



UNIVERSITÀ DI CATANIA

Cattedre di Ispanistica

Studi in onore di
Candido Panebianco
offerti da colleghi
e allievi di Ispanistica
dell'Università di Catania

a cura di Domenico Antonio Cusato

ANDREA LIPPOLIS EDITORE

Progetto grafico di copertina:
Ciccio Grasso (su disegno di Federico García Lorca)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (microfilm, copie fotostatiche ...), sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-86897-44-0

copyright © 2009 by *Andrea Lippolis Editore*
Via Lungomare, 13 – 98162 S. Saba (Messina) – tel. 090.380297

www.lippoliseditore.it — e-mail: info@lippoliseditore.it

INDICE

<i>Presentazione</i>	p.	7
<i>Bibliografia di Candido Panebianco</i> (a cura di Valentina Nicoletti)	p.	9
DIANA ROSA BATTAGLIA <i>Adiós, Hemingway: il falso policial</i> si piega all'analisi antropologica	p.	11
ANNALISA BONACCORSI Análisis de tres autobiografías teatrales: Juan Jesús Valverde, Albert Boadella, Miguel Mihura	p.	21
VALENTINA CALÌ Francisco de Goya, antesignano dell' <i>esperpento</i>	p.	31
SIMONA CATANIA Aproximación a los recursos lingüísticos empleados en la obra de María de Zayas	p.	39
SABRINA COSTANZO Il rifugio nell'animalità: a proposito di <i>Trilogía sucia de La</i> <i>Habana</i> di Pedro Juan Gutiérrez	p.	53
DOMENICO ANTONIO CUSATO <i>Lector</i> di Ariel Dorfman: le varie dimensioni della realtà	p.	67
FEDERICA FRAGAPANE Aproximación a los valores discursivos del imperfecto de indicativo in <i>El Jarama</i> de Rafael Sánchez Ferlosio	p.	81
CECILIA GALZIO Migranti e clandestini nel nuovo romanzo della frontiera: <i>El corrido de Dante</i> di Eduardo González Viaña	p.	95

EVA GUTIÉRREZ PRADA Las perífrasis modales de infinitivo. Un análisis contrastivo a partir de los cuentos de Julio Llamazares	p. 113
LINA LOMBARDO Al Maestro	p. 129
LINA LOMBARDO Amores, bucolismo y misterio en la Arcadia etnea de Candido Panebianco	p. 131
VALERIA LO PORTO <i>Últimas tardes con Teresa</i> : un enfoque analítico sobre el espacio de la novela	p. 139
RUBY MARIELA MEJÍA Sotto il regno di Saturno: mito e malinconia nel pensiero di Candido Panebianco	p. 151
M ^a CÁNDIDA MUÑOZ MEDRANO Procedimientos de intensificación en la literatura: análisis semántico-pragmático de <i>Yacaré</i> de Luis Sepúlveda	p. 165
MARIA ROSARIA PENNISI Aspetti semantici in <i>San Manuel Bueno, Mártir</i> di Miguel de Unamuno	p. 179
CATERINA PORTELLI L'organizzazione temporale nel dramma <i>El cuervo</i> di Alfonso Sastre	p. 197
VIVIANA RAPISARDA BLASI Le tecniche narrative della memoria in <i>Réquiem por un campesino español</i> di Ramón J. Sender	p. 213
ANITA VIOLA Entre Renacimiento y Barroco: la <i>Ymeneá</i> de Bartolomé de Torres Naharro.....	p. 223

SABRINA COSTANZO

Il rifugio nell'animalità:
a proposito di *Trilogía sucia de La Habana*
di Pedro Juan Gutiérrez

[...] el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor. [...] Todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización.

(Ernesto «Che» Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*)

Nell'ottobre del 1998 *Trilogía sucia de la Habana*¹, testo inedito a Cuba, viene pubblicato per la prima volta a Barcellona, dall'editrice Anagrama. Qualche mese più tardi, di ritorno da un viaggio di promozione dell'opera, l'autore – Pedro Juan Gutiérrez – viene licenziato dalla rivista per la quale lavora e bandito dalla vita sociale e culturale dell'Isola².

L'episodio appare inspiegabile se si tiene conto della fermezza con cui lo scrittore sostiene la totale assenza, nei propri scritti, della tematica politica: «[...] penso che la letteratura e la politica siano territori diversi, e per questo non parlo mai di politica»³.

A dispetto delle asserzioni di Gutiérrez, è in realtà possibile rintracciare, lungo il testo che inaugura la pentalogia dal titolo «Ciclo

¹ PEDRO JUAN GUTIÉRREZ, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998. L'edizione consultata per il presente lavoro è quella pubblicata dalla medesima casa editrice nel 2005.

² Cfr. LUCANA SICA, *Intervista a Pedro Juan Gutiérrez*, in «La Repubblica», 24 febbraio 2003, poi in http://digilander.libero.it/confratichianti/libri_gutierrez-intervista.htm

³ *Ibidem*.

de Centro Habana», dei seppur rari momenti in cui il dissenso nei confronti dell'assetto del Paese si fa evidente. Tuttavia, non è in tali fugaci palesamenti di disapprovazione che risiede la forza eversiva dell'opera. Essa propone, infatti, un ritratto della società cubana che, rappresentando in maniera cruda e diretta – a tratti esasperata, iperbolica – il degrado prodotto dalla crisi economica e ideologica degli anni Novanta, assume – più o meno implicitamente – il valore di una duplice denuncia. Da una parte, assistiamo ad uno smascheramento dell'inattendibilità e della falsità dell'informazione mediatica nazionale, che mette altresì in luce il tentativo di manipolazione della realtà – e delle coscienze – operato dal Governo. Dall'altra, il romanzo offre una spietata ma lucida testimonianza del fallimento cubano nella realizzazione pratica dell'utopia socialista, vale a dire nella costruzione di una nuova società e nella formazione di quell'uomo nuovo su cui la stessa doveva reggersi.

* * *

Trilogía sucia... presenta una struttura che possiamo definire piramidale: il testo si articola, infatti, in tre sezioni, a loro volta costituite da un numero variabile di racconti.

All'organicità formale dell'opera si contrappone la totale assenza di progettualità che sembra caratterizzare l'incedere della narrazione. Le sessanta unità diegetiche di cui consta il testo si dispongono, all'interno dello stesso, in una successione che manca di qualsiasi linearità logico-cronologica, mostrandosi come il frutto del caotico fluire dei pensieri e dei ricordi del personaggio-narratore. A condurre il racconto è Pedro Juan, una sorta di *alter ego*⁴ dell'autore, che riferisce di avvenimenti e circostanze che si collocano in un passato prossimo al tempo della redazione dell'opera⁵. Di tali vi-

⁴ Si badi che a dispetto dei numerosi dati anagrafici, biografici e caratteriali che l'autore condivide con il proprio personaggio – al fine di conferire credibilità alla narrazione –, sarebbe erroneo identificare le due figure e considerare quella in esame come un'opera autobiografica.

⁵ Nella determinazione della distanza che intercorre tra il tempo della storia – in cui si collocano i fatti narrati – e il tempo della composizione del testo, un ruolo fondamentale è affidato al peritesto. Le indicazioni poste in calce alle pagine

cede egli è talvolta protagonista, talaltra spettatore, meno frequentemente semplice cronista. Nonostante il carattere anedddotico e il ritmo sincopato della narrazione, è possibile rintracciare al suo interno degli elementi – più precisamente dei *topoi* – che fungono da comuni denominatori dei singoli racconti, conferendo coerenza e coesione al *corpus* e rivelando, inaspettatamente, una trama unica che soggiace al testo.

Trilogía sucia... può, infatti, leggersi come la storia di un'involuzione, del regresso allo stato di natura compiuto dall'uomo – inteso all'interno dei due codici di riferimento storico-sociale (uomo cubano) e ontologico-esistenziale (essere umano) – in condizioni di indigenza. I numerosi personaggi che irrompono – e, spesso, altrettanto repentinamente svaniscono – nelle pagine della raccolta, si muovono dentro una realtà fatta di miseria, illegalità e prostituzione, all'interno della quale la loro condotta acquista significato solo se analizzata alla luce della sovrapposizione tra uomo e animale operata da Gutiérrez⁶. Le figure della diegesi agiscono, infatti, al solo scopo di appagare i propri bisogni, di garantire l'autodifesa e l'autoconservazione. Esemplificativa appare, in merito, l'ossessiva iterazione, nel testo, di lemmi quali *hambre, comer, sobrevivir*.

A palesare il ritorno all'egemonia dell'istinto – o, per dirla con Freud, della pulsione – sulla *ratio* concorrono, poi, le ricorrenti quanto dettagliate descrizioni degli incontri sessuali tra i personaggi. La pressoché totale assenza di implicazioni affettive, la frequente occasionalità della *pareja*, la priorità del canale olfattivo come mezzo di riconoscimento previo all'accoppiamento («[...] aquella mujer no olía a mujer. Por eso mis testículos no vibraron»⁷), nonché le

conclusive, rispettivamente, della seconda e della terza sezione consentono di stabilire che la stesura del libro, nella sua globalità, risale agli anni tra il '95 e il '97 del secolo scorso. Gli eventi rappresentati al suo interno, secondo quanto lo stesso protagonista afferma, si riferiscono, invece, all'inizio degli anni Novanta.

⁶ L'operazione compiuta dall'autore è resa esplicita dal frequente ricorso, nella descrizione dei tratti fisici e caratteriali dei personaggi, a similitudini in cui il secondo termine di paragone è rappresentato da una bestia: «alegres como las vacas en celo», «arañando como los gatos», «se reproducen como conejos», «peludo como un oso», «se alteró como un cervatillo hipnotizado [...] ante los lobos hambrientos», «invulnerable. Como una fiera en la selva» (*Trilogía sucia...*, pp. 190-191, 208, 254, 255, 313, 351).

⁷ *Ibidem*, p. 182.

modalità – per lo più la brutalità – con cui si svolge l'amplesso, sono solo alcuni degli elementi che lo scrittore mutua dal codice comportamentale comune all'uomo e all'animale, esasperandoli in modo da evidenziare lo slittamento del primo verso il secondo.

A mano a mano che la narrazione procede, l'accostamento si fa sempre più patente, sino a sfociare nella mera identificazione. Come non rilevare, ad esempio, il parallelismo tra due episodi riferiti quasi *en passant* – in armonia con lo stile conciso che contraddistingue l'intera opera – dal protagonista.

Il racconto dal titolo «La Navidad del 94» narra del suicidio – tema ripetutamente affrontato nel testo – di un uomo. Può essere opportuno annotare l'effetto parodico conseguito da Gutiérrez nel rappresentare un personaggio rispondente al nome di Angelito il quale, nel giorno di Natale, monta sul tetto dell'edificio in cui vive per decretare la propria morte. La tragicità dell'evento è immediatamente smorzata dalla maniera distaccata e cruda con cui il protagonista descrive i due cani randagi che si appressano al cadavere per cibarsene:

Los primeros que se acercaron al cadáver aplastado contra el asfalto fueron dos perros callejeros. Comieron un buen pedazo del cerebro sangrante y caliente. Encontraron un rico bocado para el desayuno⁸.

Nel racconto denominato «Salíamos de las jaulas», si assiste ad una scena che può considerarsi analoga alla precedente, salvo che per un significativo rovesciamento dei ruoli disimpegnati dalle figure che le danno vita. In questo caso, è un gruppo di uomini ad essere rappresentato nell'intento di nutrirsi della carcassa di un cavallo, a dispetto delle ripugnanti condizioni in cui essa versa:

Llegué a casa de un guajiro y el tipo tenía un caballo muerto tirado en el patio. Ya con la panza medio hinchada. Apenas lograba contener los negros [...]. Querían descuartizar el animal y llevárselo a pedazos. Era una jauría. [...] El guajiro les explicaba que el animal murió enfermo y se pudría rápidamente. Ellos no le discutían. Sólo le pedían sacarle un pedazo [...] [a] aquel animal sarnoso y esquelé-

⁸ *Ibidem*, p. 113.

tico, cubierto de moscas verdes. Por el culo le salían gusanos y pus⁹.

La progressiva adesione dell'uomo all'*habitus* animale sembra, poi, giungere al suo apogeo in brevi ma incisive descrizioni come la seguente:

Bajo las escaleras y me encuentro con los bobos llorando, en el quinto piso. [...] Apestan a suciedad. Se cagan a escondidas en la escalera. Mean en todos los rincones. A veces andan en cuero en la casa y se asoman a la puerta. Escandalizan, se babea¹⁰.

Gutiérrez propone, dunque, una provocatoria riformulazione della nozione di uomo all'interno di un contesto di pauperismo, che si basa essenzialmente sull'abolizione del senso morale (tratto che Kant, tra gli altri, considera come distintivo dell'uomo dagli animali inferiori) e della dignità:

El pobre, o el esclavo, da igual, no puede complicar demasiado su moral, ni ser muy exigente con su dignidad, so pena de morir de hambre¹¹.

Conseguenza evidente di tale mutazione è la disgregazione di quelle strutture in cui gli individui sono soliti organizzarsi: la famiglia, la comunità, la società. Non è casuale la scelta di rappresentare Pedro Juan come una figura solitaria, avulsa da qualsiasi contesto, circondata da personaggi che rapidamente transitano nella sua vita – e nel testo –, senza fermarsi a prenderne parte. D'altronde, nelle rare occasioni in cui i rapporti intrattenuti dal protagonista si caratterizzano per una maggiore assiduità, essi mettono per lo più in evidenza la ragione utilitaristica del loro perdurare. Si pensi al caso di Luisa, una delle mogli succedutesi nell'esistenza di Pedro Juan. La donna, indotta dal marito alla prostituzione¹², diviene al

⁹ *Ibidem*, p. 137.

¹⁰ *Ibidem*, p. 133.

¹¹ *Ibidem*, p. 153.

¹² Nel paragrafo conclusivo del racconto dal titolo «El bobo de la fábrica», Pedro Juan dichiara: «Estuvimos un tiempo pasando hambre y muy jodíos, hasta que me cansé de tanta miseria y tomé una decisión. Una tarde agarré a Luisa a lo

contempo cagione della sua ira, non già per gelosia («[...] esos celos de mujeres. Yo nunca los entiendo [...]»¹³), bensì per timore di perdere la sua unica fonte di sostentamento:

Hay que buscar la comida [...] la puta en cualquier momento se monta en un avión y ojos que te vieron ir. Me entero cuando esté aterrizando en Europa. Así que hay que ir alante. Alante o me muero de hambre¹⁴.

La crisi dei rapporti interpersonali e la progressiva perdita della capacità relazionale investono anche i personaggi secondari – meglio definibili come comparse – dell’opera, impegnati nella «etapa del sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y no muerdas la mano del que te da la comidita. Así que al carajo la piedad y todo eso»¹⁵. La rete di relazioni instaurate da tali figure si caratterizza, dunque, per un forte egoismo, un cinismo spietato, un opportunismo privo di scrupoli che talvolta sfocia nella violenza inaudita. L’esempio più scioccante è, certamente, quello offerto dal racconto «Dale una puñalá, acere», che narra delle torture inflitte da due ladri a una donna, dopo aver fatto irruzione in casa sua allo scopo di derubarla. Benché un simile picco di barbarie rimanga un caso isolato all’interno dell’opera, le tendenze all’individualismo e alla prevaricazione, nonché la diffidenza nei confronti del prossimo, si manifestano continuamente nelle parole e nelle azioni dei personaggi che la popolano:

Los seres humanos seguimos siendo bestias: infieles, egoístas. Nos gusta alejarnos de la manada y observar a distancia. Evitar las dentelladas de los otros¹⁶.

In *Trilogía sucia...* sembra, insomma, riecheggiare l’idea hob-

cortico y le dije: “Oye, está bueno ya de andar con los brazos cruzados y pasando hambre. ¡Pa’l Malecón a jinetear!” Y fue buena decisión. Esa mulata tiene semanas de tumbar hasta trescientos dólares. Ya. ¡Al carajo la miseria!». *Ibidem*, p. 202.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 163.

¹⁵ *Ibidem*, p. 173.

¹⁶ *Ibidem*, p. 324.

besiana dell'*homo homini lupus*. La disposizione all'antropofagia – intesa, metaforicamente, come lotta per l'esistenza – dell'uomo ritratto da Gutiérrez è sottolineata dallo stesso autore attraverso due momenti della narrazione in cui la pratica cannibale si rappresenta nella sua accezione letterale. Ciò avviene, dapprima, all'interno della dimensione onirica: Pedro Juan riferisce, ad un certo punto, di un incubo in cui egli è avvicinato da un uomo – «que era yo mismo»¹⁷, afferma il personaggio –, il quale con un coltello taglia delle bistecche rosse e fresche dalla sua pancia. Successivamente, l'ingestione di carne umana si compie, seppur inconsapevolmente, all'interno della realtà diegetica: nel racconto opportunamente intitolato «Los caníbales», si scopre che il fegato di maiale in più occasioni acquistato e mangiato dal protagonista e dai suoi vicini è in realtà fegato sottratto da Baldomero ai cadaveri dell'obitorio presso cui lavora e venduto al mercato nero.

Può essere interessante notare come all'espressione di disgusto assunta da Isabel, in seguito ad una simile rivelazione, si contrapponga la fragorosa risata di Pedro Juan¹⁸. Tale atteggiamento è coerente con quell'immagine in cui il protagonista reinventa se stesso lungo il testo. Egli narra, infatti, del progressivo, necessario indurimento del proprio carattere (scandito da espressioni quali «necesitaba endurecerme»¹⁹, «intentaba ponerme más y más duro»²⁰, «me endurecía»²¹), della crescente distanza posta tra sé e la realtà circostante. È esemplificativa, in merito, l'ineguale condotta tenuta nelle due situazioni aventi per protagonisti altrettanti suoi figli. Alla preoccupazione manifestata – nel sesto capitolo della prima parte – per la frattura al braccio riportata da Pedrojoán si

¹⁷ *Ibidem*, p. 139. La proiezione del protagonista in entrambe le figure del suo sogno sembra dar vita a un episodio di autofagia. Tale interpretazione, tuttavia, non ci sembra congruente con il temperamento di Pedro Juan, proteso – come si vedrà in seguito – più all'autoaffermazione che al ripiegamento su se stesso. È, pertanto, probabile che lo sdoppiamento della figura principale all'interno della realtà onirica sia teso a mettere in luce la crudeltà di un sistema, basato sulla lotta per l'esistenza, in cui il personaggio agisce al contempo da vittima e da carnefice.

¹⁸ Cfr. *ibidem*, p. 331.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 152.

²¹ *Ibidem*, p. 134.

oppone l'assenza di reazione e di interesse mostrata – più avanti nel testo e nel tempo – rispetto alle molestie da parte del patrigno subite da Lazarito. In quest'ultimo caso, dopo aver riferito delle esortazioni della ex moglie a cercare e uccidere il pederasta, Pedro Juan dichiara:

Yo ni lo busqué ni lo maté. Seguí durmiendo hasta por la tarde. Me levanté con un hambre perra. Quería bañarme y salir a buscar algo de comer. Pero de nuevo apareció Caridad. Igual de histérica. Aún no se había calmado. [...] se fue sin dejarme abrir boca. Me quedé parado en la puerta. Pensando. No. No tenía nada que pensar. Me quedé con la mente en blanco²².

L'atteggiamento distaccato e la prospettiva quasi straniante che caratterizzano il racconto rispondono, sul piano della comunicazione extratestuale, ad una precisa strategia²³ dell'autore. Lo scopo è, evidentemente, quello di frustrare le aspettative del lettore²⁴ e di scuoterne la coscienza, giacché a lui è affidata la formulazione di quel giudizio critico totalmente assente all'interno dell'opera.

Sul livello strettamente testuale, l'involuzione compiuta dal protagonista assume il valore non già di una sconfitta («Todo es posible, todo es válido, menos la derrota»²⁵), bensì di una superomistica affermazione di sé. In definitiva, Pedro Juan sembra volersi ergere contro le leggi, giuridiche e morali, di una società – essa sì sconfitta, condotta alla deriva – in cui pare impossibile tanto inte-

²² *Ibidem*, p. 140.

²³ Rifacendoci alle parole di Eco, ricordiamo che un testo è «un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario» e pertanto «è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia». UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 52, 54.

²⁴ L'intenzionalità con cui Gutiérrez disattende le aspettative del lettore è evidente sin dal racconto che inaugura il testo. Le attese create dal titolo «Cosas nuevas en mi vida», si infrangono ben presto contro la rivelazione della reale natura di tali novità: «Ya me estaba acostumbrando a muchas cosas nuevas en mi vida. Me estaba acostumbrando a la miseria. A tomarlo todo como viniera. [...] Estaba aprendiendo a no tenerlo todo a la vez. A vivir casi sin nada». *Trilogía sucia...*, p. 11.

²⁵ *Ibidem*, p. 296.

grarsi quanto operare dei cambiamenti. Si ricordi il costante fallimento del personaggio centrale nei seppur deboli tentativi di inserirsi nel sistema. Quest'ultimo sembra non offrire alcuna garanzia, in termini tanto di sostentamento quanto di giustizia. L'esempio, forse, più rappresentativo è quello proposto nel capitolo «Mi culo en peligro», in cui Pedro Juan, in seguito alla detenzione per il commercio illegale di aragoste, decide di «estar tranquilo un tiempo»²⁶ e trova impiego in un mattatoio. Un pomeriggio, mentre è seduto al bancone di un bar, viene travolto da due uomini che, dopo essersi feriti vicendevolmente, si accasciano sopra di lui e muoiono. Il racconto si conclude, con uno stile che riecheggia quello telegrafico, nella seguente maniera:

Después hay cadena: carro patrulla – estación de policía – declaraciones – no entienden mis heridas y tanta sangre si no sé nada – buscar a mi único testigo: el dependiente del bar – no aparece el tipo – retenido 72 horas hasta que se aclare – hay otros casos – se olvidan de mí – llevo diez días encerrado – por suerte es otro lugar – el tipo que le gusta mi culo no está por allí – al fin me sueltan – perdí el trabajo en el matadero – creo que tengo que volver al contrabando de langostas y carne de res²⁷.

Nella peculiare tecnica narrativa adottata nel brano citato può riconoscersi un nuovo espediente teso a favorire la cooperazione testuale del lettore. La laconicità dello stile e l'ironia del tono, apparentemente indirizzati a sminuire l'epilogo della vicenda, producono, in realtà, l'effetto opposto di enfatizzarne il contenuto, di metterne in evidenza l'assurdità.

Al contempo, l'episodio rinvia a quell'inalterabilità dello *status quo* costantemente sottolineata nel testo dall'iterazione dell'espressione «nada que hacer». Nel racconto che prende il titolo dalla breve proposizione e che inaugura la sezione – quella centrale – omonima, si legge: «Y vivía. Sin nada que hacer. Sobrevivir creo que se llama eso. Uno se deja deslizar y no espera nada más»²⁸.

La consapevolezza dell'immutabilità delle cose mette, dunque,

²⁶ *Ibidem*, p. 141.

²⁷ *Ibidem*, pp. 143-144.

²⁸ *Ibidem*, p. 130.

in crisi i concetti di tempo²⁹ e di futuro, distruggendo quanto si colloca all'interno di tali categorie: i sogni, le aspettative. La necessità di rimanere ancorati alla realtà – «Anclado en tierra de nadie» recita il titolo della prima sezione – è posta in evidenza dall'esperienza di Dalia. L'anziana vicina del protagonista rivela a quest'ultimo di aver venduto alcuni gioielli per acquistare del vestiario nuovo, fiduciosa che «no vamos a seguir con esta miseria y esta hambre. Ya esto se acaba. Yo sé que se está acabando y hay que tener ropa para salir. Para pasear»³⁰. La risposta del suo interlocutore («Lo último que se pierde es la esperanza»³¹) sembra anticipare, ossimoricamente, la conclusione della vicenda: Dalia, che può a tutti gli effetti considerarsi un'antropomorfizzazione di quella speranza a cui Pedro Juan fa riferimento, muore pochi giorni dopo, a seguito del crollo della propria casa e delle proprie illusioni.

L'accusa di incuria mossa dalla donna al Governo – «El gobierno lo tiene todo abandonado»³², afferma ad un certo punto – risuona anche in altri momenti della narrazione, in cui le responsabilità degli organi di potere si amplificano e si estendono dalle sorti dell'assetto architettonico dell'Isola a quelle dei suoi abitanti. Nel racconto «Salíamos de las jaulas», ad esempio, si legge:

Hacíamos nuestra entrada en la jungla. Así a patadas por el culo. Todos salíamos de las jaulas y comenzábamos a luchar en la selva. Ése era el asunto. Salíamos atrofiados de las jaulas. Aburridos y temerosos. No teníamos ni idea de cómo era la batalla en la jungla. Pero había que hacerlo. Estuvimos encerrados treinta y cinco años en las jaulas del Zoo. Nos daban alguna comidita y alguna medicina, pero ni idea de cómo era todo más allá de los barrotes. Y de pronto hay que saltar a la selva. Con el cerebro adormecido y los músculos flojos y débiles. Sólo los mejores podrían competir por la vida en la jungla³³.

²⁹ La perdita di senso del tempo si rileva anche nello sviluppo della narrazione che, come precedentemente detto, si caratterizza non soltanto per la mancanza di linearità cronologica, ma anche per la rara largizione di elementi utili alla ricostruzione della stessa.

³⁰ *Trilogía sucia...*, p. 69.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p. 139.

In tali momenti la narrazione perde il valore universale di rappresentazione di una *conditio humana*, per re-inscrivere all'interno dei limiti di una peculiare realtà geografica: quella cubana. L'assimilazione dell'uomo alla bestia appare, qui, non soltanto come il frutto di una contingenza economica, concepibile all'interno di qualunque contesto storico-sociale, ma anche come il risultato della strategia educativa di un particolare Governo in un determinato periodo. Ciò che emerge dalle parole di Pedro Juan è come il processo formativo, teso a forgiare il cosiddetto *hombre nuevo*, si sia tradotto, nella pratica, in una vera e propria relegazione dei cittadini allo stato animale. Emblematico appare, in merito, il racconto dal titolo «Locos y mendigos», nel quale il protagonista ricorda di aver lavorato – in un'epoca in cui «se acercaba algo importante»³⁴ – per la «sanidad pública», assolvendo al compito di «recoger todos los locos y los mendigos del centro de la ciudad»³⁵. Le modalità secondo cui si svolge la mansione del personaggio, incaricato di attirare matti e mendicanti e farli salire su un camion «sin ventanillas, con unos letreros de una distribuidora comercial de electrónica»³⁶, non può non richiamare alla mente l'attività dell'accalappiacani.

Benché l'equivalenza istituita dagli organi di controllo venga, come si è detto, stoicamente assunta, addirittura quasi rivendicata da Pedro Juan, non mancano i momenti della narrazione in cui le crepe di tale condizione si fanno palesi. È, in particolare, nell'ultima parte del testo che si percepisce il forte senso di solitudine che accompagna l'esistenza del protagonista. Il titolo della sezione, «Sabor a mí», sembra ancora una volta rinviare a quella visione egocentrica della realtà, che caratterizza la narrazione³⁷. Nel racconto omo-

³⁴ *Ibidem*, p. 251.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 252.

³⁷ A suggerire che si tratta di un'ingannevole evidenza concorre già il tratto distintivo della terza sezione. Nella metà dei racconti di cui si compone (dieci dei venti totali), Pedro Juan non soltanto non figura come protagonista delle vicende narrate, ma non vi prende parte nemmeno in qualità di testimone. In tali momenti il personaggio-narratore sembra trasgredire il proprio statuto, per collocarsi al di fuori della diegesi e riferire gli eventi eclissandosi dagli stessi. Tale cambiamento è, probabilmente, dovuto ad una diversa disposizione dell'autore, il quale elabora quest'ultima porzione di testo in un periodo successivo alla redazione delle prime due (sulla base delle informazioni fornite dal peritesto, si può, infatti, stabilire che

nimo – difforme da tutti gli altri, perché organizzato in due parti, che scandiscono gli altrettanti giorni in cui si svolge l'evento narrato – si apprende, tuttavia, che si tratta del verso di un bolero:

Si negaras mi presencia
 en tu vivir,
 bastaría con abrazarte
 y conversar
 tanta vida yo te di
 que por fuerza llevas ya
 sabor a mí³⁸.

... pasarán más de mil años,
 muchos más,
 yo no sé si tenga amor la eternidad,
 pero allá tal como aquí
 en la boca llevarás
 sabor a mí³⁹.

Il brano si contrappone al frammento di salsa citato nel penultimo racconto della seconda sezione, il cui *estribillo* recita: «Búscate una temba que te mantenga»⁴⁰. Il mutamento della colonna sonora sembra sottolineare una variazione della disposizione d'animo del protagonista. Si badi, tuttavia, che la figura centrale dell'opera è ben lungi da quell'amore eterno a cui inneggia il bolero. È quanto si evince dalla condotta di Pedro Juan, il quale intona le succitate strofe in due momenti poco distanti temporalmente, rivolgendole a due diverse figure femminili. Se ne deduce che obiettivo della sua *quest* non è, in realtà, la condivisione di un sentimento profondo e

le parti iniziali datano di marzo-novembre del 1995 e l'ultima di aprile-ottobre del 1997). La novità, tuttavia, può anche interpretarsi come un espediente consapevolmente utilizzato da Gutiérrez. Al diverso protagonismo che caratterizza i succitati racconti non corrisponde un mutamento delle tematiche sviluppate al loro interno. Può, dunque, ipotizzarsi che la finalità dell'innovazione sia quella di ribadire l'esemplarità della figura centrale che, a dispetto del suo forte temperamento, assume un carattere collettivo e, a tratti, universale.

³⁸ *Trilogía sucia...*, p. 271.

³⁹ *Ibidem*, p. 274.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 208.

duraturo, bensì il seppur momentaneo superamento della propria solitudine. Gli attimi di abbandono a tale esigenza, brevi e diradati all'interno della narrazione, non ne alterano la visione disincantata della realtà e dei rapporti umani. Si pensi alle parole con cui Isabel ammonisce il protagonista, quando questi si lascia andare ad una manifestazione di tenerezza:

- No me acaricies tanto, Pedro Juan, no abuses de mí.
- ¿No te hace falta un poquito de cariño?
- Hace años que necesito una caricia.
- Y yo también.
- No quiero sufrir más, papito. Me enamoro y después es una jodienda.
- Sí, es verdad⁴¹.

La necessità di difendersi dall'amore, dalle sue complicazioni, dalla sofferenza che implica è, forse, uno dei pochi dati – insieme ai reiterati riferimenti al potere salvifico della fede («[...] sin fe cualquier sitio es otro infierno»⁴²) – che restituiscono umanità ai personaggi-fiere di Gutiérrez e che rivelano la ragione più autentica del loro agire: la paura.

⁴¹ *Ibidem*, p. 274.

⁴² *Ibidem*, p. 206.