

EVE

VOL. I ISSUE I
PRICE ONE DOLLAR
ADULTS ONLY

LN

LONDON'S
TALLEST
MODEL

BABY PIGNATARI AND HIS DOLLS

*Paria e desterrados nella selva di Quiroga
Antonio Casamento*

*Creative Commons Licence –
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/legalcode>*

*Visitate
www.ilbolerodiravel.org
www.interculturalita.it*

*Il Bolero di Ravel non ha sponsor.
Per aiutarlo potete acquistare un libro dal suo bookshop
o da <http://stores.lulu.com/ferra>*

Introduzione: dal volo del cigno all'apoteosi della terra

Vi sono artisti che trascorrono una vita relativamente povera di eventi, di avventure e imprese straordinarie. Per loro, l'arte nasce dalla riflessione interiore. Oppure, nuovi mondi paralleli prendono vita, plasmati dall'immaginazione, e diventano fonte di evasione dalla mediocrità della vita reale. Altri artisti, ancora, scelgono la strada dell'imitazione. In un certo senso, è proprio da qui che parte la carriera dell'uruguayano Horacio Quiroga che, colpito dai versi di Lugones e Darío, inizia a scrivere sotto l'influenza del raffinato verbo modernista. A ventidue anni, segue la moda del rituale viaggio a Parigi, nei panni di un giovane dandy in cerca d'avventure. La città francese era per il giovane Quiroga molto più che una grande e bella metropoli, bensì un mito, l'incarnazione dell'ideale e del sublime, la culla del Parnasse e del Simbolismo. "Yo soñaba con París desde niño a punto de que cuando decía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra".¹ Al Café Cyrano di Montmartre conosce vari poeti, fra cui Manuel Machado, lo scrittore guatemalteco Enrique Gómez Carrillo e lo stesso Darío. Tuttavia, le discussioni de "los criollos afrancesados" finiscono per infastidirlo e, con il suo fare provocatorio, si guadagna ben presto l'antipatia di molti intellettuali. Ecco dei frammenti di un dialogo che si svolse nel Café Cyrano e che è emblematico dell'atteggiamento di Quiroga, cosmopolita secondo i dettami del modernismo ma nazionalista orgoglioso all'estero:

-Diga, Carrillo... ¿Usted habla guaraní?-pregunta Quiroga.
-¿Cómo?
-Si habla guaraní.
-No sé qué es eso.
-...
-¿Qué es eso?-insiste Carrillo.
-¡Pues el idioma guaraní, de América! Se impacienta Quiroga.
Al rato, le pregunta a otro parroquiano:
-Y usted, Montealegre... ¿habla guaraní?
-¡Pero dale con el guaraní!-grita Carrillo-.Este hombre debe estar...
Y se señala la cabeza.
-¿Usted habla inglés?-le pregunta a Quiroga.
-No.
-¿Y alemán?
-Tampoco.
-¿Y cómo quiere usted que Montealegre hable en guaraní? Ya que los americanos son bastantes ridículos, todavía recuerdan sus cosas de allá.
-Le pregunté a Montealegre si hablaba guaraní, porque usted ni siquiera conocía la existencia de un idioma que se llama guaraní.
-No, no sé, ni quiero saberlo-responde Carrillo.²

Pedro Orgambide aggiunge, nel capitolo successivo del suo libro su Quiroga, riedizione della celebre biografia del 1954, *Horacio Quiroga, el hombre y su obra*: "La discusión en el Cyrano no fue la última. El poeta decadente de Montevideo se sentía

¹ Romano, Eduardo, « Horacio Quiroga », *Capítulo*, núm. 48, Buenos Aires, C.E. de A.L. p.122.

² Orgambide, Pedro, "Horacio Quiroga. Una biografía". Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1994, p. 34-35.

nacionalista en París. Aquellas discusiones lo crispaban-decía-igual que a un caballo árabe. También él se parecía a los árabes que vivían en París, hombres de las colonias, con aire de conspiradores. Trataba de verse como lo que era: un extranjero. *Le joli petit arabe*, lo llama una amiga ocasional, una compañera de una noche. El no cree en el sueño de los latinoamericanos ricos que proyectan en París sus fantasías sexuales, casi nunca satisfechas”.

Il viaggio a Parigi è una delusione, se si eccettua una gara in bicicletta, in cui Quiroga mette in bella mostra i colori della maglietta del Club di ciclismo di Salto, da lui fondato. “Créame Payró- scrive in una lettera- yo fui a París sólo por la bicicleta”. A parte Darío, “que lo vale”, non lega con gli intellettuali di Montmartre. Rimane senza denaro ed è costretto a umiliazioni degradanti. Ritorna in Uruguay in condizioni deprecabili, dopo appena due mesi e mezzo dalla partenza.

A Montevideo, Quiroga fonda il “Consistorio del Gay Saber”, insieme ad Alberto J. Brignole, Julio Jaureche, José Hasda e Federico Ferrando. Qui riprende le sue arie da poeta “afrancesado” e scrive versi in stile modernista. Conosce personalmente Lugones, secondo lui il più grande dei poeti modernisti. Nel 1901 esce la sua prima raccolta di versi e prosa, *Los arrecifes de coral*, accolto male dalla critica. L’influenza del modernismo, tuttavia, spinge Quiroga ad un cosmopolitismo che si riflette anche nella scelta delle letture. Più che i classici in lingua spagnola, Quiroga legge Dostoevski, Checov, D’Annunzio, Baudelaire e i simbolisti francesi, Villiers de L’Isle Adam ma, soprattutto, Maupassant e Poe. L’influenza di Poe, in particolare, è fortissima ed è già evidente ne *El crimen del otro*, del 1904, tanto che uno dei suoi personaggi arriva a dire: “Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe”.³ Anche dal punto di vista stilistico, i suoi “cuentos” cominciano ad assomigliare alla “short story” del maestro nordamericano. La brevità, la tensione che sale come in una sorta di climax ascendente ed il finale ad effetto diventano una costante assoluta. L’imitazione, prima nel verso e poi nella prosa, è il punto di partenza della scrittura di Quiroga, che ne fa anzi un vero e proprio pilastro su cui si regge l’arte del “perfecto cuentista”. Così, nel *Decálogo*, il primo comandamento recita: “Cree en un maestro-Poe, Maupassant, Kipling, Chejov- como en Dios mismo”. E, nel terzo: “Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquier otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia”.⁴ Tuttavia, se la scrittura di Quiroga si avvale dell’imitazione dei maestri per nascere e crescere, essa diventa veramente grande quando si avvicina all’intensità della vita. Quiroga partecipa nel 1903, in qualità di fotografo e su proposta dell’amico Lugones, ad una spedizione nella foresta amazzonica, per vistare le rovine gesuitiche di San Ignacio (nella provincia di Misiones). L’incontro con la selva è folgorante per

³ Cfr. Quiroga, Horacio, *El crimen del otro* in *Todos los cuentos*, edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorgue Lafforgue, coordinadores, 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; ALLCA XX, 1996, p.872.

⁴ Cfr. *Decálogo del perfecto cuentista*, consultato in *Todos los cuentos*, edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorgue Lafforgue, coordinadores, 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; ALLCA XX, 1996, p.1194-95.

Quiroga. Nel 1906⁵, su *Caras y Caretas*, escono i primi racconti ambientati nella selva. A partire dal 1909, subito dopo il suo primo matrimonio, con Ana Cirés, Quiroga prende una drastica decisione che lo porta ad abbandonare la città e a fissare la propria dimora a Misiones. Se, fino a quel momento, aveva seguito la strada che dalla periferia porta verso il centro, trasferendosi da Salto a Montevideo e, finalmente, a Buenos Aires, la scelta di Misiones rappresenta una svolta nel senso inverso. Lontano dalla città, dall'ordine borghese che i modernisti criticavano senza rifiutarlo del tutto, egli riscopre il contatto con la terra. A Misiones, zona di frontiera fra Argentina, Brasile e Paraguay, in cui si parla un castigliano ibrido, risultato della mescolanza dello spagnolo con il portoghese e, appunto, con il guaraní (ricordiamo il curioso dialogo, citato sopra, fra Quiroga e Carrillo al Café Cyrano), Quiroga sveste i panni del dandy modernista per indossare quelli del rude colono. La sua vita cambia e la sua scrittura, di conseguenza, rinunciando a seguire il volo del cigno modernista, abbandona l'azzurro del cielo per ritrovare la terra. I racconti di Quiroga iniziano ad evitare il soprannaturale e a servirsi di uno stile scarno, essenziale e realista, ma che si adegua alle asperità della selva, che diventa poco a poco protagonista quasi assoluta della sua opera. I suoi personaggi, che cacciano al "monte" facendosi strada a colpi di machete, costruiscono la propria casa con le loro stesse mani, cercano di distillare arance o crescono i figli nella selva, educandoli fin da piccoli ad affrontare i terribili pericoli che vi si nascondono contando solo sulle loro forze, ripetono le sue azioni e prendono vita a partire dalle sue esperienze a Misiones. Quiroga trova nella vita misionera il terreno fertile per la propria arte. Le sue angosce e i suoi timori più profondi abbandonano lo spazio del soprannaturale per iscriversi nello spazio naturale della selva. D'altro canto, come dimostra la sua biografia, il "malditismo" di Quiroga non è semplicemente la conseguenza delle letture moderniste e l'ossessione della morte è onnipresente nella sua opera, anche quando essa si allontana dalla lezione de "los raros". Essa è conseguenza di alcuni tragici eventi che condizionano irrimediabilmente la vita dello scrittore. Prudencio Quiroga, padre di Horacio, muore in un incidente di caccia, quando il figlio ha poco più di due mesi. Il patrigno di Quiroga si uccide con un colpo di fucile, in seguito ad un'emorragia cerebrale che lo aveva lasciato paralizzato. L'amico Federico Ferrando, colpito accidentalmente da un proiettile partito da un'arma impugnata da Quiroga stesso, perde la vita nel pieno della giovinezza. Infine, nel 1915, vi è il suicidio della giovane moglie Ana María, incapace di adattarsi alla vita della selva. La terribile spirale di morte che avvolge la figura di Quiroga si chiude con il suo suicidio, nel 1937, nonché con quello dei suoi due figli Eglé e Darío e degli amici Alfonsina Storni e Leopoldo Lugones. La morte, che incombe fin dalla nascita sulla vita di Quiroga, minaccia fin dall'incipit i personaggi dei suoi racconti. Come in una sorta di esorcismo, la sua opera la evoca continuamente, forse proprio per allontanare il suo fantasma. In piccoli capolavori come *La gallina degollada* o *El almohadón de pluma*, compresi nella raccolta *Cuentos de amor de locura y de muerte* del 1917, la rappresentazione della morte è ancora legata ad uno spazio metafisico, astratto, borghese. Ma in *A la deriva*, incluso nella stessa raccolta, essa è già ancorata allo spazio definito della selva. Il racconto parla di un uomo che, morso da una vipera, lotta disperatamente per sopravvivere, remando sulla sua

⁵ In questo caso Quiroga sembra essere fedele ad uno dei precetti che raccoglierà in seguito nel *Décálogo*: "No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirlo tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino". Cfr op.cit. sopra, ibid.

canoa lungo il Paraná per raggiungere l'ospedale più vicino. Ma la sua disperata volontà di sopravvivenza si scontra con l'indifferenza di una natura debordante che non si preoccupa minimamente dell'estrema fragilità delle sue creature. Tuttavia, nonostante la scelta di uno spazio geografico marginale vi è, in generale, in Quiroga, la tendenza a rifiutare la letteratura regionalista. La scelta di una zona di frontiera coincide sí con la riscoperta della terra, dello spazio più autentico dell'America Latina, troppo a lungo trascurato o ignorato dalla letteratura ispanoamericana, o addirittura disprezzato, come fecero gli scrittori dell'Asociación de Mayo. Domingo Faustino Sarmiento, e con lui Eccheverría ed Alberdi, videro negli sterminati spazi americani la "barbarie", a cui contrapporre la "civilización" della città. Quiroga, paradossalmente, è un discendente del gaucho Facundo Quiroga, fedele collaboratore del regime di Rosas, descritto dal *Facundo* di Sarmiento. Egli riscopre gli spazi sterminati della "barbarie", conquistato da un sublime dionisiaco che la piatta armonia dell'apollineo urbano non poteva più dargli. Tuttavia, la scoperta di uno spazio particolare non sfocia nel regionalismo, ma nel tentativo straordinario d'iscrivere in esso un insieme di conflitti di carattere universale. Tale strada sarà seguita dai grandi autori del "Siglo de Oro hispanoamericano" (il XX secolo) ; basti l'esempio della Macondo di Gabriel García Márquez, della Comala di Juan Rulfo o della Santa María di Juan Carlos Onetti, tutte debitorie, in un certo senso, alla Misiones di Quiroga.

Mensú, indios e peones

La scelta di Quiroga di vivere nella selva, quindi, comporta una doppia svolta, non solo di vita ma anche estetica. Come scrive Martha L. Canfield in un saggio: "La experiencia existencial y la experiencia literaria de la selva en Quiroga son indivisibles, así como son indivisibles su vida y su obra. Su periplo existencial, su progresivo alejamiento de las ciudades costeras-Salto, Montevideo, Buenos Aires- para internarse en la selva, representa el mismo retorno a las raíces americanas que se cumple en su obra".⁶ Ed ecco che l'arte, abbandonando il terreno dell'imitazione, si nutre delle incredibili esperienze di vita dell'autore, che egli riporta fedelmente nei suoi racconti. La paura della morte e la fragilità dell'individuo trovano, nello spazio sconfinato della selva, una concretezza straordinaria, in cui l'universale e il particolare arrivano a toccarsi. In questa sede non è possibile trattare dettagliatamente i racconti di Quiroga ambientati nella selva. Tuttavia, seguiremo un filone specifico, ovvero quello che descrive i paria della selva (i mensú) e i "desterrados".

Senza mai comprometersi in politica, lontano dall'impegno militante dei socialisti e dalle posizioni dei martinfierristi Quiroga descrive, con realismo scarno e neutro, eppure carico talvolta di un'esagerazione deformante che può far pensare ad un certo tipo di espressionismo, le persone e le situazioni che conosce a Misiones. Così, per

⁶ Cfr. Il saggio: *Transformación del sitio: verosimilitud y sacralidad de la selva*, di Martha L. Canfield. Contenuto in *Todos los cuentos*, op. cit. p. 1362.

esempio, *Los mensú*,⁷ compreso nella raccolta *Cuentos de amor de locura y de muerte*, racconta il brutale sfruttamento dei lavoratori della regione. La storia parla di Cayé e Podeley, due mensú che dopo vari mesi di lavoro estenuante giungono a Posadas, la capitale di Misiones: “Flacos, despeinados, en calzoncillos, la camisa abierta en largos tajos, descalzos, como la mayoría, sucios como todos ellos, los dos mensú devoraban con los ojos la capital del bosque, Jerusalem y Gólgota de sus vidas”.⁸ In una settimana Cayé e Podeley, seguendo la triste consuetudine dei “mensualeros”, spendono un’enorme somma di denaro, quasi la totalità dello stipendio che il nuovo padrone gli ha anticipato. I “mensualeros”, infatti, ricevono la paga alla firma del contratto, per poi riscattare il proprio debito con mesi di duro lavoro. Tale sistema li rende, di fatto, dei veri e propri schiavi, dato che finchè il debito non è saldato non sono liberi di abbandonare le terre del padrone. A Posadas Cayé e Podeley bevono, giocano d’azzardo, si circondano di prostitute, comprano vestiti eleganti e noleggiavano auto di lusso. Il denaro termina in fretta e i mensú devono pagare il debito contratto. Quando Podeley si ammala di malaria, constatato lo scarso effetto del chinino e le sue gravi condizioni di salute, chiede al padrone di lasciare la proprietà per curarsi in un ospedale. Il padrone non vuole sentire ragioni e rifiuta per paura che, una volta lontano, il mensú decida di non onorare il contratto. “No puedo con mi hacha- spiega Podeley, nel suo castigliano da mensú.-Si querés darme para mi pasaje, te voy a cumplir en cuanto me sane”.⁹ Ma il capo è inflessibile e fa intendere senza mezzi termini che preferisce un uomo morto a un debitore lontano. Podeley, allora, si consulta con Cayé, che già da tempo meditava la fuga e aveva ottenuto un revolver vendendo la sua concubina ad un altro mensú. Decidono di scappare dalla tenuta, come d’altro canto alcuni operai stavano facendo in quei giorni. Non a caso, rivolgendosi a Podeley, uno dei capi avverte: -¡Ahí tenés! Gritó el mayordomo a Podeley esa misma tarde al cruzarse con él-. Anoche se han escapado tres... ¿Eso es lo que te gusta, no? ¡Esos también eran cumplidores! ¡Como vos! ¡Pero antes vas a reventar aquí, que salir de la planchada! ¡Y mucho cuidado, vos y todos los que están oyendo! ¡Ya saben!¹⁰

Nonostante le minacce, Podeley e Cayé fuggono. Braccati a colpi di winchester i due “mensú” riescono a entrare nel folto della selva, dove per gli inseguitori è troppo pericoloso addentrarsi. Costruiscono una zattera e navigano alla deriva, trasportati dalla corrente del Paraná. La pioggia, incessante, cade per venti ore di fila sui due uomini e Podeley, le cui condizioni erano già critiche, non sopravvive: “a la madrugada Podeley quedó inmóvil para siempre en su tumba de agua”.¹¹ Cayé viene ripescato da un’imbarcazione e riesce a salvarsi. Giunto a Posadas, in dieci minuti si ritrova ubriaco e con un nuovo contratto di lavoro, con nuovi padroni.

Il destino dei “mensú” appare segnato. Privi di istruzione e incapaci di rivendicare i propri diritti, subiscono uno sfruttamento inumano che non presenta alternative. Il padrone li sorveglia con il suo winchester e li tratta al pari delle bestie, tanto che

⁷ Da “mensual “ o “mensualero”. Generalmente si tratta di lavoratori agricoli, contrattati per un numero determinato di mesi.

⁸ Cfr *Los mensú*, in *Cuentos de amor de locura y de muerte*, consultato in *Todos los cuentos*, edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorgue Lafforgue, coordinadores, 2ª ed. Madrid; Paris; México; Bueno Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; ALLCA XX, 1996, p. 77.

⁹ Ibid. p.83.

¹⁰ Ibid. p.84.

¹¹ Ibid. p.87.

nell'episodio della fuga grida: -¡A la cabeza!. Oltre ad una fuga inutile, che si conclude con la morte (Podeley) o con l'inevitabile reinserimento negli ingranaggi del sistema (Cayé), e alla consolazione di un breve periodo di baldoria in cui sperperano stupidamente i propri guadagni in prostitute, alcool e oggetti di lusso, non sembra esserci via d'uscita per questi paria della selva. Quiroga non lascia trasparire giudizi propri, ma ci presenta i fatti freddamente, in modo del tutto impersonale. Eppure gli elementi simbolici non smettono di funzionare. Il Paraná, ad esempio, come in molti altri racconti (il già citato *A la deriva*, per esempio) rappresenta un'ambigua via di fuga, un'illusoria speranza di salvezza. Se Podeley muore Cayé, che riesce a salvare la vita, non è però in grado di cambiare il proprio destino.

Un secondo racconto da prendere in considerazione nella nostra analisi è *Una bofetada*, inserito nella raccolta *El salvaje*, del 1920. La storia parla di un indio che viene allontanato dalle terre del padrone, un certo Korner, dopo essere stato legato ad un palo e schiaffeggiato. L'indio annuncia un improbabile vendetta: -Algún día...

Due anni dopo, però, il momento arriva. L'indio s'introduce nelle proprietà di Korner, non riconosciuto. Quando Korner lo vede, fuori di sé per la rabbia, cerca immediatamente di ucciderlo: "Korner sacó el revólver e hizo fuego. El tiro tuvo tiempo de salir, pero a la loca: un revés de machete había lanzado al aire el revólver, con el índice adherido al gatillo. Un instante después Corner estaba por tierra, con el indiecito encima".¹² Gli altri "peones", colpiti dall'audacia del compagno, non intervengono e abbandonano Korner. L'indio fa camminare Korner per cinque ore, sotto il sole cocente del pomeriggio, attraversando la selva in direzione del fiume. Ogni volta che Korner si ferma per protestare o proferire qualche insulto, la frusta cade implacabile sul suo capo. Infine, giunti sulle sponde del Paraná Korner si accascia, esausto. L'indio, allora, lo colpisce senza tregua, fino alla morte. Quindi, la vendetta consumata, sale sulla canoa e fugge verso il Brasile. "El mensú derivaba también oblicuamente hacia el Brasil, donde debía permanecer hasta el fin de sus días. -Voy a perder la bandera-murmuraba mientras se ataba un hilo en la muñeca fatigada. Y con una fría mirada a la jangada que iba al desastre inevitable, concluyó entre los dientes:-Pero ése no va a sopapear más a nadie, gringo de un año membur".¹³

Se per Podeley e Cayé, ne *Los mensú*, le alternative allo sfruttamento e all'ingiustizia erano la morte o un'inutile fuga, per l'indio de *Una bofetada* il ricorso alla violenza non dà frutti migliori. Le umiliazioni e i soprusi subiti dai mensú possono talora provocare un forte desiderio di vendetta, che si concretizza in un meccanismo di restituzione acritica della violenza. L'indio di *Una bofetada* non è l'Etienne di Zola in *Germinal*, che si fa interprete del bisogno di giustizia del proletariato e organizza la rivolta per ottenere delle conquiste sociali. La sua non è una rivolta cosciente e collettiva, ma l'esplosione improvvisa e individuale di una rabbia accumulata negli anni, frutto di un atavico sfruttamento e dei maltrattamenti subiti. Quiroga descrive, solidale con chi chiede giustizia, una situazione reale e straordinariamente attuale per l'epoca. L'episodio di *Una bofetada* può essere considerato, in effetti, come un precedente delle rivolte dei "peones" nelle prime due decadi del XX secolo. Quiroga, che viveva a Misiones, fu testimone della situazione; sapeva che i "peones" trovati uccisi nelle

¹² Cfr. *Una bofetada*, in *El salvaje*, consultato in *Todos los cuentos*, op. cit. p. 209.

¹³ Ibid. p.211.

piantagioni di mate erano stati assassinati dalle polizia. Questo trattamento riservato ai “peones”, è in evidente contrasto con la pesantezza del lavoro, descritto splendidamente in questo passo: “Pasó por consiguiente dos meses trabajando bajo un sol de fuego, tumbando vigas desde lo alto de la barranca al río, a punta de palanca, en esfuerzos congestivos que tendían como alambres los tendones del cuello a los siete mensú enfilados. Luego, el trabajo en el río, a nado, con veinte brojas de agua bajo los pies, juntando los troncos, remolcándolos, inmovilizados en los cabezales de las vigas horas enteras, con los hombros y los brazos únicamente fuera del agua. Al cabo de cuatro, seis horas, el hombre trepa a la jangada, se le iza, mejor dicho, pues está helado”.¹⁴

Non vi è in Quiroga il progressismo militante dello scrittore francese Emile Zola, che vedeva nei minatori di *Germinál* un alto potenziale rivoluzionario, nonchè i protagonisti di un possibile rinnovamento della società dal basso. Nè, per prendere un esempio dalla letteratura ispanoamericana, vi è quella solidarietà partecipativa verso gli sfruttati che manifesta il “cuentista” cileno Baldomero Lillo nei suoi racconti. Quiroga è più asciutto e riflette, con un realismo crudo, sia pur trasfigurato da un espressionismo ricco di elementi simbolici, esattamente ciò che vede, senza intenti di carattere politico-militante. Non è uno scrittore sociale nel senso stretto del termine e nei suoi racconti sono totalmente assenti i toni di denuncia e di rivendicazione della barricata; inoltre non vi sono eroi, ma solo esseri imperfetti e marginali. Tale atteggiamento, molto criticato a suo tempo, non deve trarci in inganno. Quando si trasferisce nel Chaco, nel 1903, per iniziare la sua avventura, votata al fallimento, di coltivatore di cotone, contratta alcuni “peones” indios e pretende di lavorare come i suoi salariati. Inoltre, si rivolge a loro con il termine “compañeros”, provocando il riso fra i “peones” e gli altri coloni. Quando giunge a Misiones, il suo atteggiamento non cambia. Lavora alla pari con i “peones”, parlando in spagnolo, ma utilizzando varie parole in portoghese e in guaraní, cercando sempre di esprimersi nella lingua franca della frontiera. Un esempio ci viene dal racconto *Un peón*, contenuto nel libro *El desierto*, in cui il narratore omodiegetico è da identificare, come spesso avviene, nello stesso Quiroga. La casa di Misiones, “el bananal”, i figli piccoli e alcuni fatti reali riportati in una lettera a Luis Pardo¹⁵ sono alcuni degli elementi che ci confermano come l'autore usi le proprie esperienze quotidiane come materia dei suoi racconti. *Un peón*, mette in evidenza il rapporto amicale e confidenziale del narratore, alter-ego di Quiroga, con il suo sottoposto, cosa insolita a Misiones. Inoltre, il padrone lavora fianco a fianco con il *peón*, dividendo con lui la fatica: “Hicimos asimismo algunos trabajos juntos. Por ejemplo, la limpieza del bananal grande, que nos llevó seis días completos, cuando sólo debiera haber necesitado tres. Aquello fue lo más duro que yo haya hecho en mi vida -y acaso él- por el calor de ese verano”.¹⁶

Come scrive Orgambide, sarebbe troppo facile opporre lo scrittore spagnolo Rafael Barrett a Quiroga. Il primo giunge in America Latina in condizioni di quasi esilio, va ad

¹⁴ Ibid. p.208.

¹⁵ Qui si vuole far riferimento all'episodio della serva morsa dalla yaracusú. Cito un frammento della lettera a Pardo, pubblicata ne *La opinión* de Buenos Aires il 22 agosto 1971, p.6. “Este año las víboras han hecho de las suyas. Volvieron a morderme otra sirvienta, sin éxito por suerte”.

¹⁶ Cfr *Un peón*, contenuto nella raccolta *El desierto*, consultato in *Todos los cuentos*, op. cit. p. 512.

abitare nella selva e convive con i suoi abitanti; abbraccia la causa dei più deboli e denuncia l'ingiustizia sociale. Il secondo, più individualista, sembra attento quasi esclusivamente alla propria odissea personale; quando parla delle gravi condizioni di sfruttamento dei "peones" lo fa in modo apparentemente apolitico e senza proporre soluzioni. Tuttavia, come scrisse Pedro Orgambide: "Lo que pudo Barrett con sus alegados, lo pudo Quiroga con sus cuentos: mostrar a los ojos de los argentinos y del mundo la dura vida de los trabajadores de la selva".¹⁷

Los desterrados

"Llegaban de todo el mundo. Aventureros, inventores, comerciantes, colonos, ingenieros. Se los encontraba en la Plantadora de Yerba Mate, fundada en 1910, y también en la "María Antonia". Eran hombres dispuestos a trabajar y hacer fortuna en una tierra fértil. Se llamaban Nuñez, Gramajo, Lagier, Hanter, Allain, Lanusse, Krüger, Maintzhusen, Vandendorp. Quiroga los conoció, fue uno de ellos".¹⁸ Questa citazione, dal capitolo *Los desterrados* del già citato libro di Orgambide, descrive in poche righe la singolare immigrazione di cervelli europei a Misiones agli inizi del XX secolo. Molti, più o meno utopisti, credono nella possibilità di far fortuna rapidamente e senza difficoltà, ma la maggior parte dei progetti intrapresi finiscono inevitabilmente per fallire. Quiroga conosce personalmente molti "desterrados", fa amicizia con alcuni, altri li trasforma in protagonisti dei suoi racconti. Intorno alle imprese mirabolanti dei suoi personaggi costruisce un'atmosfera mitica, che anticipa per certi versi quella del successivo realismo magico ispanoamericano.

Gli affreschi più pittoreschi dei personaggi conosciuti a Misiones da Quiroga sono contenuti ne *Los desterrados* (1926), il libro più omogeneo dell'autore, che chiude la decada della maturità artistica iniziata con *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Il primo racconto, che analizzeremo brevemente, è quello che dà il titolo all'intera raccolta ed è un caso a sè stante. Qui non si parla di europei arrivati nella selva per fare fortuna o per fuggire dal vecchio continente, devastato dai fuochi della prima guerra mondiale, ma di due esuli brasiliani. Joao Pedro e Tirafofo, più che ottantenni e ormai vicini alla fine della propria vita, decidono di attraversare la selva per morire nella propria terra natale, il Brasile, che avevano abbandonato da giovani. I due esuli appartengono ad un tempo antico, arcadico, che il lettore odierno de *Los desterrados* non esita a definire mitico. Joao Pedro, nel periodo in cui la regione cominciava a popolarsi, attraversò la selva e giunse a Misiones, dove per sopravvivere fu costretto a lavorare duro, rischiando la morte in molteplici circostanze. In un episodio un padrone, che aveva l'abitudine di pagare i neri che lavoravano per lui alla fine del mese, e a colpi di revolver, volle riservare a Joao Pedro lo stesso trattamento: "Joao Pedro salió mirándolo de reojo; y cuando a la fin del mes fue a cobrar su sueldo, el dueño de la estancia le dijo: -Tendé la

¹⁷ Orgambide, Pedro, "Horacio Quiroga. Una biografía". Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1994, p. 65.

¹⁸ Orgambide, Pedro, "Horacio Quiroga. Una biografía". Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1994, p.71.

mano, negro, y apretá fuerte. Y abriendo el cajón de la mesa le descargó encima el revólver”.¹⁹ Joao Pedro riesce a fuggire e si nasconde in una palude. La vicenda si conclude con una sparatoria in cui il brasiliano esce vincitore e, come altre volte nella vita di Joao Pedro, “de los dos hombres regresó uno solo”. Anche Tirafofo è un tipo pittoresco, gran bevitore, conosciuto per la sua capacità innata di sfuggire alla polizia: “Eu nunca estive na policia”, afferma nel suo castigliano ibrido. Domatore intrepido, seguiva i suoi muli fin nei dirupi e non portava loro rancore per le numerose fratture riportate alle costole. I due “desterrados”, insomma, con le loro imprese strabilianti, entrano a buon diritto in quella che potremmo chiamare la mitologia quiroguiana della frontiera. Appartengono al tempo dei primi “pobladores” di Misiones, che viene rievocato con una tale ridondanza di elementi mitici che si potrebbe pensare, oggi, ai primi Buendía che fondarono Macondo, in *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez. Non a caso, Joao Pedro e Tirafofo (si noti la stravaganza nella scelta dei nomi, anch’essi associabili ai José Arcadio di Márquez), decidono di partire per il loro viaggio senza ritorno quando comprendono che la Misiones del presente sta cambiando. Non comprendono le rivolte dei lavoratori, in una regione che “no conserva del pasado jesuítico sino dos dogmas: la esclavitud del trabajo, para el nativo, y la inviolabilidad del patrón”.²⁰ Il tempo mitico di Quiroga è un tempo che si allontana dal tempo cronologico della “civilización”, per subire una trasfigurazione che ci riporta forse al tempo bergsonianesimo della coscienza, descritta dal filosofo francese con l’immagine della valanga opposta al monotono ticchettio dell’orologio. La frontiera geografica, con le sue indeterminatezze spazio-temporali, diventa il luogo di una deformazione del reale, in cui si può intuire il vagheggiamento di una mitica età dell’oro.

L’incipit del racconto *Los desterrados* è molto importante per capire l’atteggiamento di Quiroga verso l’intero libro. Il racconto che dà il titolo alla raccolta, si apre con una breve descrizione dei pittoreschi personaggi di Misiones, in particolare dei “desterrados” europei, prima di iniziare a narrare le avventure di Joao Pedro e Tirafofo, che risalgono al mitico tempo “del obraje y de la yerba mate”. Quiroga, in tutto il libro, rievoca continuamente i suoi “desterrados”. L’ingegnere Juan Brown, il dottor Else e il chimico Rivet, uomini in carne ed ossa conosciuti e frequentati da Quiroga a Misiones, sono personaggi che vengono citati in molti racconti della raccolta. D’altro canto, il piccolo mondo della finzione trae origine da una realtà che Quiroga vive quotidianamente e a cui è affezionato. Ecco l’apertura de *Los desterrados*, ad ogni modo. “Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquéllos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados. Así Juan Brown, que habiendo ido por sólo unas horas a las ruinas, se quedó 25 años allá; el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; [...]”.

In *Tacuara-Mansión* è raccontato un episodio della vita, appunto, del gigantesco ingegnere argentino Juan Brown e del chimico belga Rivet. Il primo, studente promettente della Facoltà d’Ingegneria, in seguito ad una visita alle rovine gesuitiche di

¹⁹ Cfr. *Los desterrados*, in *Todos los cuentos*, op.cit., p.628.

²⁰ Ibid. p.632.

Misiones, abbandona gli studi e decide di rimanere nella regione. Il secondo, chimico brillante un tempo, rinuncia finalmente ad ogni attività intellettuale, per consacrarsi all'alcool. Se Juan Brown è alto e pesa cento chili, calmo e silenzioso di carattere, Rivet è incredibilmente gracile e minuto. I due non sono amici, però li accomuna il fatto di passare a bere nelle bettole le proprie serate, sempre fino alla chiusura. Entrambi sono descritti come "ex-hombres" o "despojos humanos", completamente indifferenti al proprio passato di studiosi e ugualmente incuranti del presente e del futuro. L'unico momento in cui i due uomini fanno ricorso al loro sapere scientifico è quando, una sera, rimasti senza una goccia di caña, decidono di bere dell'alcool carburato ("Se puede tomar", conclude Rivet). Rivet muore, anche per la sua debole costituzione (pesa quaranta chili), mentre Brown riesce a cavarsela, sia pure con difficoltà. Un'altra figura di rilievo fra questi ex-intellettuali di frontiera è un ex-biologo di talento, il dottor Else, protagonista de *Los destiladores de naranja*. Quest'ultimo, alcolizzato e in preda alle allucinazioni, confonde sua figlia con un topo gigante e la uccide colpendola alla testa con un pazzo di legno. Di grande fascino è la figura del monco, presente in questo racconto ma anche, di sfuggita, in *Tacuara Mansión*. Il monco, che progetta la distillazione delle arance, basa le proprie conoscenze scientifiche niente meno che sui tomi dell'"Encyclopédie" di Diderot e D'Alambert. È sempre allegro e dice che non gli manca nulla nella vita, sebbene gli manchi un braccio. Sempre impegnato in progetti chimerici che non riesce mai a realizzare completamente, potrebbe ricordare per certi versi il celebre José Arcadio Buendía di García Márquez, impegnato anch'egli in un delirante sforzo di conoscenza. Tanto il monco, estimatore dei Lumières, quanto l'alchimista José Arcadio, sono condannati al fallimento. Un ultimo racconto da prendere in considerazione è *Van-Houten*. Come Juan Brown (il cui vero nome era Juan Brun), come gli altri personaggi, anche il belga Van-Houten (Pablo Vanderdorp, in realtà), di cui si conosce persino una fotografia, non è solo un personaggio della finzione. Quiroga simpatizzò veramente con queste persone e le trasformò in soggetto dei suoi scritti, come d'altronde fece con sé stesso. Van-Houten, nel racconto, ricorda, parlando al narratore omodiegetico (alter-ego di Quiroga, naturalmente), come perse un occhio, un orecchio e le tre dita di una mano. Dopo essere miracolosamente uscito indenne in ben due circostanze allo scoppio della dinamite in un pozzo, decide di provare la polvere esplosiva di un tale brasiliano. Se la cava, ma riporando alcune menomazioni. Anche in questo caso Quiroga esagera, deformando la realtà. Emir Rodríguez Monegal, che visitò Quiroga a Misiones e conobbe vari personaggi dei suoi racconti, fra cui Van Houten: "Salvo alguna acentuación del grotesco (tiene ambas orejas; le faltan sólo dos dedos) este Pablo Vanderdorp que tengo a mi vista en San Ignacio es el mismo que Quiroga presenta en *Los desterrados*, aunque ahora, emergiendo de la siesta y de la sombra de una galería de madera en una casa semitropical, parezca más personaje de los convocados por la imaginación y la experiencia de Joseph Conrad que el pobre Lelián. Ante su figura plena de vida a los ochenta años, se advierte lo que supo trasladar Quiroga al relato: la fuerza indestructible, la jocunda actitud ante la vida. No importa que todo el resto [...]."²¹

Quiroga stabilisce un legame empatico con i suoi personaggi. Come Vanderdorp o

²¹ Rodríguez Monegal, Emir, *Las raíces de Horacio Quiroga*, Ensayos, Montevideo, Asir, 1961, p.111.

Juan Brun, anch'egli sceglie un volontario esilio dalla "civilización" urbana, per isolarsi in una selva "perdida al confín del mundo". Anch'egli cercò di far fortuna con la distillazione delle arance, come l'ingegnoso monco del suo racconto. Le sue imprese fallirono tutte, dal tentativo di coltivare cotone nel Chaco, in cui perse la quasi totalità dell'eredità paterna, a quello di fabbricare carbone. Nonostante le sue buone idee e un certa conoscenza tecnica, a causa della mancanza di mezzi o della sua limitata capacità imprenditoriale, i suoi progetti sfumarono l'uno dopo l'altro, come il sogno di Juan Brun di produrre torroni di arachidi. Tuttavia, a differenza dei suoi personaggi, Quiroga riuscì a utilizzare i propri fallimenti come materia per i suoi racconti, sublimandoli in un'esperienza catartica che, nei momenti più intensi della sua arte, giungono senz'altro ad essere oggetto poetico.

Inoltre, Quiroga è il primo che, in America Latina, eleva il racconto alla categoria di genere letterario. Lo fa con piccoli capolavori come *La gallina degollada* o *El almohadón de pluma*, grazie ai quali può essere definito come il Poe (o il Maupassant) latinoamericano. La sensualità di *Más allá* fa pensare a racconti come *Vera*, di Villiers de L'Isle Adam. Borges, che commentò a Rodríguez Monegal che "Quiroga escribió los cuentos que ya había escrito mejor Kipling", non comprese che non soltanto Quiroga collocava gli animali indiani di Kipling in uno spazio geografico tipicamente americano, ma che racconti come *Anaconda* potevano stare alla pari, per originalità, con quelli del maestro inglese. Il momento in cui Quiroga si emancipa completamente dall'imitazione dei maestri europei, tuttavia, è quando comincia a descrivere i suoi "desterrados". Qui, in modo totalmente originale, apre la strada a quella deformazione del realismo che nasce dall'incontro di quest'ultimo con l'espressionismo narrativo e con un sostrato mitico ancora latente. Ed ha senz'altro il merito di aver creato una singolare mitologia di frontiera in cui forse, secondo le tesi della studiosa Elsa Leonor Pasternik, la percezione del reale dell'autore si va confondendo con una sorta d'incoscienza collettiva jungiana. La scoperta della terra, della sua gente e dei suoi miti, trasformano e alimentano la scrittura di Quiroga, sostituendo, o meglio integrando, la lezione dei maestri europei.