

*EL MUNDO ALUCINANTE*  
PROIEZIONI E METAMORFOSI DELL'"IO"

Domenico Antonio Cusato  
(Università di Catania)

La figura di Fray Servando Teresa de Mier Noriera y Guerra, già evocata da Lezama Lima<sup>1</sup>, torna ad essere oggetto di interesse da parte di un altro scrittore cubano, Reinaldo Arenas, che la trasfonde nel suo più celebre romanzo, *El mundo alucinante*<sup>2</sup>, facendo assurgere il personaggio storico a eroe di finzione.

Arenas, per costruire il romanzo, pur servendosi di alcuni saggi critici sul domenicano, utilizza soprattutto le *Memorias* del padre Mier<sup>3</sup>. L'uso di notizie di prima mano ha permesso ad Arenas di centrare la reale personalità del frate, poiché nelle sue pagine autobiografiche Servando riesce a descriversi così bene, da apparire non solo con tutte le sue virtù, ma anche con tutti i suoi difetti. Infatti, in questo suo libro troviamo, è vero, l'uomo profondamente impegnato politicamente, che nonostante le persecuzione riesce con animo integro a non recedere dalle proprie posizioni, ma anche l'egolatra, il megalomane, convinto che lo si invidi e lo si perseguiti per l'eccezionalità della sua cultura.

La critica ha sottolineato, tuttavia, soprattutto la coscienza politica del frate, esagerando, tra l'altro, le intenzioni del famoso sermone del 12 dicembre 1794<sup>4</sup>; per cui, se Arenas si fosse servito soltanto delle ricostruzioni biografiche esistenti, sarebbe venuto fuori non il personaggio che ritroviamo ne *El mundo alucinante*, ma un personaggio da "panfleto", poco adatto ad un romanzo di finzione. Ciò non vuol dire che Arenas minimizzi l'aspetto politico, ma piuttosto che riesce a coglierlo in dimensioni realistiche, pur credendo (in questo caso si lascia

---

<sup>1</sup> Cfr. soprattutto il capitolo "El romanticismo y el hecho americano", in *La expresión americana y otros ensayos*, Montevideo, Arca, 1969, pp. 54-74.

<sup>2</sup> México, Editorial Diógenes, 1969. Tutte le citazioni, le cui pagine saranno riportate direttamente nel testo, si riferiscono all'edizione di Barcellona, Montesinos, 1981.

<sup>3</sup> L'edizione da me consultata è quella a cura di Alfonso Reyes, Madrid, Editorial América, s.d.

<sup>4</sup> Il sermone lo si può leggere in J. E. Hernández y Dávalos, *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. De 1808 a 1821*, México 1879, tomo III, pp. 6-17.

trascinare alquanto dalla critica) che la predica di Servando fosse finalizzata ad urtare la suscettibilità degli spagnoli.

Probabilmente, invece, ciò che voleva Servando, con quel suo sermone, era far colpo sull'uditorio ed esaltare il Messico, in quanto *sua* patria, e non, come si è creduto, attaccare gli spagnoli<sup>5</sup>. Per questo, il giorno della festa di Guadalupe del 1794, il padre Mier sostenne che in Messico già si conosceva il cristianesimo sin dai primi anni che seguirono alla morte di Cristo: difatti, l'immagine della Madonna di Guadalupe non si sarebbe impressa sulla tilma di Juan Diego, ma sul mantello di San Tommaso Apostolo, che gli indios identificarono con Quetzalcóatl. Per questa affermazione - che negava agli spagnoli la gloria di aver evangelizzato le terre americane, e pertanto invalidava la scusante della Conquista -, Servando fu perseguitato ed esiliato dalla sua terra.

Reinaldo Arenas ricupera, dunque, la figura del domenicano, ma come si è detto, senza introdurre forzature politiche; tutto ciò partendo direttamente dalla scrittura del frate, anzi da una immedesimazione simpatetica nel suo personaggio: infatti, Arenas ritiene che non tanto i libri lo abbiano aiutato a scrivere sul padre Mier, quanto l'aver scoperto che lui e il frate sono la stessa persona. Infatti, nella lettera a Servando, che serve da prologo al romanzo, sottolinea che, essendo le enciclopedie "siempre demasiado exactas" e i saggi "siempre demasiado inexactos", ciò che gli è stato più utile "fue descubrir que tú y yo somos la misma persona" (p. 9).

Certamente, questa affermazione - il cui senso, secondo la Riccio, va ricercato nel desiderio, da parte di Arenas, di identificarsi con l'immagine dell'autoaffermazione, con il simbolo della lotta per l'esistenza storica dell'uomo americano, che, pur essendosi affacciato tardi alla storia, oggi è dello stesso tempo del tempo<sup>6</sup> - questa affermazione, dicevo, ha implicazioni a vari livelli. Ad esempio, come sostiene Rodríguez Ortiz, permette ad Arenas una piena indipendenza dalla fedeltà storica, e gli dà la possibilità di modificare la continuità degli avvenimenti, poiché il suo interesse è quello di presentare il personaggio non solamente come una "gran figura", ma soprattutto come *uomo*, vale a dire come un "sujeto capaz de

---

<sup>5</sup> A questo proposito, si rimanda a D. A. Cusato, *Il caso "guadalupano" del Padre Mier*, in "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina", n. 4, Roma, Herder, 1986, pp. 345-359.

<sup>6</sup> Cfr. *Il romanzo di Fray Servando nello specchio della storia*, in AA.VV., *Storia di una iniquità*, Genova, Tilgher, 1981, pp. 147-162.

desesperarse, de articular discursos sobre el sentido de la vida, de experimentar deseos de morir"<sup>7</sup>. Ma, oltre che su un piano politico, sociale o psicologico, questa identificazione ha implicazioni anche a livello della struttura dell'opera, visto che la narrazione ne è condizionata.

Il romanzo, in realtà, si presenta soprattutto come un ardito tentativo sperimentale; infatti, la sua costruzione, sia a livello di narrazione sia a livello spaziale e temporale, lascia perplesso il lettore, in genere poco avvezzo a romanzi di questo tipo. Per la struttura complessa e per il fatto che lo stesso Arenas abbia dichiarato di essersi imbattuto nel suo personaggio mentre leggeva un articolo su Rulfo<sup>8</sup>, si è indotti a pensare che sia stato lo scrittore messicano a coinvolgere Reinaldo Arenas nella particolare strutturazione che egli ha dato all'opera. Tuttavia, credo che l'influenza di Rulfo sia superficiale, e si manifesti in qualche particolare meccanismo iterativo (allitterazioni, antanaclasi, annominazioni...) o in qualche frase che evoca il lirismo di alcuni brani del *Pedro Páramo*.

Per quanto riguarda le iterazioni, si vedano le seguenti citazioni, in cui, comunque, manca la poeticità che ritroviamo in *Pedro Páramo* :

Pero estoy seguro de que lo mejor no es lo mejor. Y lo mejor hubiera sido que yo no hubiera sido (p. 92).

[...] las damas encopetadas [...] son lanzadas por las ventanillas, sin más miramientos que el de los que las miraron desaparecer (p. 188).

[...] un viejito muy viejo con unos bultos muy abultados y empezó a gritar dando gritos muy altos (p. 190).

Nell'opera di Rulfo, invece, la ripetizione determina una particolare musicalità che, grazie al contesto in cui è inserita, esercita intense suggestioni:

---

<sup>7</sup> Cfr. *Sobre narradores y héroes. A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*, Caracas, Monte Avila Editores, 1980, p. 38. Il capitolo dedicato ad Arenas (pp. 15-73) si intitola "Reinaldo Arenas: la textualidad de yo. (A propósito de *El mundo alucinante*)".

<sup>8</sup> Si veda l'intervista rilasciata dallo scrittore a Cristina Guzmán ("Diario de Caracas" 4-8-1979), citato da A. Riccio, *op. cit.*, p. 152.

[El sol] jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire<sup>9</sup>.

Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...<sup>10</sup>.

Ma il lirismo, assente nei passi citati, lo si ritrova in altri brani che pure richiamano il romanzo dello scrittore messicano:

Y la voz de la mujer me va conduciendo. Y ya trasciendes las tinieblas [...] Y cuando entres cansado a la casa de la infancia, yo te recojo entre las manos y te llevo a la cama [...] y como no quieres dormirte te digo que te acuerdes de los millones de abejas que la tempestad ha cogido fuera [...] Acuérdate de los pájaros, guarneciéndose detrás de las hojas ya empapadas. Y de las flores arrasadas... (p. 108).

Il passo appena citato, infatti, rievoca, per il tema della voce materna, accompagnata dal rumore della pioggia, e per il soffuso tono smorzato, il momento in cui si comunica a Pedro Páramo la morte di suo padre:

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo [...] Se oyen las gotas de agua que caen [...] Y el llanto [...] que quizá por delgado traspasa la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos<sup>11</sup>.

Forse si potrebbe intravedere un altro punto di contatto, tra i due romanzi, nella particolare percezione del tempo che cammina a ritroso nel momento della morte di Servando e di Juan Preciado. Però, nell'episodio relativo al personaggio di Arenas, vi è uno sbalzo verso il futuro, prima che l'attimo del trapasso gli faccia ripercorrere all'indietro le sequenze della propria vita:

Y el fraile murió. Pero antes se vio conducido por todo el pueblo hasta la capilla de Los Santos Sepulcros de Santo Domingo. Y oyó el continuo tañer de las campanas que anunciaban su defunción. Y vio aparecerse a todos los invitados, momentos antes de su muerte. Y te viste otra vez en la bartolina de San Juan de Ulúa [...] y predicaste [...] sobre el obsesionante tema de la verdadera aparición de la Virgen de Guadalupe... Y luego volviste a

---

<sup>9</sup> L'edizione di *Pedro Páramo* dalla quale cito è quella di México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 16.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

Monterrey, pues ya eras un muchacho. Y emprendiste el regreso a la casa desde el corojal (pp. 248-249).

Ed ecco come describe Juan Preciado l'attimo che precede la propria morte:

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: "¡Busque a doña Eduviges, si todavía vive!"<sup>12</sup>.

Negli ultimi due passi citati, si può notare come il ricordo del vissuto non venga ripercorso all'indietro fino all'inizio della vita dei personaggi, ma si fermi, cronologicamente, nel momento in cui i relativi autori li hanno fatti conoscere: Servando, mentre torna a casa dal *corojal* ; Juan Preciado mentre, stando per giungere a Comala, chiede all'*arriero* Abundio di indicargli un posto in cui alloggiare.

Tuttavia, per quanto riguarda questa tecnica narrativa, non si può escludere una più diretta influenza, su Arenas, del suo conterraneo Alejo Carpentier, autore di *Viaje a la semilla*, uno dei racconti di *Guerra del tiempo* (1958); infatti, il personaggio di questa storia, il vecchio don Marcial, ripercorre a ritroso il tempo fino a rientrare, addirittura, nell'utero materno.

Dunque, la possibile ascendenza di Rulfo la si riscontra soprattutto a livello di stile; e comunque, anche in questo caso, l'influenza mi sembra superficiale e le coincidenze sporadiche. Certamente, però, tra le due opere non vi è assolutamente alcuna identità per quanto riguarda la struttura. Difatti, nel *Pedro Páramo* troviamo pluralità di narratori e di piani temporali, senza che ci siano dei sostanziali cambi spaziali (lo spazio varia da Comala alla Media Luna, ma senza che si sposti realmente il punto di stazione; in termini cinematografici potremmo dire che da uno dei due luoghi si 'zuma' sull'altro), invece ne *El mundo alucinante* ciò che varia è lo spazio (il romanzo si svolge, infatti, tra Messico, Spagna, Francia, Italia, Portogallo, Stati Uniti), mentre il piano temporale sul quale si snoda l'azione è uno solo (il tempo della storia relativa alla vita del nostro frate). E, per quanto riguarda l'enunciazione, soltanto in apparenza nel romanzo di Arenas troviamo pluralità di narratori, poiché, come vedremo, pur manifestandosi con tre soggetti verbali diversi,

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

quelle che ci sembrano più voci narranti, sono realmente una sola.

\*\*\*

*El mundo alucinante* inizia con tre capitoli numero uno, intitolati, ognuno di essi, in modo quasi simile:

1-1: De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren.

1-2: De tu infancia en Monterrey junto con otras cosas que también ocurren.

1-3: De cómo pasó su infancia en Monterrey junto con otras cosas que también pasaron.

Come si può osservare, ciò che cambia nei titoli è soprattutto l'aggettivo possessivo, che sottolinea anche un cambio di narrazione. Per il momento, questi tre titoli ci fanno pensare che l'enunciazione ha tre soggetti, che potremmo chiamare *yo, tú, él*; e che questi soggetti ripetono lo stesso passo da tre angolazioni diverse. Infatti, il principio della narrazione con tre capitoli numero uno, oltre a darci l'illusione di poter scegliere l'inizio della storia<sup>13</sup>, sembra risolvere la parzialità di un solo punto di vista, per la pluralità di prospettive. *Yo, tú, él*, alternandosi, e a volte contraddicendosi nella narrazione, creano, come in un contrappunto polifonico, un effetto tale che conferisce alla storia una particolare sensazione di stereofonia.

Si hanno anche tre capitoli numero due, con i rispettivi titoli quasi simili:

2-1: De mi salida de Monterrey.

2-2: De la salida de Monterrey.

2-3: De tu salida de Monterrey.

In questi tre capitoli numero due, invece di *yo, tú, él*, troviamo una inversione (*yo, él, tú*), che ci dice come l'alternanza dei tre soggetti non è schematica. Nel romanzo, infatti, quella che ogni volta ci pare una pista, che indica l'andamento della struttura, si rivela sempre falsa.

Tanto è vero che, pur aspettandocene tre, si avrà un solo terzo capitolo, suddiviso però da alcune spaziature interlinea, come se vi fossero, al suo interno, più paragrafi. Ad ognuno di essi ci si aspetta che debba corrispondere un solo soggetto - per analogia

---

<sup>13</sup> Cfr. Alicia Borinsky, *Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*, in "Revista Iberoamericana", Núms. 92-93, julio-diciembre 1975, p. 611.

con i capitoli precedenti e, soprattutto, con quello seguente, in cui ad ogni "paragrafo" ne corrisponde uno solo -; invece, non è così. Difatti, nel terzo capitolo, troviamo il passaggio da *yo* a *él*, senza nessuna spaziatura, all'interno di uno stesso "paragrafo".

Si avrà poi, come si è detto, un solo capitolo quattro con i tre soggetti; un solo capitolo cinque con un solo (*yo*)...; di nuovo tre capitoli sette...

E' evidente, dunque, che la strutturazione dell'opera non è stata ordinata secondo una severa disposizione. Invero, a volte, si ha, addirittura, la sensazione che il romanzo sia stato scritto di getto; non solo per la mancanza di schematicità di cui si è appena detto, ma anche perché in alcuni passi sembra che l'autore, onde non perdere l'ispirazione, non voglia ritornare indietro a emendare il vocabolo bisognoso di revisione, ma cerchi di correggere con l'ulteriore aggiunta di qualche termine. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio:

Y ahora caminamos como sobre espejos, donde se refleja hasta el centelleo de las estrellas y donde puede verse la trayectoria de la luna, si la hubiera (p. 122).

Certamente, parlando di una notte illune, avrebbe dovuto usare il condizionale: *podría* "verse la trayectoria de la luna". Ma, come dicevo, per rendere l'idea del novilunio, corregge con l'aggiunta del congiuntivo imperfetto ("si la hubiera"). Tuttavia, bisogna riconoscere che, attraverso questo procedimento, si evidenzia la natura "allucinata" dell'eroe della storia; e, dunque, potrebbe risultare erronea la supposizione che Arenas non abbia limitato la sua opera. Probabilmente, tutto ciò fa parte di una scelta stilistica predeterminata, tramite cui lo scrittore desta quelle sensazioni che si era prefisso.

Anche per ciò che si riferisce alla struttura narrativa, si potrebbero fare le stesse considerazioni. L'eccessiva severità, che avesse imposto una schematica reiterazione nell'alternanza dei soggetti, avrebbe limitato, con ogni probabilità, gli effetti artistici: con dei procedimenti troppo rigidi, pur se sottili e suggestivi, forse si sarebbe persa quella vivacità d'azione, di più tipico gusto tradizionale, che evita ci siano brusche cadute di tono.

Una volta preso atto della libertà con la quale si effettuano le alternanze tra *yo*, *tú*, *él*, ciò che più incuriosisce nel romanzo sono queste tre supposte voci che narrano le vicende del padre Mier.

Per quanto riguarda il *yo*, sembra non vi sia alcuna difficoltà ad attribuirlo a Fray Servando, l'eroe della storia, che in questo caso sarebbe personaggio narratore. Tuttavia, Emil Volek chiama questo soggetto *yo* (2), visto che esiste già, per il critico, un *yo* (1) nel metatesto (vale a dire, nella lettera-prologo iniziale), che appartiene all'autore implicito "testualizzato"<sup>14</sup>.

Quando si passa al *tú*, si ha, in un primo tempo, l'impressione che sia lo stesso frate ad apostrofarsi come in un dialogo allo specchio. In questi brani però, in alcuni momenti, sembra che, prendendo le distanze dal personaggio, il narratore reale si lasci intravedere. Si veda, ad esempio, il seguente passo:

Qué podría hacer por ti que ya tú no hayas hecho o imaginado hacer [...] Te he de dejar solo en este lugar [...] (pp. 60-61).

Secondo Emil Volek, emerge a questo punto una nuova voce in prima persona, che egli chiama *yo* (3). Dato che si rivolge al frate con un *tú*, essa somiglia molto, secondo il critico, al narratore del metatesto<sup>15</sup>. Tuttavia, più che una somiglianza, si può ritenere con certezza che sia la stessa voce, vale a dire quella dell'autore implicito testualizzato che è - come Volek ritiene che sia il *yo* (1) - "uno de los actores de la urdidumbre teatral"<sup>16</sup>. È vero che tra il *yo* (1) e il *yo* (3) vi è una evidente differenza di stile nella narrazione, ma tutto ciò è dovuto al fatto che, mentre nella lettera-prologo il *yo* appartiene ancora interamente ad Arenas, quando si passa al testo vero e proprio l'autore si è già immedesimato nel frate, con il quale ha dichiarato di identificarsi. Tanto è vero che questa voce ha lo stesso stile espositivo di quello che, provvisoriamente, si è definito personaggio narratore. Infatti, il *yo* (3) (per usare la terminologia di Volek), oltre a somigliare al *yo* (1) del metatesto per il modo in cui apostrofa Servando, somiglia anche al *yo* (2) (vale a dire, al primo *yo* del testo) per la particolare esposizione che rivela una visione *allucinata* del *mondo*. I soggetti, quindi, si amalgamano; e non può che essere così, poiché, essendo il *yo* / *tú*-Arenas *l'alter ego* del *yo*-Servando, si può liberamente passare dall'una all'altra forma espositiva, senza altri limiti che quelli grammaticali.

---

<sup>14</sup> Cfr. *La carnavalesación y la alegoría en 'El mundo alucinante'*, de Reinaldo Arenas, in "Revista Iberoamericana", Núms. 130-131, enero-junio 1985, p. 131.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 131.



La narrazione finora, come si è visto, è riferita da un *yo*, dietro il quale sembrano stare, alternandosi, l'autore (testualizzato) e il suo personaggio, che narrano in uno stile soggettivo molto simile. Quando si passa all'*él*, notiamo che la realtà, almeno in un primo tempo, non viene soggettivizzata, come succede con il *yo* e il *tú*, e la narrazione appare quindi obbiettiva. Ma la sua obbiettività non dura che poche righe del romanzo; appena mezza facciata. Infatti, mentre l'*él* all'inizio sembra rimanere al di fuori della storia, e senza farsi coinvolgere corregge e contraddice, dopo le parole "Inventos. Inventos..." (p. 17), acquista anche la stessa natura "allucinata". In questi interventi, l'*él*, pur tentando di innalzarsi al grado di onniscienza, si ricollega, suo malgrado, all'autore implicito, il quale si era identificato con il suo personaggio ("tú y yo somos la misma persona"). Proprio per questa dichiarata identità, dunque, nemmeno *él* può avere un'essenza diversa da quella del *yo* e del *tú*; ed ecco che ne acquista le stesse prospettive, abbandonando subito il tentativo di obbiettività. Infatti, dopo le pochissime righe iniziali, non si parlerà più da narratore sull'*eroe*, ma *come* l'*eroe*. Se si considera, inoltre, quanto precisa Volek, il quale rileva che durante questa narrazione emergono alcuni elementi retorici personali ("empezamos", "estamos en Pascuas", "Nuestro fraile", "Hablemos ahora") "que señalan hacia un narrador dramatizado", siamo portati con lui a ritenere che questa che sembra una nuova voce narrante sia "*una variante despersonalizada* de la narración en primera persona", la cui origine egli reputa sia non il *yo* del "personaggio narratore", ma il *yo* che emerge dalla narrazione in seconda persona<sup>17</sup>.

\*\*\*

Paradossalmente, ciò che varia nel romanzo è il soggetto dell'enunciato; e varia proprio grazie agli apparenti cambi delle voci narranti. Infatti, *yo*, *tú*, *él*, di cui si è detto finora, come è evidente, non sono realmente i soggetti dell'enunciazione né determinano un cambio di narratore, ma sono, piuttosto, un espediente che permette alla voce narrante di dare la sensazione della posizione più o meno prossima rispetto al soggetto narrato. Difatti, come si è potuto constatare, la voce narrante è sempre un *yo* (o la sua *variante despersonalizada*).

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 134.

Risaliamo ora, per un momento, al metatesto e riconsideriamo le parole: "tú y yo somos la misma persona". Questo *yo* appartiene chiaramente all'autore implicito, che si testualizza dichiarando la sua identificazione con il personaggio. Tuttavia, nel romanzo si rilevano dei gradi diversi di identificazione, il cui punto massimo si riscontra in quei passi nei quali prevale quella narrazione tipica, in genere, del personaggio narratore (*yo*), come ad esempio nel primo capitolo numero uno. Il *yo* di questi brani, attribuito precedentemente a Servando, ricade sul personaggio solo in virtù della fusione dell'autore in esso; poiché effettivamente lo si dovrebbe restituire ad Arenas a cui realmente appartiene così come quello del metatesto. Ma poiché in questi brani l'autore si trova nel momento di maggiore coincidenza con il personaggio nel quale si identifica, si ha la sensazione che sia proprio Servando a narrare se stesso, visto che la narrazione parte da un punto in cui Arenas e il frate si con-fondono e si unificano.

Il *tú*, invece, corrisponde a un momento di minore coincidenza. Infatti, come se venisse meno la forza di coesione, vi è uno sdoppiamento: questo pronome indica (o simula, almeno) un rapporto dialogico che, pur denotando separazione, proprio in forza dell'apostrofe non può presupporre una distanza eccessiva. E nonostante lo sdoppiamento, o forse proprio per questo, la sensazione di "dialogo allo specchio", di cui si è detto precedentemente, non è del tutto infondata. La separazione, infatti, non essendo eccessiva, permette al narratore una visione ravvicinata del personaggio con il quale ancora si identifica. E' come se, distaccandosi dal proprio corpo, acquistasse uno sguardo autoscopico che gli permette, in quanto soggetto dell'enunciazione, di narrare a se stesso, soggetto dell'enunciato.

Quando infine entra in scena l'*él*, le distanze aumentano ulteriormente: parodiando, tutto sommato, l'autore onnisciente, la voce sottolinea il maggiore distacco di chi narra da chi è narrato. Qui, come si è detto, affiora la *variante despersonalizada* del *yo*. Questa alterazione, probabilmente, è dovuta anch'essa al grado di intensità di identificazione. Infatti, non immedesimandosi più nel personaggio, l'autore implicito perde, per una sorta di interazione, anche una parte della propria identità; e così si sentirà vicino, più che il personaggio, il lettore. Quest'ultimo, infatti è maggiormente interessato, proprio a ragione di quelle parole ("*empezamos*", "*estamos en Pascua*", "*Nuestro fraile*"...) che, spersonalizzando il *yo*, lo coinvolgono direttamente. In questi brani, più che "narrarsi" o "narrare a se

stesso", il soggetto dell'enunciazione semplicemente "narra" il soggetto dell'enunciato.

Essendo, dunque, fisso il soggetto dell'enunciazione (si narra sempre dal *yo* o dalla sua *variante despersonalizada*, dietro cui si nasconde l'autore implicito), le distanze si verificano per la mobilità del soggetto dell'enunciato che, quasi avendo vita propria, si lascia afferrare dalla voce che poi lo compenetrerà, o se ne allontana tentando di sfuggirle, conferendo un grado minore di identificazione. E' ovvio che tutto ciò si ripercuote sulla narrazione che, risentendo di questi spostamenti, è costretta ad evidenziare le distanze che intercorrono tra il narratore e il soggetto narrato, attraverso le metamorfosi della voce.

\*\*\*

Questo tipo di narrazione, che in alcuni capitoli ripropone per ben tre volte lo stesso episodio, ha anche, proprio per questo motivo, delle influenze sulla temporalità. E' ovvio che questo procedimento di apparente cambio di voce, che a volte moltiplica la narrazione di una stessa sequenza, si traduca anche in una alterazione del lasso di tempo narrato. Basta pensare al primo che, per volte, ci presenta il ritorno a casa (reale o immaginario) di Servando, dal *corojal*; oppure al secondo, in cui, anche qui per tre volte, assistiamo alla partenza da Monterrey del futuro frate. E' evidente che, grazie all'espedito dell'apparente cambio di narratore, è possibile la triplicazione dello stesso arco di tempo.

Questa ripetizione dà l'impressione che il tempo può inesaurobilmente riproporsi al personaggio, costringendolo a tornare indietro: quasi una condanna a rivivere alcuni momenti della propria vita. Tuttavia, perché ciò avvenga, non è indispensabile trovarsi in uno dei capitoli triplicati del romanzo; infatti, nell'unico capitolo decimo, intitolato "De tu prisión en Cádiz con los Caldeos de las Caldas", si avverte una profonda angoscia a causa di questa reclusione che sembra ripetersi interminabilmente. La suggestione si ha soprattutto per due motivi: da una parte, perché il frate, nel suo delirio di evasione, si figura fughe nella mente, e queste immagini - che aprono delle digressioni che dilatano il tempo -, frammiste alla scena reale della prigionia, danno la sensazione che la stessa prigionia si riproduca all'infinito, come in un gioco di specchi; dall'altra, perché i *yo, tú, él*, che triplicano (pur essendo unico il capitolo)

la narrazione, permettono, anche qui, la moltiplicazione dello stesso arco di tempo.

Questa temporalità così particolare - priva di linearità, oltre che ripetitiva - ci richiama la tesi esposta in una delle prime pagine del romanzo, secondo la quale il tempo non esiste; esso, infatti, non è che "una noción falsa con la cual empezamos a temerle a la muerte, que, por otra parte, puede llegar en cualquier momento y detenerlo" (p. 17).

Ed è proprio per l'inesistenza del tempo che, nel romanzo, notiamo alcune incongruenze che disorientano il lettore. Una di esse, ad esempio, è un anacronismo che troviamo nel capitolo quindicesimo: una strega della fine del XVIII secolo conosce già la celebre frase di Unamuno, a proposito del clima castigliano ("nueve meses de invierno y tres de infierno"), benché la dica a Servando invertendo l'ordine delle parole: "tres meses de invierno y nueve de infierno" (p. 113). Ma, ancor più, disorienta - rendendo maggiormente evidente l'inesistenza del tempo - quanto avviene nel diciottesimo capitolo. Qui, la figlia del rabbino apre, per la prima volta, la gabbia in cui ha rinchiuso Servando per convincerlo a sposarla; e dopo avergli chiesto se finalmente si fosse deciso a contrarre il matrimonio, aspetta la risposta:

Per tú ni siquiera le contestas. Todas las noches sucede lo mismo, la misma pregunta, el mismo silencio como respuesta. Luego, como siempre, saldrá Raquel [...] (p. 129).

Viene spontaneo, pertanto, chiedersi come fa a succedere la stessa cosa tutte le notti, visto che è la prima volta che si compie l'azione.

Probabilmente, anche il continuo cambio del momento dal quale si enuncia è il risultato della inesistenza del tempo. A proposito di questo cambio, vale la pena soffermarsi un po'.

Nel primo capitolo numero uno, troviamo che si enuncia dal momento in cui Servando, ancora fanciullo, torna a casa dal *corojal*: "Venimos del corojal. No venimos del corojal" (p. 11). L'uso del presente indica la coincidenza del tempo della storia con quello della narrazione, anche se poi il personaggio, analetticamente, ci riporta al motivo per cui si trovava in quel luogo:

Allí estaba yo [...] Descansando de la carrera y huida que le jugué al bebe chicha del maestro. ¡Condenado él!, que cogió la vara de

membrillo [...] porque yo le hacía tres rabos a la "o" [...] Y yo eché a correr [...] (p. 11).

Anche nel secondo capitolo numero uno, avviene la stessa cosa; si enuncia dal presente del ritorno a casa e si passa, tramite il flashback, alla narrazione al passato:

Ya vienes del corojal. El día entero te lo has pasado allí, debajo de las pocas hojas de las únicas matas que se dan por todo este lugar. Pensando (p. 14).

Tutto questo fa pensare che il momento dell'enunciazione è - se non proprio il frangente del ritorno dal *corojal* - perlomeno l'epoca in cui Servando è ancora fanciullo; e che quindi il tempo della enunciazione, nonostante alcune analessi, coinciderà, procedendo di pari passo, con quello della storia, affinché questa si possa svolgere. In caso contrario, per conoscere gli sviluppi del romanzo, sarebbe necessario un complicato procedimento prolettico, difficilmente attuabile, che anticipi gli eventi futuri.

Le prolessi narrative, certamente, non mancano:

Se te conmuta la pena. Y ahora El Provincial te anunciará que Su Ilustrísima [...] aplaza la hoguera por el destierro y la perpetua prisión [...] saldrás preso para España [...] Los soldados te empujarán [...] y partirás a pie rumbo a Veracruz, donde tomarás el bergantín "La Nueva Empresa" [...] y navegarás hasta España... En la oscuridad tratarás de ver por última vez el monasterio y la ciudad, pero será tanta la neblina que no podrás ver nada (p. 46).

Qui, infatti, pur partendo dal presente, la narrazione spazia verso il futuro che non è, come si potrebbe credere, immaginato dal frate, ma reale, visti gli elementi storici a cui si accenna (il viaggio verso Veracruz, la partenza con "La Nueva Empresa").

Ma avanzando nella lettura del romanzo, sarà evidente che il tempo dell'enunciazione non sempre coincide con quello dell'enunciato. Già nel terzo capitolo numero uno, che racconta lo stesso momento dei capitoli precedenti, troviamo i verbi al passato, che denotano la mancanza di coincidenza tra il tempo della narrazione e quello della storia:

Algunas veces dejaba los saltos. Tiraba las piedras y se acostaba boca-arriba, a no mirar nada. Así se pasaba el tiempo [...] (p. 16).

Contrariamente a quanto avviene nei primi due capitoli dallo stesso numero, qui il tempo dell'enunciazione è successivo rispetto all'episodio narrato. Si potrebbe pensare che ciò dipenda

dalla diversa forma di narrare (*él*), che non fa identificare il narratore con il personaggio; per cui la distanza, oltre che sul piano dell'identificazione, viene evidenziata su quello temporale. Tuttavia, non è così; esistono, infatti, discordanze, tra il tempo della narrazione e quello della storia, anche nelle altre due forme enunciative (*yo, tú*):

Toqué a la puerta y entré. El coro de novicios, vestidos de blanco, ya me estaba esperando (p. 24).

Llegaste ya de noche, pues no te cansaste de merodear por todo el pueblo y de ponerle faltas a todo (p. 27).

Ciò che, però, non sempre può essere determinabile è la distanza cronologica, del momento in cui si narra, dal tempo narrato. Questa si potrà cogliere in alcuni brani in cui è messa in evidenza da qualche elemento chiave. Si veda, ad esempio, il passo seguente:

La vela todavía chisporroteaba [...] Yo era joven y estaba lleno de ideas equivocadas sobre la forma de ver el mundo, a los demás a mí mismo. Yo era joven (pp. 50-51).

L'aggettivo *joven*, accanto all'imperfetto *era*, sottolinea che, in atto, si è verificata la perdita della condizione giovanile. Il "yo era joven" si contrappone, pertanto, se non proprio a "ahora soy viejo", perlomeno a un "ya no soy joven", mettendo in rilievo che l'arco di tempo trascorso dal momento narrato è abbastanza esteso.

In altri casi in cui è possibile individuare la distanza, questa risulta essere, però più breve:

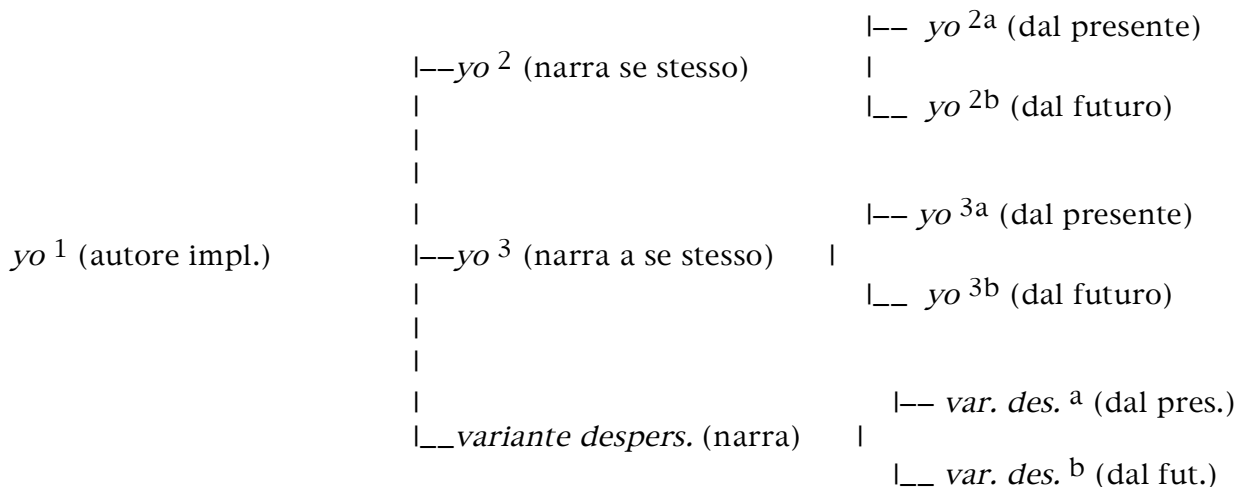
Sobre un mulo que casi no hablaba salí de Monterrey un día de día. Mi madre se asomó a la puerta y me hizo con los brazos la señal de una gran cruz [...] La primera noche anduve solo. Pero en la segunda me tropecé con un ejército de arrieros [...] Y me desvalijaron. Y aquí voy a pie, aunque me dicen que ya casi estoy llegando [...] (pp. 18-19).

Nell'esempio appena citato, passano, come è evidente, solo pochi giorni tra il momento narrato e quello in cui si narra.

Tutto questo ci porta a stabilire che, nel romanzo, il tempo dell'enunciazione non è fisso, visto che a volte coincide, e altre volte no, con quello della storia; e, nel caso di mancanza di coincidenza, l'intervallo che intercorre tra essi è notevolmente variabile.

Pur volendo evitare di considerare la variabilità, data la difficoltà di stabilire di volta in volta la distanza tra i due tempi, si deve quantomeno prendere atto della loro corrispondenza o discordanza, poiché ciò influisce sulla enunciazione, proponendo un nuovo problema. E' ovvio che lo scorrimento parallelo dei due tempi permette di "vedere" il narratore che, nello stesso momento in cui enuncia, svolge l'azione esposta (nei casi in cui si identifica con il personaggio) o la osserva "in diretta" da maggiore o minore distanza (negli altri casi). Quando invece i due tempi divergono, venendo l'enunciazione dal futuro, il narratore non coinciderà, pur nel caso di totale identificazione, con il personaggio che evoca. La distanza temporale, infatti, determina una alterazione, che non si deve solo alla differenza di età e di esperienza: il *yo* che narra non è più - come nel caso di svolgimento parallelo dei due tempi - lo stesso *yo* che vive l'azione. Anche quando si rivolge al personaggio con il *tú* o l'*él*, la voce non corrisponde a quella che, analogamente, è in grado di osservare "in diretta" la sequenza; e propone l'episodio "in differita".

Conseguentemente, sui vari *yo* proposti da Volek, bisogna eseguire delle ulteriori suddivisioni che differenziano la voce narrante non solo in relazione alla distanza spaziale dal personaggio (dovuta alla mobilità di quest'ultimo), ma anche in base a quella temporale. per cui il *yo* (1) del metatesto, appartenente in modo palese all'autore implicito, avrebbe delle proiezioni sia a livello spaziale sia a livello temporale, che potremmo sintetizzare con il seguente schema:



Il riferimento alla temporalità non paia, dunque, fuor di luogo; ne ho accennato - e la trattazione è stata volutamente limitata - appunto per il suo rapporto con l'istanza narrativa. Vi è, infatti, come si è visto, una sorta di reciproca influenza tra le due: se, da una parte, il tempo si moltiplica e si dilata per influsso della voce (tripartita dalle particolari sfumature dovute all'identificazione), dall'altra, ognuna delle tre distinte forme di enunciazione può acquistare nuove gradazioni che la modificano e la scindono ulteriormente, grazie proprio all'alternare coincidere o discordare del tempo dell'enunciazione con quello dell'enunciato.