* (1972), *Matinée* (1976), *Naufragio* (1977), *Amor libre* (1978), *Idilio* (1978), e *Las apariencias engañan* (1977-1978). Quest'ultimo è un'insolita esplorazione della bisessualità e della condizione ermafrodita, una commedia che pone in ridicolo l'uso del denaro come strumento di umiliazione e gli stereotipi sessuali. L'assegnazione del ruolo di protagonista a Isela Vega, icona sessuale in Messico, rappresentò una forma ingegnosa di burlarsi dello stesso pubblico, con i suoi schemi maschilisti, quando la diva seduttrice si rivela tanto uomo, quanto donna. La pellicola dovette però aspettare anni per arrivare nelle sale messicane.

Agli anni Ottanta l'autore arriva con *María de mi corazón*, per il quale contò sulla collaborazione del Premio Nobel per la letteratura, Gabriel García Márquez, nella sceneggiatura, e con la recitazione di María Rojo e Héctor Bonilla. Il film parla della storia di una coppia di maghi che un giorno, per caso, in un intreccio di accadimenti, si vede separata; lei finisce in un ospedale psichiatrico senza essere pazza.

Nel 1981, *María de mi corazón* debuttò a Missoula, Montana, vinse i premi alla miglior regia e alla migliore attrice al Festival internazionale di Cartagena, Colombia, inaugurò il Festival del cinema di Pesaro, Italia, fece parte del programma del Festival del cinema di Toronto, Canada, e ottenne riconoscimenti nei Festival latinoamericano de La Habana e in quello di Biarritz, Francia. María Rojo e Héctor Bonilla ricevettero innumerevoli premi per la loro interpretazione in questo film. In Messico fu proibito per sei anni e, se fu possibile vederlo, fu solo in piccole sale o cineclub.

Confidencias (1982) è un adattamento del racconto *De pétalos perennes*, di Luis Zapata, su passioni, crudeltà, odio, desideri e tenerezza evocati dalla relazione di una donna adulta con la sua giovane impiegata domestica. Parteciparono come protagonisti Beatriz Sheridan e María Rojo, in un trattamento formale minimalista, con l'uso del piano sequenza, con riprese molto serrate, nell'esplorazione del mondo interiore, l'inconscio dei personaggi.

Dopo aver terminato *Confidencias*, Hermosillo si trasferì a Guadalajara, Jalisco, e si immerse, con il film *Doña Herlinda y su hijo* (1984) che indaga sulla relazione di una madre e il figlio omosessuale, con scene di sesso esplicito, in un ambiente tipicamente "jalisciense", ovvero provinciale e cattolico, in cui la madre è dolce, amorosa, possessiva e manipolatrice. Di questo film Néstor Almendros scrisse: «con doña Herlinda, Hermosillo creò un archetipo, quello della madre di tutti gli omosessuali».

Nel 1985 fondò, con Arturo Villaseñor e Anne-Marie Meier, il Centro di cinema e critica dell'Occidente. Un anno dopo creò la Mostra del cinema messicano di Guadala-



jara. Fu nell'ambito della seconda edizione di questa mostra che fu presentato *Doña Herlinda y su hijo*, in mezzo ad uno scandalo poiché affrontava il tema dell'omosessualità. Anche se questo film ricevette ovazioni al Museo d'arte moderna di New York, a Jalisco ravvivò gli intrighi di una società intrappolata nel puritanesimo e nelle invidie, cosa che fece sì, assieme ad altri fattori, che Hermosillo fosse emarginato dalla mostra da lui stesso creata e che alla fine tornasse a Città del Messico. Altro film di quel periodo fu *Clandestino destino* (1987), danneggiato senza spiegazione e, una volta prodotto nuovamente, presentato in seno ad una retrospettiva dedicata a Hermosillo al National film theatre di Londra. Nel 1988, a La Habana, in una coproduzione Messico-Spagna, si filmò *El verano de la señora Forbes*, con sceneggiatura di Hermosillo e García Márquez e la collaborazione di Hanna Schygulla come protagonista. Del 1989 è *Intimidades en un cuarto de baño*, film che segna l'immersione decisa da Hermosillo nel minimalismo e sprofonda nell'orrore della famiglia, in un Paese in bancarotta spirituale e ricorrenti crisi economiche. La cinepresa rimane fissa dietro lo specchio, filmando quello che fanno coloro i quali entrano nello spazio più intimo di quell'appartamento. Là si irretiscono i ricatti, le manipolazioni, l'abuso di una comunità in crisi. Nella stanza da bagno, un giovane sottopone la propria compagna ad un rapporto anale, scena a causa della quale quest'opera fu qualificata una violazione anale del pubblico. Questo film è stato considerato una metafora del momento che attraversava il Paese e secondo molti rappresenta il miglior film di Hermosillo.

4. Nel cammino verso la ricerca dell'economia dei mezzi e della potenza del cinema nell'esplorazione degli universi interiori, altro passo importante viene compiuto con *Encuentro inesperado* (1991), al quale partecipa la diva dei *palenques* Lucha Villa. La sceneggiatura, scritta da Arturo Villaseñor, abbandona i dialoghi naturalisti, tipici di Jaime Humberto, ed elabora un linguaggio barocco, nel quale la stella-mito-donna, distrutta, sprofondata nella cocaina, si mantiene emozionalmente irraggiungibile dalla figlia abbandonata, sprovvista di mezzi elementari di autostima e forza per vivere. Fluttua in questa relazione un tortuoso amore lesbico, un odio letale.

Nel 1989 Hermosillo filmò la prima versione in video de *La tarea, El aprendiz de pornógrafo*, con Charo e Daniel Constantini. Nel 1990 Clasa films mundiales, di Manuel Barbachano, si interessò alla produzione di un'altra versione de *La tarea*, questa volta con María Rojo e José Alonso come protagonisti. Nel 1991 vennero presentati al Festival del cinema di Berlino e a quello di Toronto la seconda versione de *La tarea* e *Intimidades en un cuarto de baño*. Al Festival internazionale del cinema di Mosca, *La tarea* ricevette il premio speciale della giuria e al Festival di Taormina, Italia, il premio alla miglior regia. Inoltre *La tarea* vinse il premio del pubblico a Vancouver. L'anno successivo con scenografia di Alejandro Luna, interpretazione di María Rojo, ma con Ari Telch nel ruolo di Marcelo, *La tarea* fu presentata nella sua versione teatrale. Quest'opera, il cui tema raggiunge il suo culmine in un atto sessuale tra una donna matura ed una giovane, significò un passo più in là nell'esplorazione di un "cinema povero": il massimo del significato con il minimo degli elementi. Come in *Intimidades*, la cinepresa fissa confina la registrazione all'unità di spazio, tempo ed azione, con un



estremo rigore nella recitazione e nella drammaturgia. È un ammiccamento, uno sguardo verso l'essenzialismo della teatralità mediato attraverso la cinepresa. La tematica di fondo ne *La tarea* è l'incesto e la possibilità che sia una donna, e non un uomo, colei che prende l'iniziativa di filmare se stessa e il proprio amante durante l'atto sessuale. Nel 1992, ancora una volta prodotta da Clasa, Hermosillo filmò *La tarea prohibida*.

5. In compagnia della sua gatta Bellísima, che trasformò in stella felina del cinema, come Marlene e Petra Von Katt, e animato da un'urgente necessità di rinnovamento esistenziale, Jaime Humberto arrivò a Toronto nel 1994 come residente.

Nel 1996 realizzò il cortometraggio di quattro minuti *Why don't we* (1996), per la serie danese *Danish girls show everything*, una parafrasi de *El flautista de Hamelin*, nella quale un folto gruppo di attori, *équipe* di produzione e passanti si denudarono davanti alla cinepresa nel centro di Città del Messico.

Un anno più tardi, filmò *De noche vienes Esmeralda* tratto da un racconto di Elena Poniatowska; nel 1998 girò con una camera digitale *Absence*, in Canada, una esplorazione della crudeltà di uno psichiatra, apparentemente equilibrato, nei confronti della moglie che sottopone, in *trance* da sonnambulismo, ad una violazione anale. Credendolo scomparso per sempre, la donna si innamora di un'altra donna. *Absence* segna nella carriera di Jaime Humberto Hermosillo una svolta definitiva verso tecniche digitali, ovvero, l'inizio di una tappa creativa che rompe con la maniera di produrre con la quale aveva lavorato predominantemente nei decenni anteriori.

Fino a questo punto della sua carriera Hermosillo ricevette abbondanti premi, riconoscimenti, finanziamenti e la partecipazione di stelle del cinema nei suoi film pur se accompagnato dall'amaro rovescio della medaglia costituito dalle tensioni e dal prezzo che si può pagare per conservare uno sguardo proprio, originale, critico.

La libertà di un autore allontana un bel giorno gli investitori che vedono nel cinema principalmente un affare.

Che fare allora?

Lo scrittore prende una penna e si riversa sulla carta, il pittore sulla tela. Cosa rimane al cineasta se non ha i milioni per comperare la celluloide, per pagare le nutrite *equipe* di lavoro, gli attori famosi, i processi di post produzione?

Con un entusiasmo, una audacia, una forza maggiore di quella di gran parte dei giovani, Jaime Humberto ha dimostrato che il cinema può essere un'arte poderosa pur nell'estrema sobrietà. Per percorrere questa strada ha dovuto elaborare un'estetica della resistenza. Con il cinema digitale, Jaime Humberto ha ottenuto che fra la sua creatività e la pellicola non esista altro ostacolo che il dominio del linguaggio. È riuscito a realizzare egli stesso, in complicità con gli attori, un responsabile delle musiche e un assistente, il processo che va dall'ideazione alla realizzazione di un film. Un fatto che rappresenta una gigantesca rivoluzione.

Il cinema, che le nuove tecnologie digitali permettono di realizzare, è un supporto insufficiente per opere che richiedono una altissima risoluzione d'immagine, ambientazione, ricreazione d'epoca, effetti speciali e altro, ma ben si presta per certe storie come



quelle che vuole raccontare Jaime Humberto. In questa tappa della sua cinematografia, Hermosillo è diventato pioniere, in molti sensi, non solo nell'uso delle tecnologie, ma anche nella possibilità di portare l'esposizione delle relazioni non convenzionali a limiti che non erano stati ancora raggiunti in Messico.

6. Condotta dall'ospitalità di Hermosillo nel suo piccolo appartamento davanti a un parco, nella Colonia del Valle – appartamento che costituisce un elogio dell'essenziale, della frugalità, nelle vicinanze di un leggendario ristorante dove si consumano abbondanti colazioni tipiche che l'uomo timido, riservato che è Hermosillo suole frequentare con un gruppo scelto di amici – apprezzai tutti i suoi film in formato digitale. Alla fine di ciascuno di essi, mi sentii sempre sorpresa, scossa, colpita sia dal piacere di vedere rappresentata la complessità umana, sia per la natura dei pregiudizi che mi sottraeva.

La prima fu *Abscence*, che sfrutta una *location* preesistente per sviluppare una storia di violenza, con mezzi sottili e la presenza come protagonista della sua gatta Bellísima, ora scomparsa.

Vennero poi *eXXXorcismos* (2002) e *El malogrado amor de Sebastián* (2003) che mi costrinsero a riconoscere che, anche se le scene di sesso esplicito fra uomini e donne mi sono per altro familiari, non mi era facile vedere quelle che accadono fra uomini. La censura è stata implacabile su questo punto. Il cinema di Jaime Humberto, in questa possibilità estremamente libera che gli dà la tecnologia digitale, è passato per una necessaria tappa di confronto. Ha esplorato immagini chiaramente proibite, censurate e autocensurate da coloro che fanno cinema. Ha dato spazio ad una realtà esiliata dalla nostra geografia immaginaria. Hermosillo ha dinamizzato, con il suo cinema digitale, secoli di imbavagliamento di identità emarginate. In *eXXXorcismos* concentra l'azione nel Pasillo comercial Iturbide, nel centro storico di Città del Messico, in una storia d'amore giovanile proibito, abortito, che culmina in un incontro soprannaturale che ricorda *The turn of the screw* di Henry James. Conta sulla partecipazione di Alberto Estrella, Patricia Reyes Spíndola e José Juan Meraz. Con *eXXXorcismos*, filmato senza previa sceneggiatura, cosa che sarà una costante in questa tappa digitale, Hermosillo fece dello spazio un elemento principale e dimostrò maestria nell'uso della cinepresa.

Fecero seguito *El misterio de los almendros* (2003), in stretta collaborazione con Arturo Villaseñor, e *El malogrado amor de Sebastián* (2003), un violento invito a riflettere sull'ingombrante retaggio di quell'ideale d'amore "romantico" che si impone eterno e rende impossibile l'amore crudo, il godimento del desiderio senza aspettative opprimenti, nella semplice esperienza effimera, incerta, nella fugace possibilità della vicinanza e della complicità.

Seguirono *El Edén* (2003), una incantevole scommessa verso la completa libertà sessuale, oltre ogni tabù, un salto oltre il realismo, e *Dos auroras*, una esplorazione attraverso le profondità, le oscurità del più teso, vicino e complesso dei legami, quello della madre con il figlio in assenza del padre. Madre che dà la vita e in qualche modo la toglie, o almeno è incapace di offrire al figlio il supporto psicologico ed emozionale indispensabile per sopravvivere.

Del 2005 è *Rencor*, una storia di vendetta nella relazione fra una donna adulta ed una



giovane, che costituisce un trattato sulla natura del male e una sperimentazione con forme di allontanamento dalla finzione, comprendendo scene nelle quali gli attori parlano con i loro personaggi.

Amor, dello stesso anno, si avventura nel gioco del cinema dentro il cinema, racconta la storia della realizzazione di *Rencor*, le lacerazioni provocate in questo processo dal tortuoso vincolo del regista con un giovane masochista che vive il proprio maggiore piacere nell'autolesionismo: un simbolo del completo fallimento della famiglia. Grazie a questo film, Hermsillo purgò il dolore di un processo amoroso e creativo.

I film di questo periodo che mi hanno maggiormente impressionato, sono *El vicio amoroso* y *El más espantoso infierno* (2005). In entrambi, i mezzi si limitano a un attore, uno spazio e una cinepresa fissa.

Con *El vicio...*, protagonista Víctor Carpinteiro, Hermsillo riesce a rappresentare l'identità frammentata, la sessualità come somma devastante, nell'assenza di ogni scena di sesso esplicito, sostenuta dalla parola e dal gesto dell'attore.

Ne *El más espantoso infierno*, adattamento di Hermsillo de *La sonata a Kreutzer*, di Tolstoy, Alberto Estrella mantiene l'attenzione in una ripresa fissa, forse nell'opera di maggior durata creata da Hermsillo. Lungi dall'affaticare con questo *tour de force*, affascina con l'esplorazione della potenza del volto umano come paesaggio. Il centro radicale in entrambi i film è l'attore e la sua capacità espressiva, la sua geografia di coste, pieghe, qualità emotive e orizzonti. Queste opere furono concepite per la riproduzione in supporti quali Iphone, Ipad e computer portatili e per la maggior parte furono realizzati in un tempo minimo, giorni, al massimo settimane.

7. Nel 2010 il regista dà una virata sorprendente alla propria tematica e al proprio lavoro formale con *Juventud, desengaños y anhelos de Hernán Cortés Delgado*.

Da *Absence* a questa opera si nota una traversata verso il fondo del proibito e del ritorno. Una liberazione dai lacci, quelli che una volta spezzati hanno permesso ad Hermsillo di avvicinarsi ad un cinema con altre priorità. Con un ampio elenco, nell'ambito di un processo pedagogico e una amorosa ricostruzione della propria gioventù, incontro con persone, fantasmi, mobili e oggetti originali che sopravvissero al tempo in Aguascalientes, Hermsillo si dedica a riacquistare-immaginare la propria adolescenza, e questo processo iniziatico lo portò al suo primo e definitivo viaggio in cerca di significato.

Forse perché dalla censura politica e morale siamo passati alla censura che impone il mercato e il gusto modellato da una pessima televisione e il peggio del cinema hollywoodiano, il cinema digitale di Hermsillo è stato completamente emarginato dalle sale. Per alcuni versi, questo ritardo nel permettere che il cinema di Jaime Humberto arrivasse al pubblico generale è stato dovuto anche alla lentezza con la quale abbiamo progredito in Messico nella riproduzione professionale dei prodotti digitali, un ritardo al quale non deve essere estraneo l'interesse dell'industria a mantenere costi elevati di sviluppo dei negativi e di altri processi della celluloidale. Grazie alla permanenza delle immagini filmate, le opere digitali di Jaime Humberto hanno potuto aspettare con pazienza il momento dell'incontro con i propri spettatori. È il privilegio del cinema



sull'effimero del teatro. Nei mesi più recenti l'odissea digitale di Jaime Humberto ha avuto limitate esibizioni presso la Cineteca nacional.

Lo stesso Autore ha messo in moto una strategia per distribuire in modo gratuito alcuni dei suoi film in Internet.

L'arrivo, intorno agli anni Sessanta e Settanta, nel cinema messicano di Jaime Humberto Hermosillo significò la possibilità di un trattamento crudo dei dialoghi, senza la censura dei vocaboli, espressioni correnti nella bocca dei messicani nella vita reale, che erano stati proscritti dal cinema.

Fu un pioniere nel gioco dei "momenti morti" e nel trattamento di temi quali i pregiudizi sessuali che portano a perversioni e crimini. Nell'evoluzione di Hermosillo si può apprezzare il ricorrente tema delle relazioni di donne giovani con mature in situazioni che fanno pensare ad una forma allusiva e a volte letterale dell'omosessualità, il complesso di Elettra, la paura di vivere. Il cinema di Jaime Humberto è crudele e amorevole allo stesso tempo. Non ha pietà nello scrutare il fondo del dolore, della mancanza, della desolazione, per riconoscere il valore della tenerezza, i semplici atti di eroismo degli uomini e delle donne di questi tempi, anonimi, complessi, soli. I suoi temi sono tutto tranne che compiacenti.

L'opera di Jaime Humberto è una continua, gioiosa, agonica esplorazione dell'amore, dell'odio, degli stereotipi sociali e del loro effetto, generalmente devastante, nella possibilità di vivere le nostre passioni, i nostri desideri, i nostri sogni.

Il cinema di Hermosillo è un lungo e vario trattato sulla perversione, con personaggi, in un modo o nell'altro schiavi della loro impossibilità, del desiderio, della loro angustia, che nella loro disperazione sottomettono, sacrificano, immolano, sublimano gli altri. Esseri davanti al baratro, attratti dal caos.

Il lavoro di Jaime Humberto ha rappresentato la conquista di un linguaggio, di una estetica al servizio della libertà, una sperimentazione, audace per i limiti del cinema stesso, del silenzio e del vuoto. Niente in Messico ha raggiunto il rigore minimalista di Hermosillo nel creare pellicole in assenza quasi totale di finanziamento, nello sviluppare una poetica rigorosa, significativa e consistente sotto l'imperativo del negarsi alla dittatura dell'industria milionaria, senza rinunciare alla profondità e allo sviluppo di storie di grande respiro.

Oggi, il cineasta messicano lavora all'esplorazione della propria biografia personale e filmica dell'ultimo decennio – pellicola che si sta filmando in formato digitale – a partire dal libro *Jaime Humberto Hermosillo, a través del espejo digital*, scritto da Arturo Villaseñor. In questo libro, la narratrice è Petra Von Katt, alla quale darà la voce Silvia Mariscal in una sequenza di immagini scattate dal punto di vista del felino. Quest'opera pubblicata dalla Cineteca nazionale nel 2011, è la continuazione di *Jaime Humberto Hermosillo en el País de las Apariencias*, anch'esso a cura della Cineteca nel 2002.

Entrambi i libri, scritti da Villaseñor, sceneggiatore, consigliere, complice, compagno e amico intimo del cineasta, sono una fonte imperdibile, la più completa, per capire il cinema e la scommessa personale di Jaime Humberto Hermosillo.



Ser italiano en Bolivia, siendo un cineasta boliviano

Paolo Agazzi*

Resumen

Paolo Agazzi, boliviano nacido en Italia en 1949, habla de su experiencia como director y su punto de vista sobre el cine de Bolivia y de América Latina.

Palabras clave

Paolo Agazzi, director, cinema boliviano, raíces, Ukamau

Cuando vi por primera vez *Sangre de condor*, película boliviana dirigida por Jorge Sanjines, quedé deslumbrado. Era al final de la década de los Sesenta y como estudiante de cine de la Civica scuola del cinema del Comune di Milano, el denominado *nuevo cine latinoamericano* me pareció uno de los movimiento cinematográfico más interesantes e innovadores, comparable a la *Nouvelle vague* o al *Free cinema inglés*.

Miguel Littin, Glauber Rocha, Pereira dos Santos eran nombres que empezaban a sonar familiares gracias a sus películas que circulaban principalmente en los circuitos universitarios: *Antonio das mortes*, *Vidas secas*, *La tierra prometida*, *El coraje del pueblo* son algunos títulos que quedaron para siempre grabados en mi memoria y en la memoria colectiva de los de mi generación. Para mi, particularmente, *Sangre de condor* (Yawar Malku) logró llamar mi atención hacia un País prácticamente desconocido, Bolivia, cuya referencia principal era ser el lugar donde fue fusilado el Che Guevara.

Una vez egresado de la Escuela de cine, decidí darme un periodo de reflexión, un año sabático para decidir qué hacer de mi vida, entre intentar una incierta carrera cinematográfica o una segura carrera de funcionario de una empresa multinacional.

Para encontrar esa respuesta, un viaje a Latinoamérica para conocer algo más de la tierra de los mayas, de los azteca, de los incas, me pareció el itinerario ideal: Perú, Colombia, Ecuador, México, Centro América... algo tal vez muy común hoy en día, pero un poco loco en los Setenta.

Después del fracaso de los movimientos estudiantiles que se originaron en mayo del 1968 en París, una espacie de desencanto y la sensación de impotencia de no haber podido cambiado el mundo, se apoderó de mi generación y a partir de allí surgió en mi una determinación: tal vez tendría más sentido intentar una “revolución” más modesta, la mía personal, en mi vida.

Después de un mes de recorrer Perú, llegué a Bolivia con la firme intención, entre otras, de conocer a los integrantes del grupo Ukamau que con Jorge Sanjines a la cabeza, habían realizado esa joya cinematográfica titulada *Sangre de condor*.

* Director italo-boliviano.



Era el 1975 y Sanjines y parte de su grupo ya no estaban en Bolivia: la dictadura militar del general Banzer los había obligado a buscar otros rumbos para poder seguir haciendo el cine que los había hecho conocer en todo el mundo.

Quedaba en Bolivia parte del grupo Ukamau, Antonio Eguino (director de fotografía y posteriormente director) y Oscar Soria (guionista). Ellos siguieron haciendo lo que llamaron “el cine posible” (posible en el contexto de una dictadura militar), un cine que sin desmarcarse de la línea de un cine comprometido con la realidad del País, buscaba un enfoque menos político y más de análisis social.

Los contacté y me interesé en un proyecto que estaban preparando, una película titulada *Chuquiago* nombre aymara de la ciudad de La Paz, una película de cuatro historias, cada una de ellas sobre un personaje que representaba los diferentes niveles socio económicos.

En mi balbuceante y elemental español logré transmitirles mi interés en participar de alguna manera al proyecto para poner en práctica mi formación cinematográfica hasta ese entonces puramente académica.

La película tubo una extraordinaria repercusión dentro y fuera de Bolivia y fue el afortunado comienzo de mi actividad cinematográfica en Bolivia, de la mano de dos maestros que prácticamente me enseñaron como hacer cine en condiciones límites: Antonio Eguino, el oficio del cineasta de batalla, y Oscar Soria el amor para el cine y para Bolivia.

Lo que al comienzo me parecían dificultades imposibles de vencer (la no existencia de laboratorios donde procesar el material o de estudios para la sonorización, de cámaras de 35mm, luces, etc.) en la práctica resultaron ser desafíos que estimularon la creatividad y templaron mi vocación de cineasta, una vocación dirigida, sobretodo, a hacer cierto tipo de cine, un cine comprometido con la realidad política, social y cultural del País; eran tan pocas las oportunidad de hacer películas que uno no podía permitir el lujo de un cine comercial de evasión, sobre todo considerando que el mercado interno de Bolivia es muy pequeño... entonces nacía la necesidad de hacer un cine útil, un cine con contenido. Claro que ya no era el cine político militante, el cine urgente de los años Sesenta y Setenta... era un cine más abierto, temáticamente hablando, un cine que reflejaba los cambios que se estaban dando en el País: a partir de 1985 Bolivia dejó atrás un largo periodo de golpes de estado militares para emprender un camino, difícil por cierto, hacia una verdadera democracia.

En una cinematografía sin ningún apoyo del Estado y con un mercado interno muy limitado, la osadía y, en buena medida, la irresponsabilidad eran pan de cada día. Recuerdo una frase de mi padre que decía: «Si realmente quieres vivir en América latina y quieres dedicarte al cine, al menos podías haber elegido un País menos limitante, menos problemático, menos precario...». En cierto sentido mi padre tenía razón, lo que pasa es que en realidad yo creo que no fui yo quien eligió a Bolivia, fue Bolivia la que me cautivó justamente por ser tan “diferente” y tan compleja.

Posteriormente, ya dirigiendo yo mis propias películas, tuve la suerte de producir obras de mucho éxito, logrando una especial empatía con el público boliviano, una especie de dialogo muy fructífero y muy interesante, tal vez por la elección de



determinadas historias, por la forma de contarlas o por la forma de ver “su” realidad... o quien sabe por ese “toque italiano” que hacia mi cine algo diferente.

En realidad, yo creo que el secreto de tanta identificación de mi cine con la sociedad boliviana, se debe más bien a la lección que el pionero del cine boliviano, Oscar Soria, me dejó: mirar la realidad con sensibilidad y humildad y no caer en el error de muchos extranjero que después de pocos años de vivir en Bolivia creen haber entendido cabalmente la mentalidad y la idiosincrasia del boliviano; un craso error, porque cuando crees haber entendido todo, es cuando menos has entendido.

Otro aspecto fundamental que hay que subrayar es que en Bolivia los cineastas hacemos prácticamente todo: elegimos nuestras historias, escribimos los guiones, dirigimos, producimos y hasta distribuimos... es decir, trabajamos en libertad, sin condicionamientos y sin imposiciones, asumiendo todas las responsabilidades del resultado final... y, lamentablemente, también la responsabilidad del resultado económico que llega a ser nuestra más grave limitación.

Posteriormente, y puesto a que en Bolivia no se puede vivir solo del cine, alterné mi actividad cinematográfica con el trabajo en la televisión privada que, a partir de 1985, surgió con mucha fuerza y con un número importante de redes televisivas. Curiosamente mis aportes no fueron en producción, fueron más bien actividades centradas en la dirección general y la organización, valiéndome de mis pasadas experiencias italianas en el área del management.

También en este campo, y gracias al prestigio ganado con el cine, la disponibilidad del boliviano hacían el extranjero fue muy generosa; fue una periodo muy interesante y formativo después del cual llegué a la conclusión que el cine da prestigio, pero la televisión da poder, un poder que si no sabes administrar con humildad y racionalidad puede llegar a ofuscarte.

Volví al cine después de más de 10 años de televisión, con otra perspectiva y una mayor claridad financiera y organizativa, por eso decidí alternar mi actividad de director con la de productor, sea para películas bolivianas que para co-producciones con otros Países, sean esos europeos o latinoamericano.

Han pasado más 30 años y lo que fue una inquietud existencial, la curiosidad de conocer otras realidades y la necesidad de encontrarme a mi mismo como persona y como profesional, se convirtió en una manera de vivir la vida, tan distante y tan diferente de lo que estaba acostumbrado y con la que crecí en mi Italia natal.

Claramente en todos estos años las cosas han cambiado, y mucho, también en Bolivia: ha cambiado la realidad política, económica y social y, sobre todo, ha cambiado la manera de hacer cine.

El advenimiento del formato digital ha “democratizado” en buena medida el acceso al séptimo arte de parte de las nuevas generaciones: hay un par de escuelas de cine, se redujo la dependencia tecnológica hacia el exterior y hay un concepto más profesional del “oficio” del cineasta. Sigue siendo muy complicado hacer cine en Bolivia hoy en día, pero es evidente que ha cambiado, en cierta medida, ese concepto de “solo para privilegiados” que tanto limitaba hace no muchos años atrás.



La pregunta que ahora me hago es si, hoy en día, volvería a hacer lo que hace más de 30 años parecía (o tal vez lo era) algo muy “aventurado” y que visto en la perspectiva actual parece algo muy normal, es decir: volverse “un ciudadano globalizado”.

Me ponga la pregunto pero no me esfuerzo mucho para encontrar la respuesta: amo a Bolivia que me ha acogido y me ha permitido hacer lo que siempre quise desde que era un niño y me considero boliviano más que muchos bolivianos... pero sigo siendo profundamente italiano por mis raíces y por mi formación... y definitivamente eso no representa ningún conflicto de identidad.

La Paz, 15 de Febrero de 2012



Horacio Salas, uno scrittore *multiculturale*

conversazione di Ana Cecilia Prenz Kopusar*

Sintesi

L'Autrice ripercorre alcuni significativi momenti della vita e dell'opera dello scrittore e giornalista argentino Horacio Salas: la passione per la poesia e per il tango, l'incontro con personaggi significativi del mondo letterario latinoamericano e spagnolo, l'esilio e la storia politica argentina.

Parole chiave

Horacio Salas, Argentina, poesia, saggio, tango, America Latina

Introduzione

Ho conosciuto Horacio Salas negli anni Novanta durante una visita in Italia, a Trieste, con sua moglie Graciela Isnardi. Ero laureata da alcuni anni e avevo in qualche modo recuperato i contatti con quello che un tempo era stato il mio Paese: l'Argentina.

Le vicissitudini del 1975 e la conseguente dittatura del 1976 avevano fatto in modo che mi trasferissi con la famiglia prima in Jugoslavia, a Belgrado, poi in Italia, a Trieste.

Quell'oscuro momento storico era trascorso. Ero già tornata nel Paese d'origine, alla città di La Plata, dove avevo lavorato per un anno. Era stato impellente il bisogno di ritrovarmi, di riscoprire quel mondo che nell'infanzia mi era appartenuto, ma che negli anni era diventato anche estraneo. Lo avevo ritrovato, lo stavo riscoprendo e mi confrontavo con il recente ritorno alla democrazia e con le ancora confuse trasformazioni in atto.

Ho avuto la fortuna di incontrare i coniugi Salas mentre compivo questo mio percorso. Ricordo le conversazioni con Horacio, poeta, saggista, giornalista, critico letterario e anche storico, come lui stesso sottolinea: «Ho scritto anche due storie sul petrolio argentino»¹, mi dice. Nelle sue accurate analisi ripercorreva con rammarico gli eventi che avevano caratterizzato la storia dell'Argentina nel XX secolo: l'alternarsi di governi autoritari, la mancata abitudine alla democrazia; eppure, dalle sue parole emergeva un Paese in costruzione, limpido, lineare, coerente, futuro. Così come a me sarebbe piaciuto.

Spesso diceva che lo scrittore Ernesto Sábato era stato il suo mentore letterario. Sábato ai miei occhi rappresentava molto di più dell'Autore de *Il tunnel* e *Sopra eroi e tombe*; era la persona che aveva assunto con grande rigore l'impegno civile e aveva presieduto tra il 1983 e il 1984 la Comisión nacional sobre la desaparición de personas

* Università degli studi di Trieste.

¹ *Centenario del petróleo argentino 1907-2007*, Buenos Aires, 2007, due volumi.



(Conadep) i cui esiti erano stati riferiti nel libro *Nunca más*. Un passo dell'introduzione a quel testo che riguardava l'Italia mi aveva sempre colpito.

Sábato scriveva: «En ocasión del secuestro de Aldo Moro, cuando un miembro de los servicios de seguridad le propuso al general Della Chiesa torturar a un detenido que parecía saber mucho, le respondió con palabras memorables: "Italia puede permitirse perder a Aldo Moro. No, en cambio, implantar la tortura"»². Non ho mai verificato la fondatezza storica di questa citazione, ma mi è sempre piaciuta. Era bella l'immagine che si rifletteva dell'Italia, un Paese fondato su solidi principi democratici.

Durante quella permanenza a Trieste successe anche qualcosa che colpì molto i coniugi Salas: la morte in un incidente automobilistico del figlio di Sábato, Jorge. Ricordo il loro dolore, la loro tristezza e preoccupazione per lo scrittore.

Ho conosciuto in Horacio Salas una persona acuta e brillante. Si addentrava negli interstizi della storia argentina con precisione e senso critico, anche con speranza.

Parlava con cognizione di causa, entusiasmo e affetto degli scrittori che ammirava: Sábato, appunto, ma anche Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón e molti altri. Mi colpivano la sua ironia e l'umore punzecchiante con il quale riusciva a chiudere i discorsi. Direi che da quella visita è nata un'amicizia. Negli anni ci siamo rivisti saltuariamente, approfondito tematiche e tanto discusso sul nostro Paese. Nell'ultimo incontro gli ho chiesto un'intervista per «Visióni Latinoamericane». Abbiamo parlato per più di due ore. Alla fine, con la simpatia e cordialità di sempre, mi ha detto: «Fai di questo materiale quello che vuoi».

Horacio Salas è nato a Buenos Aires nel 1938. Dice di sé: «Non faccio altro che leggere e scrivere; ho più di 50 titoli pubblicati».

Alcuni dei libri di Salas sono oramai diventati dei classici della cultura e letteratura argentina. Ricordiamone alcuni: *Borges, una biografía*³, in cui l'Autore racconta la vita dello scrittore argentino inserendola nel più ampio contesto degli eventi storici, spesso conflittuali, che hanno segnato il Paese latinoamericano nel XX secolo. Un libro affascinante e profondo che permette di scoprire le varie sfaccettature della personalità di Borges: dall'infanzia a Buenos Aires, nel quartiere di Palermo – i cui personaggi furono spesso stimolo per la sua scrittura – attraverso l'adolescenza in Europa e le ricche esperienze letterarie, il ritorno alla capitale argentina e l'incontro con significativi personaggi dell'epoca, il confronto con il Paese e le sue ideologie, per arrivare agli anni dell'affermazione internazionale come scrittore. Ne emerge un Borges, oseremmo dire, completo a proposito del quale Salas – commentando una frase di Mario Vargas Llosa il quale considera che essere scrittore in America Latina, significa, inevitabilmente, far parte delle vittime della società – scrive: «Borges, al comprender y asumir, a su manera y con las limitaciones de su ambiente familiar su destino sudamericano, elegía tal vez a su pesar la incomprensión, la soledad y el desencanto, sabía que esa espada, esa hiel, esa

² *Nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 1984, p.1.

³ Planeta, Buenos Aires, 1994.



agonía (LC)⁴ eran el precio de su obra, y tuvo la valentía auténtica – ajena a los campos de batalla en los que hubiera querido morir – de aceptar ese camino, sin concesiones hasta el fin de sus días»⁵.

Salas ha publicado libros de saggistica, tra i molti *La poesía de Buenos Aires*⁶ ed *El tango*⁷; di quest'ultimo sono state pubblicate dieci edizioni in Argentina ed è stato tradotto in francese, tedesco, italiano⁸, greco e giapponese. Si tratta di un testo di riferimento per chi voglia addentrarsi nella storia del tango. Salas analizza lo sviluppo di questo genere musicale, poetico e di danza dalle origini e attraverso i molteplici aspetti e circostanze che lo definiscono. Si sofferma nel linguaggio e nei personaggi nati dalle commistioni che si vengono a creare con l'immigrazione europea in Argentina, nello studio dei primi parolieri di tanghi e nei poeti del tango, nelle grandi orchestre e nei suoi interpreti. Ernesto Sábato, nella prefazione al libro, ricorda che «i milioni d'immigrati che si sono riversati su questo Paese in meno di cent'anni non solo generano i due attributi del nuovo argentino, il risentimento e la tristezza, ma preparano anche l'avvento del fenomeno più originale della zona del Plata: il tango». Ricordiamo ancora: *El centenario*⁹; *Homero Manzi y su tiempo*¹⁰; *Lecturas de la memoria*¹¹.

Salas ha pubblicato numerose raccolte poetiche: *La corrupción*¹²; *Mate pastor*¹³; *Gajes del oficio*¹⁴; *Cuestiones personales*¹⁵; *Dar de nuevo*¹⁶. Vogliamo chiudere questa breve presentazione con una riflessione espressa da Esteban Moore sulla poesia di Horacio Salas: «La labor sostenida por Horacio Salas, un Autor familiarizado con tradiciones literarias y abierto a las más diversas influencias, puede ser considerada la de un genuino multiculturalista. Un poeta que no cesa de captar mensajes lejanos que luego serán filtrados por esa voz histórica que repta murmurante en las calles de su ciudad»¹⁷.

Cecilia Prenz: Quando hai iniziato a scrivere poesia?

⁴ Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

⁵ *Borges, una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1994, 2ª edizione, p.211.

⁶ Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1968.

⁷ Ed. Planeta, Buenos Aires, 1986.

⁸ Traduzione italiana di Claudia Martino, Garzanti, Milano, 1992.

⁹ Editorial Planeta, Buenos Aires, 1996.

¹⁰ Ed. Javier Vergara, Buenos Aires, 2001.

¹¹ Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2005.

¹² Ed. Américalee, Buenos Aires, 1969.

¹³ Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1971.

¹⁴ Ed. Taranto, Madrid, 1979.

¹⁵ Ed. Torres Agüero, Buenos Aires, 1985.

¹⁶ Laberinto Ediciones, Buenos Aires, 2003.

¹⁷ «Palabras preliminares. Horacio Salas: cronica provisoria», [www .poeticas .com.ar/directorio / p o etas _ miemb r os/horacio _manuel _salas.html](http://www.poeticas.com.ar/directorio/poetas_miembros/horacio_manuel_salas.html).



Horacio Salas: Quando ho conosciuto Graciela. Mi sono innamorato e ho cominciato a scrivere dei versetti. Suonavo la chitarra, pessimamente. Siccome non so cantare, suonavo la chitarra. Lei aveva quindici anni e io diciassette. La sera che l'ho conosciuta sono uscito con un amico e gli ho detto: «Con questa ragazza io mi sposerò». «Sei impazzito» mi ha risposto «hai sedici anni». «Mi sposerò, ti dico che mi sposerò», ho insistito. Negli anni il mio amico mi ricordava sempre questo episodio e usava una parola antica: «Ti sei preso un *camote* per Graciela», che sarebbe un'ossessione amorosa. In quel momento ho cominciato a scrivere. Scrivevo delle *zambas*¹⁸ che, però, non cantavo. Facevo parte di un trio, un gruppo folcloristico e i miei compagni cantavano. Alcune mie *zambas* sono edite da Ricordi. Poco tempo dopo portavo delle poesie a Graciela e le leggevamo insieme. Abbiamo letto anche Federico García Lorca, Pablo Neruda, Paul Elouard, che erano di moda, avevamo gli stessi gusti. Lorca ha influito tanto nelle nostre letture che nostro figlio più grande si chiama Federico, non è un caso.

C.P: Ernesto Sábato è uno scrittore molto presente nella tua vita e opera; hai scritto su di lui e a sua volta egli ha redatto lo studio preliminare al tuo libro *Il tango*. Nelle pagine che gli dedichi in *Lecturas de la memoria* racconti perché lo avevi scelto come destinatario nella lettura dei tuoi primi versi. Avevi scoperto *Il tunnel* e la giustificazione si trovava lì: «Me deslumbró encontrar que los personajes, además de sus graves problemas patológicos-metafísicos, eran capaces, como la cosa más natural, de hablar de literatura durante una comida. Me resultaba algo desconocido, casi mágico. En mi casa, y en las casas que frecuentaba, el tema casi unánime era la política. Se vivía en plena época peronista y por esos días (alrededor de 1952), estaba por morir; o ya había muerto, Eva Perón»¹⁹. Come hai conosciuto Ernesto Sábato?

H.S: Negli anni in cui avevo iniziato a scrivere versi, mandai le mie poesie a quattro scrittori che ammiravo molto. Uno di loro era Ernesto Sábato che mi rispose immediatamente. Egli è stato il mio primo padrino letterario. Con lui ho mantenuto una grande amicizia, fino alla sua morte. In questo momento faccio parte di una commissione «Pro Museo Ernesto Sábato» a Santos Lugares, a casa sua. Sono vicepresidente di quella commissione. Gli volevo molto bene. Lui mi portò agli incontri dei membri di una rivista letteraria che era appena stata fondata e che si chiamava «El Grillo de Papel» che dirigevano Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Victor García Robles, Oscar Castelo che era pittore. Era appena uscito il primo numero ed Ernesto mi presentò questi Autori, ce n'era uno con qualche anno in più degli altri, era Humberto Costantini: uno scrittore straordinario. Narratore, poeta, ottimo poeta. Da quel momento sono entrato davvero nella letteratura perché quel giorno Sábato portò l'originale di *Rapporto sui ciechi* che venne pubblicato nel numero successivo della rivista e che fu la prima pubblicazione di una parte del libro che sarebbe comparso due anni dopo. Il fatto di poter leggere Sábato – che io ammiravo moltissimo e che sempre si lasciava ammirare – o di ascoltare una

¹⁸ Danza popolare argentina accompagnata da canto.

¹⁹ H. Salas, *Lecturas de la memoria*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2005, p.188.



discussione tra Costantini e Sábato stesso su qualunque argomento – ad esempio la guerra – per me era molto strano. Ernesto diceva: «La guerra tira fuori il meglio e il peggio degli uomini» e Costantini rispondeva «Un cazzo, non dire stronzate». Tutto mi sembrava molto strano. Ernesto portò una mia poesia al giornale «Clarín» e l'hanno pubblicata.

C.P.: Negli anni Sessanta è arrivato anche un primo riconoscimento nazionale.

H.S.: Nel gennaio del 1964 ho ricevuto il premio *Primera fiesta de las letras de Necochea*. Un evento impressionante. C'erano tutti i mostri sacri della letteratura di quell'epoca: Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Abelardo Arias, Nicolás Olivari, Conrado Nalé Roxlo.

C.P. Altri due scrittori argentini significativi hanno segnato il tuo percorso letterario: uno è stato Leopoldo Marechal per il quale nei tuoi scritti esprimi grande ammirazione: «Me llevaba casi cuarenta años; sin embargo, siempre lo sentí un contemporáneo. No se hacía el joven, ni asumía la pose de joven: lo era. Compartía las preocupaciones de mi generación y estaba al tanto de todo lo que publicábamos; no nos leía transversalmente como en general hacemos los autores maduros con los nuevos, sino en profundidad»²⁰. Il secondo, invece, è stato Raúl González Tuñón sul quale hai scritto più volte, e pubblicato anche *Conversaciones con Raúl González Tuñón*²¹. Quanto hanno influito sulla tua formazione letteraria?

H.S.: Molto, moltissimo. Raúl González Tuñón lo conobbi lo stesso anno di Sábato. Era il 1959. Vivevo da vicino la storia della letteratura. Raúl González Tuñón era un poeta affermato, il poeta più importante che la sinistra argentina abbia mai avuto. Leopoldo Marechal stava dall'altra parte, non era di destra, ma comunque cattolico. Ho imparato molto da Marechal. Si è reso conto che avevo grandi lacune sui classici; lui, invece, dava del tu ai classici. Conosceva a memoria l'*Eneide*, l'*Odissea*. Infatti il suo *Adán Buenosayres* è l'*Odissea* spostata a Buenos Aires. La moglie di Marechal mi diceva che aprivano la loro casa agli ospiti i mercoledì intorno alle sei del pomeriggio. Ho cominciato a presentarmi regolarmente. A volte non c'era nessuno. Il più delle volte ero da solo e non sai quel che erano le lezioni di Marechal: una cordialità, una saggezza! Non mi diceva mai: «Non sai tale cosa». Mi diceva: «Come lei ricorderà Horacio, Platone ne *Il banchetto* disse... tale e tale cosa». La settimana dopo, ovviamente, avevo già letto *Il banchetto*. Così mi ha fatto leggere i classici, un modo amabile, simpatico, saggio. Ho avuto il privilegio di avvicinarmi a queste persone che mi hanno insegnato molto.

C.P.: Se mi permetti citerò una tua poesia che dice molto di te. Mi riferisco alla poesia *Genética* in cui parli del rapporto con tuo padre: «Quando l'ho rivisto dopo alcuni anni /

²⁰ *Ibidem*, p.96.

²¹ Ed. La Bastilla, Buenos Aires, 1975.



non era lo stesso / il suo corpo mi sembrava screpolato / nel suo sguardo c'era una nebulosa / - pensai che ognuno sceglie il proprio destino - / entrambi avevamo edificato / le nostre pareti alte senza finestre / abbiamo parlato del nulla / ci siamo mentiti / Ora insieme a mia madre mi visita nei sogni / Rare volte ci parliamo».

H.S.: Mio padre morì quando ero in esilio. Completamente perso perché aveva una malattia neurologica. Non mi riconosceva. Ci ho messo diciotto anni per scrivere quella poesia e mi è uscita come un vomito. Ho scritto dalla prima all'ultima parola senza fermarmi e credo di non aver fatto delle correzioni. È molto vera, autentica. Non ci siamo mai compresi fino in fondo. Lui preferiva una buona sentenza ad una poesia. Ho concluso gli studi liceali quando avevo quindici anni; ero troppo piccolo per fare una scelta che mi sarebbe spettata ai diciassette-diciotto anni. L'ambiente, gli amici di mio padre che mi dicevano: «Devi studiare giurisprudenza». Mio padre era segretario della Corte. Avevo quindici anni. Cominciai così un indirizzo di studio che non mi si addiceva: una cosa che praticamente consiste nel 'fare' solo carte! Non volevo entrare nel mondo dei tribunali. Un giorno dissi a Graciela, mia moglie: «In questo momento potrei aprire uno studio, ma diventerei un avvocato disgraziato, preferisco essere uno scrittore o un giornalista felice».

C.P.: Hai lavorato in numerose riviste in Argentina e in Spagna («Información Literaria», «Análisis», «Dinamis», «Siete Días», «Sin Censura» «Nueva Historia», «Nueva Estafeta», «Cuadernos Hispanoamericanos»); giornali («La Razón», «El Cronista»); hai condotto e diretto programmi televisivi («Lo que vendrá», «Lo que pasó», «Televisión abierta» su Canal 13, «Historia del tango» in TV Culture, Parigi) e radiofonici (emissione giornaliera di quattro ore su temi di attualità su Radio Belgrano). Come ti si è aperta la strada verso il giornalismo?

H.S.: Direi che sono entrato nel giornalismo grazie alla poesia. Il giornalismo mi ha permesso di affrontare molti argomenti. Ho cominciato scrivendo una colonna di politica internazionale e appena ho potuto ho messo il piede sulla critica letteraria, critica giornalistica di libri, ovviamente. In quel primo giornale sono rimasto sette anni. Il giornalismo culturale è quello che più mi piace fare. L'Argentina è un Paese dove se si vuole mantenere una famiglia bisogna fare vari lavori. In qualche momento della mia vita sono riuscito ad avere contemporaneamente sette occupazioni: conducevo programmi alla radio e televisione e scrivevo in vari giornali e riviste. Sono stato anche capo redattore di *Yacimientos petrolíferos fiscales*, l'impresa statale petrolifera. Ho scritto due storie del petrolio argentino. Oggi dirigo un programma intitolato *Dar de nuevo* dove faccio un'intervista ad un'unica persona. Parlo della vita dell'ospite. Lo faccio nel canale televisivo dell'arcivescovado. È la prima volta che nessuno mi indica i passi da seguire, nessuno mi dice quello che devo o non devo fare, chi devo invitare o meno. Nessuno mi censura. In passato, ho lavorato nei canali ufficiali e la censura era come un grande dito. Ho dovuto abbandonare perché la gente seguiva i miei programmi e le mie opinioni davano fastidio al potere.



C.P.: Hai occupato anche funzioni pubbliche, sei stato segretario alla cultura di Buenos Aires, per dodici anni direttore del Fondo nazionale delle arti e anche direttore della Biblioteca nazionale di Buenos Aires. Il tuo predecessore è stato Borges. Come si vede l'Argentina occupando questo genere d'incarichi?

H.S.: Attraverso gli incarichi pubblici si vedono le carenze e ciò che si può fare. Ho sempre accettato questo tipo di funzione perché pensavo che c'erano cose da fare e che si potevano fare, e che ho anche fatto nella misura in cui ho potuto. La cultura, in Argentina, non ha mai interessato i diversi poteri. È stata qualcosa da lasciare in disparte. Nel Fondo nazionale delle arti sono riuscito a pubblicare 98 libri diversi. Ho creato una collezione di poeti argentini, l'altra collezione *Memorias y libros olvidados*, libri del XIX secolo. Oggi, il Fondo quasi non esiste nella pratica. Non fanno niente. Prendono solo lo stipendio. Ai miei tempi non c'era lo stipendio. Lavoravamo *ad honorem*. In dodici anni nessuno ha voluto togliermi l'incarico, ovviamente. La Biblioteca nazionale è un caos. L'anno e mezzo che ho trascorso lì è stato molto sgradevole. Il sindacalismo mi ha fatto perdere le staffe.

C.P.: Prima hai detto che è la prima volta che nessuno ti indica i passi da seguire, nessuno ti dice quello che devi fare, nessuno ti censura. Sono parole forti in bocca ad un giornalista che tra l'altro ha lavorato in un Paese come l'Argentina dai convulsi cambiamenti politici e sociali. Come vedi il Paese? Ha imparato qualcosa dalla sua storia?

H.S.: No, nulla. L'Argentina non impara mai. È un Paese in decadenza e direi, in alcuni momenti, quasi in dissoluzione perché è un Paese che non ha uscita. Per quel che concerne l'aspetto economico ha avuto dalle sue origini, nel 1810, una crisi economica ogni dieci-quindici anni, a volte tredici, dodici o nove, sempre comunque periodi brevi tra una crisi e l'altra. I discorsi sono sempre stati autoritari. L'Argentina è un caos perché da sessanta anni ha cattivi governi. Governi che oscillano tra le dittature e la democrazia, ma nessuno ha voluto frenare il processo di decadenza che si è messo in moto e che ha portato alla situazione in cui si trova oggi il Paese. L'Argentina è, senza dubbio, un Paese in decadenza dove cresce l'autoritarismo.

C.P.: Il governo di Néstor Kirchner, eletto nel 2003, è riuscito a frenare la pesante crisi economica che aveva colpito l'Argentina verso la fine degli anni Novanta e gli inizi del 2000; cosa ne pensi dell'operato del governo dei Kirchner, prima di Néstor Kirchner e adesso di Cristina Kirchner?

H.S.: Credo che si tratti di un periodo nefasto nella storia del Paese. Ogni giorno lo è di più. Qualche cosa l'avranno fatta anche bene, ma la maggior parte è demagogia. L'uso che fanno dei mezzi di comunicazione, soprattutto delle catene televisive, mi sembra proprio dei sistemi autoritari. Il criterio è: chi si oppone diventa subito un nemico e non qualcuno che la pensa diversamente; è un criterio pericoloso. Lo stanno imponendo. Così cominciarono il fascismo, il nazismo, e così si muoveva Stalin. Mi sembra molto



pericoloso per un Paese che ha una lunga tradizione autoritaria. Perché la tradizione autoritaria in Argentina è iniziata nel 1810.

C.P.: Si assiste a un abuso di determinate tematiche riguardanti il periodo della dittatura?

H.S.: Certo, questo fa sì che non si possa chiudere o, per lo meno, iniziare a chiudere alcuni temi riguardanti i diritti umani. Non sanno più da dove tirare fuori i cadaveri. Sono riusciti ad arginare quell'impunità, ma adesso ce ne sono delle altre, adesso l'impunità è la corruzione. I diritti umani non riguardano solo la tortura di una persona con la *picana* elettrica; far vivere la gente in baracche sempre inondate è anche questione di diritti umani, ma di questo nessuno ne parla. Sono anche diritti umani il fatto che ci sia gente che non ha denaro per comprarsi da mangiare. Oggi un politico kirschnerista ha detto che Sarmiento era un uomo di destra. Siamo tutti impazziti. All'Università di La Plata hanno dato tempo fa il premio Stampa libera a Hugo Chávez. Questo è geniale. Bisogna essere dei grandi comici per fare questo.

C.P.: Hai parlato di autoritarismo; nel 1976, come è noto, l'Argentina ha dovuto affrontare uno dei periodi più atroci e oscuri della sua storia, quello che venne chiamato il Processo di riorganizzazione nazionale. In un verso della tua poesia *Gajes del oficio* (Acciacchi del mestiere) scrivi citando tuo figlio: *Aquí todo es igual sólo un poco distinto* (Qui tutto è uguale solo un po' diverso). Questa frase rimanda alle similitudini e differenze tra l'Argentina e la Spagna, ma anche al tuo esilio.

H.S.: Ho dovuto lasciare l'Argentina nel 1976, subito dopo il colpo di stato. Sono andato a Madrid dove sono rimasto otto anni. L'esperienza dell'esilio è stata traumatica perché sono dovuto partire da solo e un anno dopo mi ha raggiunto Graciela con i nostri tre figli. Mentre ero da solo mi arrangiavo. Qualcuno sempre mi invitava a pranzo. Ho fatto vari lavori, all'inizio facevo oroscopi. Cominciava il *destape* e gli oroscopi dovevano contenere tematiche inerenti i rapporti fra i segni in termini sessuali, etc. e io scrivevo sempre che le donne di tutti i segni avevano rapporti ottimi con gli uomini del segno del leone, perché io sono del segno del leone. Ho studiato anche linguistica e politica economica latinoamericana in quel momento. Arrivata la famiglia tutto è diventato più difficile perché eravamo in cinque a dover mangiare. Mentre Graciela era sulla nave da Buenos Aires a Barcellona (non viaggiava in aereo) mi comunicarono che si chiudeva la rivista in cui lavoravo. Molto sgradevole. All'arrivo di mia moglie siamo stati molto, ma molto male. Cercavamo di non far capire nulla ai ragazzi, ma noi due andavamo spesso a dormire con ancora un po' di fame. Non dico che abbiamo sofferto la fame, è una parola troppo seria, ma siamo stati male.

C.P.: Qual è stato l'impatto con la Spagna di quel momento?

H.S.: La Spagna stava uscendo dalla dittatura e conservava quell'abitudine che aveva caratterizzato il Paese durante il XIX secolo e parte del XX: l'abitudine a emigrare. Ora



la situazione si era ribaltata. Arrivavano tanti latinoamericani: uruguaiani, cileni, argentini, soprattutto argentini. Non sapevano che farsene di noi. Ci chiedevano il nostro *curriculum* e restavano perplessi di fronte alla ricchezza delle esperienze lavorative che avevamo avuto. Il modo argentino è quello di non dire mai di no a qualunque lavoro. Per questo ci sono così pochi specialisti in una sola materia. Gli storici non sono specialisti di San Martín, per esempio, o di un eroe determinato o di qualche battaglia. No, gli storici devono saper parlare di qualunque argomento. Per questo sono così ricche le nostre bibliografie, perché facciamo ricerca in diversi ambiti. Poca gente sa che io sono la stessa persona che ha scritto sul petrolio. Sembra folle. Comunque, la Spagna stava entrando in democrazia e io arrivavo da un Paese castigato dalle varie dittature, all'inizio della peggiore dittatura: quella del 1976. La Spagna era un Paese democratico sul serio; per questo ricordo sempre con molta simpatia il governo di Adolfo Suarez perché l'ho vissuto. Il re lo chiamò per formare il governo un mese dopo il mio arrivo.

C.P.: Come critico letterario hai avuto un momento molto gratificante nella tua carriera e anche l'occasione di lavorare a fianco di personaggi illustri della cultura spagnola, soprattutto scrittori.

H.S.: Sono riuscito ad entrare nella rivista letteraria «Cuadernos Hispanoamericanos» il 10 dicembre del 1977. Il 23 dello stesso mese una commissione interna decise che non volevano più stranieri e annullarono la mia nomina. La commissione interna era formata nella sua maggioranza da persone del Psoe, socialisti. Si comportarono, invece, molto bene con me José Antonio Maravall e Felix Grande. Maravall mi disse: «Lei rimane qui, le pagherò il corrispettivo dello stipendio in collaborazioni. La sua presenza è molto importante per gli spagnoli, il *face to face*». Tre mesi dopo, gli stessi che avevano votato contro di me dicevano che avrebbero facilitato la mia nomina, che dovevo rimanere nella rivista. Ho lavorato fino al 1980 quando Maravall nuovamente mi disse: «Lei può andare via, ma mi lascia una persona con il suo stesso profilo, che sappia letteratura latinoamericana». Gli presentai Blas Matamoro. Tra le persone che vivono in Spagna, quello che mi manca di più è Blas. Gli voglio molto bene e lo rispetto moltissimo. Lavorare a fianco di uno storico come Maravall è stato molto utile. Lui mi ha inserito nella bibliografia del suo libro *Cultura del Barroco*. Ho avuto con lui una grande esperienza. Arrivava sempre alle 10.00, all'ora del caffè. Approfittavo per chiedergli svariate cose. Una volta mi rispose: «Questo non l'ho pensato, Salas». Il giorno dopo si presentò con 25 libri: «Ho pensato tutto questo», mi disse. Aveva l'abitudine di dire che non parlava di quello in cui non aveva pensato. Una meraviglia. Un grande storico europeo. Questa è stata una parte della mia esperienza in Spagna dove ho conosciuto tanti scrittori. Lì sfilavano tutti. Uno che sfilava spesso era Francisco Ayala che era stato in Argentina e aveva partecipato al gruppo *Sur* di Victoria Ocampo. Egli sentiva che la mia situazione era simile alla sua, alla rovescia, anche lui era stato esiliato in Argentina. Mi chiedeva di gente che io non conoscevo perché erano già passati tanti anni. «Cuadernos» faceva una volta all'anno un numero monografico di



ottocento-mille pagine. Ho curato un numero su Camilo José Cela, un altro su Octavio Paz. Si tratta di una rivista che ha cominciato a pubblicarsi nel 1948. I miei articoli pubblicati nella rivista saranno stati circa 300.

C.P.: Uno dei linguaggi attraverso i quali si proietta l'Argentina verso l'esterno è quello del tango. Il tuo libro *Il tango* ha avuto molto successo. È stato tradotto in italiano e in molte altre lingue e possiamo dire che è diventato un punto di riferimento per gli appassionati del tema. Il teatro e il tango, ad un certo punto della storia di entrambi i generi, si incrociano e per lunghi anni procedono insieme. In che momento avviene questo connubio?

H.S.: In genere i tanghi non avevano un testo che sviluppasse qualche argomento. Si presentava una personalità forte o qualcosa del genere: *Yo soy el mejor* (Io sono il migliore); il personaggio si vantava, ma non c'era testo. Nella prima settimana di gennaio del 1917 avvenne un fatto memorabile. Carlos Gardel decise di intonare nel teatro *Empire* di Buenos Aires il tango *Mi noche triste* il cui testo era stato scritto dal paroliere Pascual Contursi. Molte persone erano poco convinte dell'opportunità di cantare in un teatro del centro un tango pieno di parole in *lunfardo*²². Il successo è stato strepitoso. Da quel momento in poi gli impresari teatrali di Buenos Aires imposero agli autori di *sainetes* – brevi *pièces* teatrali comiche di argomento vario – di introdurre un tango nei propri testi. Si rappresentavano tre, quattro *sainetes* per pomeriggio.

C.P.: *Mi noche triste* segna un cambio di rotta nella storia del genere. Comincia un nuovo tango che racconta storie, narra sentimenti, una nuova visione in cui i versi sono importanti quanto la musica.

H.S.: *Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida...* (Ragazza che mi hai piantato / negli anni migliori della mia vita...). Questi versi di Contursi in realtà parlano di un *cafishio*, un mantenuto, un protettore che si lamenta della prostituta che lavora per lui. Non rende più perché se n'è andata. Non si tratta di un canto d'amore. Contursi viene assalito con la richiesta di scrivere testi di successo. Hanno insistito tanto che un autore brasiliano ha detto che *el tango es lo lamento del cornudo*, ed era vero ma non è che la storia del tango sia solo questo. Dopo il 1926 c'è un crack e compare un altro tipo di testo, molto importante: Homero Manzi che aveva studiato lettere, era professore di letteratura; Enrique Santos, con la sua filosofia nichilista, un esistenzialista *avant la lettre*. Con questi autori c'è un altro riflesso di Buenos Aires.

C.P.: La presenza dell'immigrazione ha cambiato la fisionomia dell'Argentina. Sempre nel libro sul tango scrivi che: «Così come gli spagnoli portarono in queste terre il gusto

²² In *Aproximación al lunfardo*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1996, José Gobello definisce il *lunfardo* come un vocabolario composto di voci di varia origine che gli abitanti di Buenos Aires utilizzano al posto della lingua standard.



per il teatro, che nel corso dei secoli e in particolare nel diciassettesimo era stato il principale intrattenimento popolare e cortigiano, gli italiani contribuirono con la passione per la musica, con la facilità nel suonare diversi strumenti, con l'orecchio musicale e l'amore per il canto»²³. La presenza dell'immigrato quanto ha condizionato la nascita e lo sviluppo del tango?

H.S.: L'Argentina ha sempre guardato verso l'Europa. Abbiamo capovolto la città: invece di guardare verso dentro, la città guarda verso il fiume, le navi che arrivano. È logico che sia successo così. Gli abitanti di Buenos Aires non esistevano. Era una pampa piana. All'arrivo degli spagnoli c'erano solo cardi e qualche tribù nomade. Più tardi l'immigrazione pensa solo ai Paesi di origine, soprattutto gli italiani. Senza italiani non c'è tango. Lo ripeto: senza italiani non c'è tango. Di questo sono convinto. Sostengo una teoria che non ho copiato da nessuno: partendo dalle numerose burle del *cocoliche*²⁴ che, tra l'altro compare per la prima volta nell'opera teatrale *Juan Moreira* di Eduardo Gutiérrez, possiamo dire che i figli degli italiani cercavano di nascondere la provenienza italiana perché i *compadritos* (fanfaroni) degli *arrabales* (quartieri) di Buenos Aires li prendevano in giro, si burlavano del *cocoliche*, allora... con una grande abilità, perché gli italiani hanno una capacità musicale immensa; l'hanno avuta sempre, nella musica popolare e nella musica colta; hanno inventato l'opera! Allora, questi figli che fanno? Cercano di radicarsi attraverso la musica e non attraverso la parola, nella parola interveniva il *lunfardo*. Studiando i *costumbristas* argentini ci si accorge che il desiderio di queste persone era quello di mettere radici, loro non pensavano all'Europa. L'Europa era un problema dei vecchi. Gli italiani hanno fatto questo Paese. Non tanto gli spagnoli, questi, siccome si facevano capire, non avevano bisogno della musica, inoltre avevano la propria musica. Il tango senza gli italiani non esiste.

C.P.: L'Università di Trieste ha un accordo di cooperazione scientifica, didattica e culturale con l'Università Cattolica di Asunción (sede accademica di Carapeguá) incentrato su temi riguardanti l'alfabetizzazione dell'infanzia. In varie occasioni insieme agli studenti ci siamo occupati della letteratura di Augusto Roa Bastos, un autore che tu hai conosciuto.

H.S.: Roa Bastos ha iniziato scrivendo poesia. Credo che si tratti di uno scrittore complesso. L'ho conosciuto negli anni 1957-1958 nella libreria di Héctor Yánover, libraio e poeta. Ho espresso a Roa ammirazione. Ho una grande ammirazione per il Paraguay. Il fatto che fosse in esilio mi faceva sentire male. Per qualche motivo anch'io ero destinato ad andare in esilio. Parlavamo, parlavamo. Un giorno mi regalò una fotografia: riguardava il suo arrivo a Buenos Aires con un *sombrero funyi*, alla Sán-

²³ *Il tango*, Garzanti, Milano, 1992, p.39.

²⁴ Il *cocoliche* è la parlata maccheronica degli immigrati italiani che vivevano in Argentina alla fine del XIX inizi del XX secolo.



chez²⁵. La conservo fra gli oggetti cari. Nel 1968 partecipò ai miei programmi in Tv e alla radio. Ci frequentavamo spesso. Poi ci siamo rivisti a Madrid e a Toulouse dove aveva la cattedra di guaraní. Ho degli aneddoti molto divertenti di Roa. Era un tipo che diceva sempre di non stare bene di salute. Una «cattiva salute di ferro» aveva. Sempre diceva: «No, sono molto delicato di stomaco», poi era capace di mangiarsi una pizza intera. Si lamentava sempre: «Sto per morire, non mangio niente» e poi mangiava come un leone. Era anche un modo di fare perché la gente non lo disturbasse.

C.P.: Il Paraguay è l'unico Paese bilingue dell'America Latina. Si parla lo spagnolo ed il guaraní. In che modo credi questo si rifletta sulla scrittura di Roa Bastos?

H.S.: Ti racconto una cosa che mi è successa durante un viaggio in Paraguay. Ero molto amico del poeta paraguayano Elvio Romero, il migliore poeta che abbia mai avuto il Paraguay. È morto pochi anni fa. Ho fatto vari viaggi in Paraguay per diversi motivi. Ero inviato della rivista «Panorama». In un'occasione ho seguito la *tournee* di Leonardo Fabio: una stella, riempiva gli stadi. Un'altra volta sono andato con un gruppo del Ministero dell'educazione. I paraguaiani si erano accorti che conoscevo molto bene la Guerra della triplice alleanza. Ho una bibliografia straordinaria. Anche Roa sapeva che conoscevo bene il tema: un brutto tiro dell'imperialismo inglese. Dicevo sempre a Roa e a Elvio Romero che loro scrivevano in spagnolo con cadenza guaraní. In uno dei viaggi in Paraguay, nel 1973, incontrai José María Rosa, lo storico che aveva scritto sulla guerra del Paraguay. Mi invitò alla presentazione di un disco in guaraní di poeti paraguaiani. Mentre ascoltavo, mi successe una cosa importante (tra l'altro mia nonna era della provincia argentina di Corrientes, di Goya, dove si parla anche il guaraní): scoprii la cadenza specifica del guaraní che poi ritrovavo nei testi di Roa e Elvio in spagnolo. In alcuni casi, i due scrittori mi dicevano che avevano scritto intenzionalmente cercando quel ritmo o cadenza, quella struttura, in altri casi si trattava di un fenomeno spontaneo. Ho ascoltato molte registrazioni di Roa, di poemi o testi letti da lui, e la cadenza era molto chiara e specifica.

C.P.: Roa Bastos è un autore complesso, difficile e anche controverso. Spesso è stato criticato. Perché?

H.S.: Roa Bastos è stato un autore molto criticato, soprattutto dai puristi. Puristi d'altro. Quando arrivò ad Asunción dopo l'esilio, disse: «È arrivato il momento di pensare ad avere una letteratura paraguayana». Non gliel'hanno perdonato. I mediocri che non sapevano nemmeno scrivere si sono sentiti toccati nell'anima. Da quel momento Roa Bastos è diventato Roa Bosta, cioè sterco. Il risultato generale della sua letteratura mi piace. Non tutta la sua opera. Crea troppi inconvenienti al lettore. Capisco le persone che dicono: «Oh, Io, *il Supremo*».

²⁵ Florencio Sánchez (1875-1910), drammaturgo e giornalista delle due sponde del Río de la Plata. Nato in Uruguay, è considerato uno dei maggiori rappresentanti del teatro argentino.



C.P.: Che futuro vedi per questo piccolo Paese nel cuore dell'America Latina?

H.S.: Il Paraguay non è praticabile. Non c'è maturità politica, li conosco. Nemmeno l'Argentina lo è. Non vedo futuro. Dice Borges in una poesia: «Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: / los hombres y los sueños vuelven cíclicamente». Di questo si tratta. Torniamo sempre.

Le poesie che presentiamo: *Per cause non ancora ben determinate nella mia famiglia i sogni sogliono essere premonitori*, *Una da indiani* e *Faust* sono tratte da *Cuestiones personales*; *L'altro*, poesia dedicata dall'autore a Jorge Luis Borges, invece, appartiene a *El otro* e sono state tradotte da Betina Lilián Prenz²⁶.

L'altro

Ci sono gesti intonazioni pose del nostro corpo
che disturbano gli altri - che li contraggono -
al di là delle simpatie a priori di pregiudizi
o di qualche milligrammo di calmante.
Forse suppongono sguardi aggressivi
oppure indifferenza o disprezzo
somiglianze con persone odiate.
E la verità è più semplice
- oltre al mandato genetico ovviamente -
sono errori nella nascita della maschera
povertà mancanza di nitidezza e prospettiva
incapacità di fissare quel primo disegno nello specchio
quello che vorremmo incontrare faccia a faccia
al posto dell'altro che invecchia
un volto proprio ma in fondo altrui
e che non coincide mai con l'immagine
i movimenti e gli atti
che ci aspettiamo da noi
e che gli altri si aspettano da noi
perché noi
con una semplice variante nello sguardo
anche e nonostante tutto siamo altri
siamo (saremo) sempre
altri degli altri.

²⁶ In *Yo es Otro/lo è un Altro* di Elvira Maison e Marina Moretti, Antologia di poeti dell'area rioplatense e del Friuli Venezia Giulia, Harmattan Italia, 2006.



Per cause non ancora ben determinate nella mia famiglia i sogni sogliono essere premonitori

Nel caso volessi attenermi alla più stretta realtà
potrei scrivere antropofagia onirica desideri repressi influenze di Dracula
anche se una vecchia curandera di Cutral-Cò
direbbe con più semplicità “dell’abbondanza del
cuore parla la bocca”
*(saturazione di classici
letti morbidi da Mille e Una notte
alberghi di fronte alla Recoleta
o la semi penombra con sfondo de Los Panchos).*

Poche ore di sonno e il debole gas
che solo intiepidisce l’acqua di questo inverno
non sono bastati per farmi dimenticare
che ieri - nonostante il cangiante e nebbioso arredo -
ti ho stretto tra le mie braccia
ti ho masticata ad appena un centimetro dalle vene del collo
(e non mi infastidiva affatto che mi facessi sanguinare la schiena
tra ansimi
ansimi che pensandoci bene
avrebbero potuto svegliarmi)
poi ho messo a cuocere pezzi molto scelti del tuo corpo
in una *brochette* conficcata vicino al falò
che ho acceso per vendicare la Battaglia di Obligado
(dove la colpa dicono sia stata la protagonista decisiva)
e allora con fruizione sinceramente erotica
ti ho mangiata a pezzettini.
Per questo mi ha sorpreso confesso
che questa mattina
potessi salutarmi come tutti i giorni.

Una da indiani

Ai tempi di patii e gerani
io ero un sioux un po’ cheyenne
che correva dipinto per i campi
in cerca di bufali
e di ragazze lisce
con le quali bere del whisky
guardandosi negli occhi.
Con Pocahontas ho festeggiato
la sconfitta di Custer



e nei pomeriggi tranquilli
mi piaceva sedermi davanti alla mia tenda
rileggendo Eliot
con musica di Haydn in sottofondo.
Ma è stato
- è certo -
in altri tempi.
Arrivarono gli uomini di Fort Knox
saccheggiarono il nostro villaggio
e siamo finiti in questa riserva, dove ci guardano dalla ringhiera
e allegramente ci buttano dei biscotti.

Faust

Nella sera di Weimar
(senza ancora accendere le candele)
ha sorriso comprensivo
dinanzi al realismo magico e ai tropicalismi del barocco
Solo sopporta Hönnegger per pochi minuti
e con pazienza da nonno
è riuscito ad ascoltare cinque volte di seguito
una cassetta di Bob Dylan
Per pigrizia non assiste ai concerti dei Rolling
con la scusa che sta scrivendo un romanzo
In contraddizione con la data
sente che l'autunno è arrivato
nella freschezza dell'aria che entra dalla finestra
La corrispondenza si accumula sulla sua scrivania
la lettera di un giovane poeta che gli chiede un consiglio
un prologo interrotto brutte copie
e questa mattina ha notato che la sua calligrafia
sta diventando inintelligibile a causa dell'artrosi
A malapena ha guardato - solo un'occhiata -
un'antologia messicana col suo nome
e pensa che una volta per tutte
dovrà decidersi
dinanzi a quell'uomo che emerge dalle tenebre
e gli offre
la gioventù eterna (o la gloria)
in cambio della sua anima.