



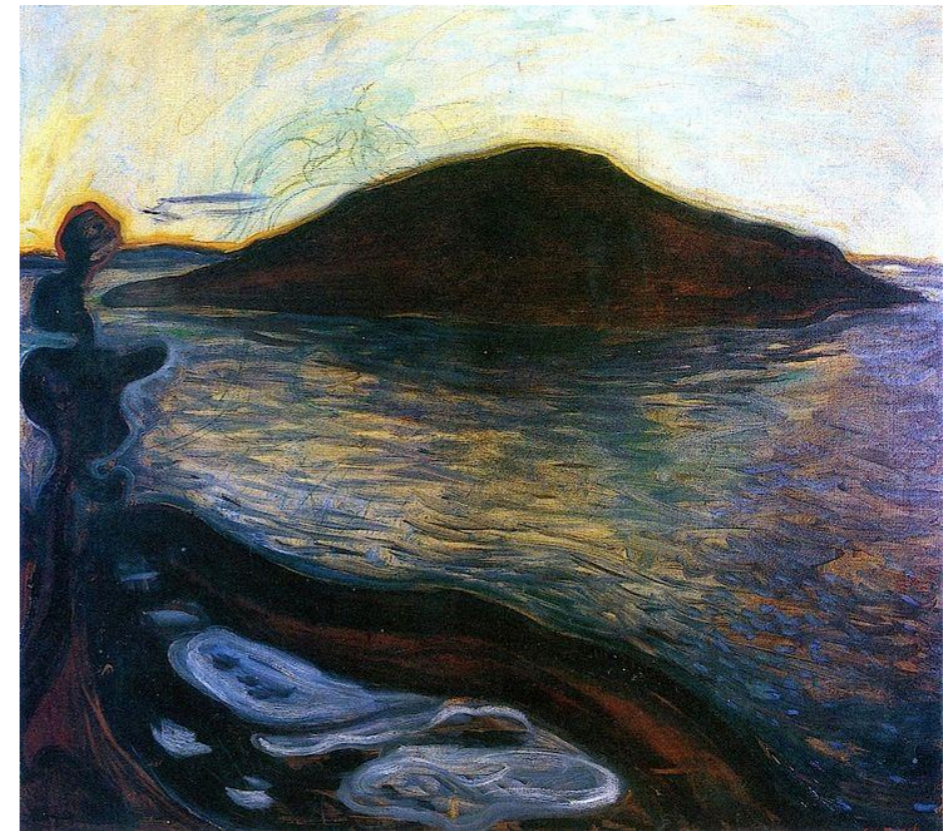
ISBN 978-88-944171-3-5

€ 25,00

A. LIPPOLIS EDITORE

XII Testo, metodo, elaborazione elettronica

Università degli Studi di Catania
Dipartimento di Scienze Umanistiche



XII
Testo, metodo, elaborazione elettronica
Isolitudine, confine, identità

a cura di S. Costanzo, D. A. Cusato, G. Persico

A. LIPPOLIS EDITORE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Dipartimento di Scienze Umanistiche

XII
***Testo, metodo,
elaborazione elettronica***
Isolitudine, confine, identità

a cura di
Sabrina Costanzo, Domenico Antonio Cusato, Gemma Persico

A. LIPPOLIS EDITORE

Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università di Catania (Progetto Prometeo 2019).

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di *referees* anonimi, individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori.

COMITATO SCIENTIFICO

Sabrina Costanzo (*Università di Catania*)
Jaime Concha (*University of San Diego – California*)
Domenico Antonio Cusato (*Università di Catania*)
Rocco Distilo (*Università della Calabria*)
Laura Luche (*Università di Sassari*)
Selena Millares (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Gemma Persico (*Università di Catania*)
Carmen Ruiz Barrionuevo (*Universidad de Salamanca*)
Silvana Serafin (*Università di Udine*)

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 978-88-944171-3-5

copyright © 2020 by A. Lippolis Editore di Alessandra Lippolis
Via Lungomare, 13 – 98162 S. Saba (Messina)

INDICE

<i>Presentazione</i>	p.	7
ANNALISA BONACCORSI		
L'isola come origine e superamento della solitudine in <i>Tuyo es el reino</i> , di Abilio Estévez.....	p.	9
FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA		
Islas, fronteras e identidades. Geografías reales, imaginarias y simbólicas alrededor de la e(in)migración italiana en Argentina	p.	21
VALENTINA CALÌ		
«Yo soy habanera»: rivendicazioni identitarie in <i>Café Nostalgia</i> di Zoé Valdés.....	p.	33
ANTONELLA CANCELLIER		
Distopie e utopie possibili nell' <i>Islario contemporáneo</i> di Fernando Aínsa.....	p.	45
SABRINA COSTANZO		
Lo spazio distopico dell'isola e la (de)costruzione dell'identità femminile. <i>Todos se van</i> di Wendy Guerra.....	p.	59
DOMENICO ANTONIO CUSATO		
L'isola aborrita e rimpianta di Reinaldo Arenas	p.	71
MANUELA D'AMORE		
Identità, straniamento e resilienza in Joe Pieri, <i>Isle of the Displaced: An Italian-Scot's Memoirs of Internment in the Second World War</i> (1997).....	p.	83
GIUSEPPINA DI GREGORIO		
“U scrusciu d’u mari”: l’isolitudine di Camilleri/Montalbano nella traduzione in lingua inglese e la trasposizione televisiva de <i>La pista di sabbia</i>	p.	99

IAIN HALLIDAY The complex “islandness” of William Sharp	p. 113
FRANCESCA ROMANA PACI J. M. Coetzee’s Foes	p. 125
GEMMA PERSICO «Stronzo in a stronzoland»: Siciliani d’Australia tra isolitudine, memoria e nostalgia in <i>The Volcano</i> di Venero Armano	p. 141
ANNALISA PES Isole coloniali, identità postcoloniali nella narrativa di Sia Figiel e Jamaica Kincaid	p. 159
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO El insularismo como poética en Cuba y en las islas Canarias	p. 171
GIULIANA RUSSO “No man is an island”: per un’analisi lessicografica e lessicologica del termine <i>island</i> in prospettiva sincronica e diacronica.....	p. 183
GIUSEPPE SERPILLO “Passare e ripassare lungo il limite, e oltre il limite”: Riflessioni sull’opera di Leonardo Sole, linguista e drammaturgo	p. 197
SUSANNA ZINATO Appartenere diversamente all’isola-che-c’è: <i>Maurice</i> di E.M. Forster	p. 207

DOMENICO ANTONIO CUSATO
Università di Catania

L'isola aborrita e rimpianta di Reinaldo Arenas

È opinione diffusa che gli abitanti di un'isola, proprio a causa del mare che segna un confine senza soluzione di continuità, percepiscano in modo amplificato il sentimento di solitudine. Gesualdo Bufalino, per descrivere questa sensazione così peculiare (riferendosi in particolare alla terra siciliana), ha perfino coniato un neologismo, fondendo le parole «isola» e «solitudine» nell'unico lemma «isolitudine»:

Isole dentro l'isola: questo è appunto lo stemma della nostra solitudine, che vorrei con vocabolo inesistente definire «isolitudine» [...]¹.

Ma quando, oltre ad abitare su un'isola, vi si è relegati per legge, in una claustrofobica emarginazione dal resto del mondo, la sensazione di essere isole all'interno dell'isola si fa più concreta, e il sentimento di segregazione porta ancora oltre la definizione di Bufalino.

Nel caso di Cuba, le cui leggi emanate all'inizio degli anni Sessanta hanno limitato per oltre mezzo secolo la libertà di uscire dal Paese, si percepisce in modo molto più acuto ciò che Virgilio

¹ Gesualdo Bufalino, «Isola nuda» in Idem, *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990, p. 17. Dello stesso scrittore siciliano, si ricorda anche una successiva modulazione del sentimento di solitudine degli isolani: «[È destino d'ogni isola] essere sola nell'angoscia dei suoi invalicabili confini, infelice e orgogliosa di questo destino. Donde viene che i suoi figli, stretti tutt'intorno dal mare, siano spinti a farsi isole dentro l'isola e a chiudersi all'interno dentro la propria solitudine». Cfr. Gesualdo Bufalino, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas; nota critica di N. Zago, Comiso (Rg), Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, pp. 67-68.

Piñera, una ventina d'anni prima della vittoria rivoluzionaria, in un famosissimo verso aveva definito «La maldita circunstancia del agua por todas partes»².

L'acqua che circonda l'isola caraibica (ostacolo reale, ma ormai metafora della barriera creata dal sistema) non soltanto ha impedito lo spostamento dei cubani verso l'estero, ma ha anche limitato l'entrata a Cuba di tutto ciò che non era conforme all'ideologia del sistema. Una sorta di censura, imposta fin dagli inizi del regime, ha decretato per un lungo periodo un isolamento culturale, ancor oggi non del tutto estinto. Addirittura, la musica più apprezzata in quegli anni (come quella dei Beatles, dei Credence Clearwater Revival, dei Rolling Stones...) era riprovata in quanto imperialista e *diversionista*. A questo proposito, mi piace richiamare un passo particolarmente commovente di *La neblina del ayer*, di Leonardo Padura Fuentes, in cui si percepisce l'irreparabilità di una decisione così scellerata:

–[...] ¿Cuántas cosas nos quitaron, nos prohibieron, nos negaron durante años para adelantar el futuro y para que fuéramos mejores?

–Una pila –dijo Carlos.

–¿Y somos mejores? –quiso saber Candito el Rojo.

–Somos distintos [...]. Lo peor fue que nos quitaron la posibilidad de vivir al ritmo que vivía la gente en el mundo. Para protegernos³.

Trova dunque una spiegazione l'incalcolabile numero di cubani morti in mare nel tentativo di attraversare lo stretto della Florida su vecchi pneumatici di camion o su altri tipi di zattere di fortuna: la ricerca della libertà val bene il rischio del naufragio e persino della morte.

Ma, per coloro che riescono ad approdare in un nuovo Paese, non c'è alcun inizio di felicità: Cuba diventa l'Eden perduto per il quale ci si struggerà inutilmente per tutta la vita, poiché si è venuto a spezzare quel «[...] trasporto di complice sudditanza che avvince al suo scoglio ogni naufrago [...]»⁴. Infatti, per le leggi vigenti, chi

² Si tratta del primo verso del poema di Virgilio Piñera, *La isla en peso*, La Habana, s. e., 1943.

³ Leonardo Padura Fuentes, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 198.

⁴ G. Bufalino, *Isola nuda*, cit., p. 17.

per qualsiasi motivo avesse lasciato l'isola senza autorizzazione non avrebbe avuto mai più alcuna possibilità di rientrarvi; e le autorizzazioni alle persone comuni erano una concessione del tutto eccezionale, quasi impossibile. Dunque, per non rischiare di perdere per sempre la propria terra, molti hanno preferito soccombere piuttosto che fuggire. E questo sarebbe stato il caso di Reinaldo Arenas, se le cose fossero andate secondo la sua volontà.

* * *

In *Antes que anochezca*, le memorie pubblicate postume, lo scrittore racconta di quanta fatica gli costò riuscire a fuggire dall'isola. Riferisce di precedenti tentativi frustrati e dell'ultimo in cui, per poter partire dal porto del Mariel, dovette perfino falsificare il passaporto onde evitare di farsi riconoscere e rischiare di essere trattenuto⁵. Tuttavia, queste memorie – sicuramente toccanti e, nel complesso, abbastanza verosimili – vanno considerate alla luce della sua fervida fantasia letteraria e dell'odio nei confronti di Castro, odio che si è accresciuto ed esasperato durante l'esilio. Considerando che l'unica arma a sua disposizione per attaccare il castrismo è stata la parola⁶, è attraverso questa che ha portato avanti la sua vendetta; e, per essere ancora più implacabile, non ha esitato a fare uso di iperboli e di qualche ritocco fantasioso degli eventi.

Infatti, le cose non sono andate come Arenas racconta. Nel 1981, molto prima che egli scrivesse l'autobiografia (e, dunque, non vi era alcun motivo, né ideologico né personale, di contestarla), Ángel Rama, in un articolo, riporta di aver saputo che l'esule cubano era sbarcato a Key West, insieme con altri *marielitos*. Racconta ancora di essere andato a trovarlo e di averlo intervistato:

En esa desconcertante y fantástica flotilla, [...] alguien descubrió la presencia de Arenas [...]. Él contó lo ocurrido: Estaba en mi apartamento de La Habana, cuando a las cuatro de la mañana llamaron a

⁵ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 303.

⁶ Cfr. Domenico Antonio Cusato, *Reinaldo Arenas: la vendetta della parola*, in AA. VV., *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno [AISPI] di Roma 15-16 marzo 1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 347-358.

mi puerta diciéndome: Vístete y lárgate. Yo les dije que no había pedido salir, que prefería quedarme en Cuba, pero ellos me dijeron: No discutas y lárgate para Mariel⁷.

C'è da credere che il critico uruguayano riferisca fedelmente i fatti poiché Reinaldo Arenas, che conosceva l'articolo – visto che, circa dieci anni dopo, ne parla in *Antes que anochezca* –, non lo ha mai smentito. Ovviamente, a distanza di tanto tempo, la rievocazione dello scrittore cubano è un po' imprecisa; infatti, ricorda male anche il titolo e il luogo di pubblicazione della nota di Rama:

Ángel Rama [...] en lugar de escribirme una carta al menos para felicitarme de haber salido de Cuba [...] publicó un enorme artículo en el diario *El Universal* de Caracas titulado «Reinaldo Arenas hacia el ostracismo». Rama decía [...] que era un error que yo hubiese abandonado el país [...] que ahora estaría condenado al ostracismo⁸.

È interessante considerare come Arenas rimarchi che «ostracismo» non voglia significare soltanto l'allontanamento dal proprio Paese, ma anche emarginazione e isolamento all'interno della propria patria, prefigurando quella condizione che successivamente si sarebbe meglio definita con il termine «insilio»⁹:

Todo aquello era extremadamente cínico; era ridículo, además, aplicado a alguien que desde 1967 no publicaba nada en Cuba y que había sufrido la represión y la prisión dentro de aquel país, donde sí estaba condenado al ostracismo¹⁰.

Ma i motivi per cui Reinaldo Arenas sia salpato dal Mariel (imposizioni governative o scelte personali) non sono poi così impor-

⁷ Ángel Rama, *Reinaldo Arenas al ostracismo*, in «Eco», Bogotá, n. 231, enero de 1981, p. 332.

⁸ R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., pp. 308-309.

⁹ Sull'argomento, rimando a AA. VV., *Testo, Metodo, Elaborazione elettronica. Migrazione, esilio, insilio*, a cura di S. Costanzo, D. A. Cusato e G. Persico, Messina, Lippolis, 2019. Si veda pure Salvatore Claudio Sgroi, *Dall'«esilio» all'«insilio»/«inxilio», al «desexilio» e glottoplasti chi? In spagnolo e altrove*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», XLVIII, 3, 2019, pp. 485-516.

¹⁰ R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 309.

tanti. Ciò che conta è che, a partire da quel momento, la sua vita si è dovuta conformare alle nuove circostanze, e queste gli hanno fatto sviluppare un sentimento ambivalente nei confronti della patria. Sente odio verso tutto ciò che riguarda gli aspetti politici, e in particolare modo verso il regime che lo ha perseguitato per la sua omosessualità (e bisogna pure aggiungere che, a tratti, l'aggressività con cui attacca il sistema sembra estendersi all'intera Cuba); sente amore, invece, per la terra e i luoghi cari che non potrà mai più rivedere, e che rievoca con intensa nostalgia.

È soprattutto in *Antes que anochezca* dove sferra l'offensiva più dura al regime, presentando la dittatura in modo crudo e senza servirsi di alcuna metafora. D'altronde, non trattandosi di una finzione letteraria ma di un libro di memorie (e di memorie toccanti), non ha bisogno di espedienti retorici per coinvolgere il lettore. In questa autobiografia, oltre alle affezioni personali (come le ricorrenti perquisizioni subite da parte della *Seguridad del Estado*, i vari soprusi della burocrazia, l'umiliazione del carcere...), lo scrittore riporta anche quelle di carattere collettivo (come i continui e assillanti controlli della vigilanza del CDR¹¹ nei confronti di tutti i cittadini, il caso Padilla, l'esodo del Mariel...). E il responsabile di tutto ciò è una sola persona, come sostiene nella «Carta de despedida»:

Pongo fin a mi vida voluntariamente [...]. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país¹².

Nelle narrazioni, invece, pur continuando ad attaccare il sistema dispotico (poiché ormai questa è la sua unica e ossessiva ragione di esistere), utilizza ogni figura retorica a sua disposizione per stigmatizzare l'oppressione. Si pensi, ad esempio, ai romanzi che formano la «Pentagonía» (ovvero, un'agonia in cinque libri)¹³

¹¹ Comités de Defensa de la Revolución.

¹² R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 343.

¹³ *Celestino antes del alba*, La Habana, Ediciones Unión, 1967; *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Caracas, Monte Ávila, 1980; *Otra vez el mar*, Barcelona, Argos Vergara, 1982; *El asalto*, Miami, Ediciones Universal, 1991; *El color del verano*, Barcelona, Tousquets, 1999.

dove, attraverso metafore più o meno velate, fa affiorare i diversi tipi di emarginazione subita dai personaggi con cui si identifica. E si considerino anche le sue *pièces* teatrali¹⁴ e i racconti delle varie raccolte – quali *Adiós a mamá*¹⁵, *Termina el desfile*¹⁶ –, tutti improntati alla stessa finalità.

Ma l'opera dove maggiormente si nota la dissociazione emotiva di cui si è detto è «Final de un cuento». Questo racconto fu pubblicato dapprincipio sul primo numero di «Mariel»¹⁷, la rivista che – insieme con altri esuli cubani¹⁸ – aveva fondato pochissimi anni dopo essere giunto negli Stati Uniti. Successivamente, mentre lo scrittore ormai si trovava nella fase terminale dell'AIDS, il racconto stava per essere pubblicato anche in Spagna, in un volumetto intitolato *Meditaciones* in cui sarebbero comparsi pure «El cometa Halley» e tre saggi dello stesso Arenas. Ma la morte dello scrittore, mentre il libretto era ancora in tipografia, indusse Juan Villa, il curatore, a cambiarne il titolo con uno più appropriato: *Final de un cuento*¹⁹, appunto. Da ultimo, il racconto è apparso ancora nel citato volume postumo intitolato *Adiós a mamá*²⁰, che comprende in totale otto sue brevi narrazioni²¹.

Ciò che colpisce del *relato* in questione è soprattutto la doppia prospettiva con cui si guarda all'isola caraibica: da una parte vi è

¹⁴ R. Arenas, *Persecución. Cinco piezas de teatro experimental*, Miami, Ediciones Universal, 1986. I cinque «Actos» che compongono la raccolta sono: «Traidor», «El paraíso», «Ella y Yo», «El Reprimero», «El poeta».

¹⁵ Idem, *Adiós a mamá. De La Habana al cielo*, prólogo de M. Vargas Llosa, Barcelona, Ediciones Áltera, 1995.

¹⁶ Idem, *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

¹⁷ Idem, *Final de un cuento*, in «Mariel» (Revista de literatura y arte), año 1, n. 1, primavera 1983, pp. 3-5.

¹⁸ I cofondatori sono Juan Abreu, René Cifuentes, Reinaldo García, Luis de la Paz, Roberto Valero, Carlos Victoria.

¹⁹ R. Arenas, *Final de un cuento*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1991 (il racconto in questione si trova alle pp. 63-84). I tre saggi – o «breves relatos ensayísticos», come li definisce Juan Villa nell'introduzione (p. 11) – sono «Subdesarrollo y Exotismo», «Los dichosos sesenta», «Adiós a Manhattan».

²⁰ «Final de un cuento» occupa le pp. 147-175.

²¹ Si tratta di «Traidor», «La torre de cristal», «Adiós a mamá», «El cometa Halley», «Algo sucede en el último balcón», «La gran fuerza», «Memorias de la tierra» (suddiviso in «Monstruo I», «Los negros», «La mesa», «Monstruo II»), «Final de un cuento».

amore, tenerezza, poesia; dall'altra, animosità, acredine, livore. Si pensi al seguente brano:

Una ciudad de balcones abiertos con ropa tendida, una ciudad de brisa y sol con edificios que se inflan y parecen navegar... ¡Sí!, ¡Sí!, te interrumpía yo, una ciudad de balcones apuntalados y un millón de ojos que te vigilan, una ciudad de árboles talados, de palmares exportados, de tuberías sin agua, de heladerías sin helados, de mercados sin mercancías, de baños clausurados, de playas prohibidas, de cloacas que se desparraman, de apagones incesantes, de cárceles que se reproducen, de guaguas que no pasan, de leyes que reducen la vida a un crimen, una ciudad, ¿me oyes?, de policías y consignas. Y lo que es peor, ¿me oyes?, una ciudad con todas las calamidades que esas calamidades conllevan...²².

Risulta evidente che le discrepanti considerazioni appartengono a due personaggi diversi, i quali però rispecchiano i pensieri contrastanti del narratore nascosto. Per narratore, ovviamente, non intendo il personaggio a cui appartiene l'unica voce della storia, poiché questi è sì un narratore, ma di secondo grado, e interviene da una posizione intradiegetica. La vera istanza, vale a dire quella extradiegetica, resterà sempre eclissata, poiché lascerà ininterrottamente, sin dall'inizio, il privilegio narrativo al personaggio. Tale istanza nascosta, secondo Sabrina Costanzo, potrebbe essere quella dell'autore implicito che, da una posizione più esterna, si identifica con il narratore di secondo grado:

En las páginas conclusivas de la obra, las reflexiones del protagonista – «con esta historia haré un cuento (ya lo tengo casi terminado) para que veas que aún puedo escribir [...]» – permiten reconocer en este al emisor no solamente de la comunicación intratextual (es decir del acto narrativo), sino también de la extratextual (o sea del acto creativo)²³.

Per chiarire meglio, ricordo che «Final de un cuento» presenta un uomo che, con una valigetta in mano, cammina per le strade di

²² Per il presente lavoro, mi servo della prima edizione del racconto, pubblicata sul numero citato di «Mariel». Il brano riportato si trova a p. 4.

²³ Sabrina Costanzo, *Desterritorialización, lenguaje y frontera en «Final de un cuento»*, in «Oltreoceano», n. 13, 2017, p. 82.

Southernmost Point in USA, in direzione del mare. Questi, sin dall'inizio, esprime delle considerazioni sulla vita negli Stati Uniti e a Cuba, e la sua esposizione adotta subito uno stile dialogico, come se stesse conversando con qualcuno. Presto appare chiaro che, effettivamente, sta apostrofando un interlocutore, che però non interviene mai; cosicché la sua conversazione si trasforma in una sorta di monodialogo. Solo verso la fine, si scoprirà il motivo del silenzio dell'altro personaggio: dopo essersi suicidato per nostalgia della patria perduta, l'uomo è stato cremato; e le ceneri, che si trovano ora nella valigetta che l'amico trasporta, stanno per essere sparse in mare, affinché le correnti le riportino a Cuba.

Il conflitto interiore, dunque, porta alla scissione dell'io del narratore in due personaggi che adottano una posizione divergente nei confronti dell'isola caraibica. Le considerazioni di chi è ancora in vita ci sono riportate direttamente dallo stesso soggetto, attraverso quella sorta di monodialogo (che, come si è detto, lo rende narratore di secondo grado); ma anche le opinioni dell'altro vengono presentate dalla medesima voce, che recupera analetticamente alcune conversazioni avute con lui nel passato oppure si fa interprete del suo pensiero. Addirittura, a volte i sentimenti di chi si è suicidato ci vengono presentati senza che siano riportate né parole da lui espresse in dialoghi pregressi né alcuno dei suoi pensieri, ancorché riproposto in modo indiretto. Nel seguente brano, per esempio, si può vedere come le sue idee affiorano dalla esposizione contrariata del narratore di secondo grado:

Te seguía hablando, pero tu alma, tu memoria, o lo que sea, parecía que estaba en otra parte. Tu alma. ¿Porque no la dejaste allá junto con la libreta de racionamiento, el carné de identidad y el periódico *Granma*...?²⁴.

Ma se, da un lato, i due personaggi si presentano come diametralmente opposti, dall'altro, andando avanti nella storia, sembra che la loro visione in alcuni momenti si unifichi. Il fatto che il racconto sia affidato a una sola voce fa sì che la distanza fra i due in un certo senso si riduca. Infatti, chi riferisce la vicenda, parlando

²⁴ «Final de un cuento», cit., p. 3.

anche per l'altro, è obbligato a rendere l'intensità di quelle sensazioni; e, proprio per questo, nell'enunciare, si lascia coinvolgere maggiormente dal quel dolore. Ciò è particolarmente evidente quando viene riprodotto il poetico affresco di quell'Avana rimpianta dall'amico. Qui, nella descrizione, è indubbio che i toni e i ricordi nostalgici sono profondamente sentiti anche da chi li riporta:

Los jóvenes fluyen por las aceras del Payret y por entre los leones del Prado hasta el Malecón. [...] El calor del oscurecer ha hecho que casi todo el mundo salga a la calle. [...] Un barco entra en el puerto sonando lentamente la sirena. Oyes las olas romperse en el muro. Percibes el olor del mar. Contemplas las aguas lentas y brillantes de la bahía²⁵.

Inoltre, vi è pure un'occasione in cui, durante un fugace momento di sincerità, colui che ha il privilegio narrativo fa un'importante ammissione, vale a dire quella di non trovarsi bene lontano da Cuba:

Bastaba verte los ojos para saber que así pensabas... Y no podía decirte que también yo pensaba así, que yo también me sentía así; así no, mucho peor; al menos tú tenías a alguien, a mí, que intentaba consolarte... Pero, ¿qué argumentos se pueden esgrimir para consolar a alguien que aun no está provisto de un odio inconmesurable? ¿Cómo va a sobrevivir una persona cuando el sitio donde más sufrió y ya no existe es el único que aún lo sostiene?²⁶.

Anche chi monologa, pertanto, si trova solo e spaesato negli Stati Uniti; si vede circondato da limiti invalicabili come l'isola da cui proviene, e si sente un naufrago staccato dal suo scoglio e privo della propria identità. La sua percezione è acuita dall'atteggiamento culturale dello *yankee*, che tende a emarginare l'*hispano*, se non per discriminazione, almeno per poca considerazione o per totale indifferenza nei suoi confronti:

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 4.

[...] porque no existes, quienes te rodean no dan prueba de tu existencia, no te identifican ni saben quién eres, ni les interesa saberlo; tú no formas parte de todo esto [...]»²⁷.

Il sentimento di esclusione, che nasce dal sapersi ignorati, determina dunque la perdita dell'identità. Ma per sopperirvi (e qui sta la differenza tra i due personaggi), chi narra non pensa al rientro nell'isola, sia perché questa «ya no existe» – come ha dichiarato in un brano citato – sia perché lui non darà mai questa soddisfazione al dittatore:

Ni aunque se caiga el sistema y me supliquen que vuelva para acuñar mi perfil en una medalla [...]; ni aunque desde el avión hasta el paredón de fusilamiento me desenrollen una alfombra por la cual marcialmente habría de marchar para descerrejar el tiro de gracia en la nuca del dictador²⁸.

E, per non far pensare che in questa ammissione stia soltanto dando sfogo alla rabbia, cerca paradossalmente di rendere più credibile il suo proposito passando a un tono faceto e autoironico:

Ni aunque me coronen como a la mismísima Avellaneda o me proclamen Reina de Belleza por el Municipio de Guanabacoa, el más superpoblado y rico en bugarrones...²⁹.

* * *

Come abbiamo visto, il narratore del racconto, sempre celato dietro la voce di uno dei suoi personaggi, ha presentato una storia in cui vi sono due esuli cubani dalle idee contrapposte: uno muore (letteralmente!) per il desiderio di ritornare nella patria perduta, l'altro invece si aggrappa alla vita e rifiuta il rientro, poiché tutto ciò che rappresenta l'isola gli evoca ricordi negativi. Queste due contrastanti posizioni, ovviamente, riflettono il pensiero del narratore extradiegetico che, a causa del suo irrisolto conflitto interiore,

²⁷ *Ibidem*, p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

si è scisso proiettandosi nei due *marielitos*. Ognuno di loro, infatti, rappresenta una parte del suo io, in continua agonia fra l'amore e l'odio per la terra abbandonata.

Tuttavia, poiché il privilegio narrativo viene concesso a uno solo dei personaggi, la sua voce è obbligata a farsi carico anche dei pensieri, delle sensazioni e dei sentimenti dell'altro (sentimenti ai quali, come si è visto, in alcuni momenti aderisce pienamente). Cosicché, per certi versi, le due parti in contrasto sembrano unificarsi sia a causa dell'unica voce che parla per entrambi sia per l'adesione di questa voce ai sentimenti nostalgici di colui che si è suicidato. E, nel momento in cui i due uomini in cui si era proiettato il narratore diventano quasi un'unica figura, lui può reintroiettarli ed elaborare finalmente il lutto per la perdita di Cuba che, definita «la otra orilla», rappresenterà al contempo il Paradiso e l'Inferno. Nelle ultime righe del racconto, dove vi è un'accorata preghiera al mare, chi narra prospetta proprio questa idea:

Mar de los sargazos, mar tenebroso, divino mar, acepta mi tesoro; no rechaces las cenizas de mi amigo; así como tantas veces allá abajo te rogamos los dos, desesperados e infurecidos, que nos trajeses a este sitio, y lo hiciste, llévatelo ahora a él a la otra orilla, depositalo suavemente en el lugar que tanto odió, donde tanto lo jodieron, de donde salió huyendo y lejos del cual no pudo seguir viviendo³⁰.

A questo punto, ben conoscendo le vicissitudini di Arenas, è indiscutibile che, se il narratore intradiegetico è un riflesso del narratore occulto, quest'ultimo è la proiezione dello stesso autore implicito, vale a dire di quel Reinaldo che ama e aborrisce la sua isola. Tuttavia, per l'indelebile ricordo delle sofferenze, ciò che in lui prevale non è l'amore. Proprio per questo, probabilmente, stabilisce che il personaggio che auspica il ritorno in patria debba morire, e morire suicida: così facendo, è lui stesso che ammazza quella parte di sé che sfugge al controllo della sua determinazione e lo distrae dal suo proposito di vendetta (che si concretizza anche con il ripudio di Cuba). L'altro, invece, meno fragile alla seduzione della terra lontana, presentandosi come lo stesso scrittore si sforza di essere, può ben sopravvivere.

³⁰ *Ibidem*, p. 5.

Indubbiamente, per Arenas non è in discussione l'amore per il suolo natio, bensì l'opportunità di ritornare a vivere in quella «isla de músicos solistas que se llama Cuba»³¹, anche dopo una improbabile caduta del castrismo: l'opzione, viste le indelebili cicatrici del passato, lo porterebbe a una nuova «isolitudine» o, per dirlo con Alejo Carpentier, lo porterebbe a essere daccapo «condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de una ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible»³².

³¹ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona Seix Barral, 1967. La citazione, tuttavia, è tratta dall'edizione apparsa a Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990 p. 207 (la prima in cui riappaiono quei passi proibiti a suo tempo dalla censura spagnola). Secondo Díaz Ruiz, «En este comentario se trasluce el sentimiento de soledad – solo, solista – que según lo manifiesta el autor aparece en el pueblo cubano» (cfr. Ignacio Díaz Ruiz, *Cabrera Infante y otros escritores latino-americanos*, México, UNAM, 1992, p. 29).

³² Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, México, Cia. General de Ediciones, 1962. Nell'edizione da me consultata (Barcelona, Barral Editores, 1972), la citazione si trova alle pp. 14-15.