

Di tutta la politica capisco una sola cosa, la sommossa

**PAGINE
INATTUALI**

Scrittori argentini di fine Novecento

LEÓNIDAS LAMBORGHINI, HÉCTOR LIBERTELLA,
RICARDO PIGLIA E ALBERTO LAISECA

Annabella Canneddu • Agustín Conde De Boeck •
Ana Gallego Cuiñas • Luis Gusmán • Leónidas
Lamborghini • Alberto Laiseca • Héctor Libertella •
Lorenzo Mari • Ricardo Piglia • Marcella Solinas



Pagine Inattuali

Scrittori argentini di fine Novecento
Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella,
Ricardo Piglia e Alberto Laiseca

A cura di
Annabella Canneddu
e
Agustín Conde De Boeck

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 10 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

Scrittori argentini di fine Novecento, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia e Alberto Laiseca

Ottobre 2023

Direzione:

Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF)); Stefano Santasilia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina:

Di tutta la politica capisco una sola cosa, la sommossa (Flaubert G., *Lettere a Louise Colet (1846-1848)*, Milano, Feltrinelli, p. 9)

Tutto il materiale pubblicato è distribuito con licenza “Creative Commons - Attribuzione” (CC-BY 4.0).

Sommario

Annabella Canneddu e Agustín Conde De Boeck La tradizione letteraria argentina Intervista a Luis Gusmán <i>Traduzione italiana di Annabella Canneddu</i>	7
Agustín Conde De Boeck e Annabella Canneddu Sulla letteratura ammutinata, ovvero alcune considerazioni sulla narrativa argentina di fine Novecento	19
Agustín Conde De Boeck Privati archetipi collettivi: una breve analisi di alcuni deliri laisechiani	31
Lorenzo Mari Contrappunto, distorsione e fuga. Leónidas e Osvaldo Lamborghini	51
Annabella Canneddu Traducir a Libertella	69
Ana Gallego Cuiñas Politica, poetica ed estetica di Ricardo Piglia <i>Traduzione italiana di Annabella Canneddu</i>	87

Marcella Solinas Strategie per l'ammutinamento nel linguaggio filmico di Alberto Laiseca	105
<i>Estratti narrativi</i>	
Luis Gusmán Il gemello <i>Traduzione italiana di Loris Tassi</i>	127
Alberto Laiseca Gradinata di gioielli <i>Traduzione italiana di Lorenza Di Lella</i>	131
Ricardo Piglia La pazza e il racconto del delitto <i>Traduzione italiana di Pino Cacucci</i>	137
Héctor Libertella Ibidem <i>Traduzione italiana di Annabella Canneddu</i>	149
Leónidas Lamborghini Lewis Carroll <i>Traduzione italiana di Agustín Conde De Boeck e Lorenzo Mari</i>	153
Annabella Canneddu e Agustín Conde De Boeck Un elenco delle opere "ammutinate" tradotte in italiano	157

LUIS GUSMÁN

La tradizione letteraria argentina
Intervista a Luis Gusmán

TRADUZIONE ITALIANA DI
ANNABELLA CANNEDDU

ANNABELLA CANNEDDU / AGUSTÍN CONDE DE BOECK: Nel tuo libro *Letteratura ammutinata* (2018) delinei un'istanza di lettura e di scrittura decentrate dal potere. E individui gli emblemi di queste pratiche laterali in Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella e Ricardo Piglia, letterature dell'instabilità che irrompono con violenza nella tradizione. In questo senso diventa centrale nel tuo saggio l'epigrafe di Pasolini: «Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione»¹. Ora, nella misura in cui prendi la nozione di “letteratura ammutinata” da un passaggio di *Le Sacre Scritture* di Libertella, questo ci rimanda inevitabilmente a un'altra questione libertelliana, quella del “cavallo di Troia”, ossia del modo in cui l'avanguardia, l'ammutinato, si muove astutamente e surrettiziamente, anche mascherata, nel quadro di una letteratura che non è più esplicitamente d'avanguardia e che circola piuttosto nel campo “convenzionale”, ma che genera ugualmente effetti sotterranei e profondi di sovversione. Ci piacerebbe chiederti come pensi sia evoluta la tua poetica? È possibile che tu sia partito negli anni Settanta da un'avanguardia ermetica (con

¹ P.P. Pasolini, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 310.

una letteratura fatta di dislocamenti del significante, che inauguri con *El frasquito*) e per arrivare poi a una scrittura più narrativa (che ha il suo centro forse nel grande romanzo politico che è *Villa*)? Quasi che tu abbia spostato il tema dell'*ammutinamento* dalla deviazione ermetica al cavallo di Troia?

LUIS GUSMÁN: Il *Facundo* di Sarmiento comincia con un'epigrafe che ha un'attribuzione erronea. Non è una novità. A scoprirla è Paul Groussac e prosegue fino a Renzi. L'autore non è Fortoul, appartiene invece al Conte Volney che scrisse *Le rovine di Palmira*. Prendendo il *Pierre Menard* è possibile dunque pensare che Borges abbia scelto un libro che comincia con un'attribuzione erronea. Nella sua prefazione al *Facundo*, Borges temprà l'epigrafe sotto forma di preterizione, dicendo che le affermazioni categoriche non sono la via della convinzione bensì della polemica. Ogni scrittore intende fondare la propria tradizione. Borges pone al centro del canone il *Facundo* e fonda una tradizione. Dice che se al centro non vi fosse stato il *Martín Fierro*, la nostra storia sarebbe stata diversa. Io penso che ogni scrittore che vuole affrontare questo argomento oscilli tra la diserzione e l'ammutinamento verso un canone ufficiale. Ciò che non può ignorare è che lui stesso, un giorno, potrebbe finire in quel canone. Plutarco racconta nei *Dialoghi delfici* che ci fu un tempo in cui gli oracoli si ammutolirono, e si interroga sulla causa. Le pitonesse avevano smesso di parlare per metafore, indovinelli e versi, e cominciarono a parlare in un linguaggio semplice. Non c'era nessun enigma. Voglio dire, che la storia della letteratura può persino "ospitare" il cavallo di Troia. Ciò non esclude che uno scrittore non si ponga il proprio lavoro come resistenza. L'enigma è una di queste. Prima c'è Arlt. Nel suo *Scienze occulte nella città di Buenos Aires*, dopo aver citato Baudelaire come suo maestro, fonda la propria tradizione. Come si nota in questo testo, una spazializzazione del tempo, uno spostamento da Buenos Aires allo spazio dei corpi astrali. Per scrivere di Buenos Aires già da un altro spazio. I fachiri e gli yogi lo portano "all'esistenza

millenaria di alcuni 'saunyasi' che abitano le giungle che limitano il Brahmaputra, e le vaste Logge Bianche e i conventi dei lama che dimorano sulle vette del Tibet". Non c'è dubbio che vi sia un distanziamento, il narratore confessa di avere 16 anni, penso che non abbia ancora il giocattolo rabbioso tra le mani o che ne abbia altri, la "inconscia elaborazione di quell'Oriente da chimera mi ha aperto nel cervello una crepa da dove ho visto tutte le ipnotiche mostruosità, davanti alle quali è stato impotente il profumo del fiore di eleboro". Quindi, come direbbe Leónidas Lamborghini, la "mescolanza" è tornata, *I fiori del male*, il fiore mistico di eleboro, conosciuto comunemente come la rosa di Natale. Proseguo con Arlt: "Con Ruben Darío, potrei esclamare: Da Pascal guardai nell'abisso/e vidi ciò che vide/Baudelaire quando senti/L'ala dell'idiotismo." La citazione continua così: "Ignoro come si verificò quel singolare processo, ma di colpo una ruvida mano scorse pesanti tendaggi del Tempo e lo Spazio e io Vidi". Piglia introduce il suo cavallo di Troia, Arlt intercetta Borges.

A.C. / A.C.B.: Nella rivista *Sitio*, nel 1982, hai pubblicato una recensione di *Avventure di un romanziere atonale* di Alberto Laiseca. In questo senso, sei tra i primi lettori di Laiseca, assieme a Piglia, Aira e Fogwill. Li tratti l'intero repertorio delle anomalie di Laiseca: l'ibridazione, l'incertezza, la scrittura che impazzisce, l'eccesso, il degrado... Chiaramente Laiseca stava costruendo il suo stile partendo dalla deviazione dalla norma e dal dislocamento rispetto al mercato, e fa pensare a quella deformazione e dismisura rabelaisiana con cui definisci la scrittura di Leónidas Lamborghini. Si potrebbe considerare Laiseca come parte di quei dislocamenti, distorsioni e frammenti di quella che sarebbe la "letteratura ammutinata" nazionale?

L. G.: Nel senso delle scienze occulte posso parlare di "un esoterismo" che mette in gioco Laiseca, che collocherei in una tradizione artliana. Proseguendo con la poesia, ricordo a memoria

una frase di Eliot: “Mescolare, adulterare il tutto”. Penso che i libri e la lettura che hai fatto di Laiseca si trovino in questa direzione.

A.C. / A.C.B.: Borges negò una possibile “letteratura peronista” che potesse emergere nelle nuove generazioni. La critica ha spesso sottolineato come *Las patas en las fuentes* di Leónidas, *El fiord* di Osvaldo e il *Frasquito* di Gusmán sarebbero la conferma di quella fobia borgesiana, l’avvento di quella scrittura selvaggia capace di sovvertire l’ordine del linguaggio e di sparare contro tutto. Nel tuo scritto attribuisce un’importanza cardinale al mito personale, al nucleo perverso dell’origine familiare, e il *Frasquito* sembra essere il centro selvaggio che contiene tutto questo materiale perturbante in uno stato di lingua cruda e di autobiografia lussata. Consideri che il mito autobiografico trasformato in lingua sia il tuo punto di partenza per la sommossa letteraria?

L. G.: Sto scrivendo un libro intitolato *La decisione di scrivere*. Quando uno scrittore diventa scrittore nasce un mito biografico. Come diceva Lezama Lima, “Questo libro è autobiografico per quanto possibile.” Questa frase la si potrebbe applicare alla scrittura del *Frasquito*. La verità è che c’è una forza imperativa nel futuro scrittore nel datare quel momento che oscilla tra una decisione titubante o decisa. Non è neppure possibile ridurre questo atto a darsi l’incoraggiamento necessario per aver scelto un futuro incerto. Ogni professione, ogni mestiere, lo ha nella propria misura. Abbiamo un “incidente biografico” che si risolve in un incontro tra biografia e scrittura. Possiamo chiamarlo un mito, in cui lo scrittore decide non solo di scrivere, ma di essere uno scrittore. Rudyard Kipling comincia la sua autobiografia, *Qualcosa su di me*, con questa didascalia: “Datemi i primi sei anni di vita di un bambino e avrete il resto”. Forse l’interesse nasce da un aneddoto personale legato alla scrittura e alla lettura. Quella curiosità, che non è nemmeno una fatalità, mi ha portato a cercare in che momento uno scrittore si confronta con quella domanda. La storia

della letteratura registra questi miti, e il genere biografico ha dato a queste affermazioni anticipatorie un carattere profetico. È vero che solo a posteriori l'anticipazione diventa profezia. È probabile che, se avessimo accesso al mucchio di fogli che abbiamo scritto, potremmo trovare più di un'affermazione simile, ma, quando non si compie questo destino di scrittore, queste affermazioni restano anonime, ridotte a una mera infatuazione o a un'annotazione bizzarra. Sul mio libretto postale c'è scritto: Luis Alberto Vázquez. Quando avevo quattro anni, mio padre mi ha dato il suo cognome. Dice Luis Alberto Vázquez e una nota che dice: "Leggasi Gusman". Dopo, ho aggiunto il nome da scrittore: Gusmán (con l'accento). Leggasi? Potrei dire che quella parola mi stava aspettando.

A.C. / A.C.B.: Il tuo libro *La letteratura ammutinata* è estremamente contemporaneo. Appare nel quadro di tutta una serie di testi critici che dibattono la questione delle avanguardie e delle deviazioni dalle norme culturali e commerciali: *Las tres vanguardias* di Piglia, *Fantasma de la vanguardia* di Damián Tabarovsky, *La risa* di Ariel Luppino, *¿Qué será la vanguardia?* di Julio Premat, *La vanguardia permanente* di Martín Kohan. La possibilità o l'impossibilità dell'avanguardia è il nodo ossessivo di questi dibattiti. La condizione obsoleta della sua utopia o la potenza della sua esistenza in un "futuro anteriore". Citi Libertella quando dice: "L'avanguardia alla fine si sterilizza, sale in macchina e va alla morte del museo". Pensi che la categoria delle avanguardie possa essere ancora produttiva per pensare i modi contemporanei della deviazione? È una nozione feticizzata e pietrificata che dovremmo abbandonare oppure una parola chiave di cui dovremmo riappropriarci?

L. G.: Scelgo una frase. Compare in una lettera scritta da Joyce alla sua editrice Miss Weaver: "Gran parte dell'esistenza umana si svolge in uno stato che l'uso del linguaggio della veglia, la

grammatica stereotipata e la trama continuativa non possono trasmettere”. Penso che la frase di Edoardo Sanguineti sia molto anticipatrice. Come se l'avanguardia dovesse essere mantenuta in una temporalità di resistenza. Arrivati a questo punto mi si impone una domanda: come viene trasmessa la resistenza in letteratura? Comprendo che la letteratura resiste quando procura, infligge ferite al corpus letterario che molto rapidamente si conforma al comfort e alla pigrizia intellettuale del canone. La resistenza letteraria interviene in due territori. Il primo e fondamentale, è quello della letteratura. In secondo luogo, può incidere in altri campi della cultura. In questo caso, ci stiamo occupando della sua irruzione nella politica. Ma non bisogna mai cedere a ciò di cui Nabokov ci ammoniva bene: “il veleno del messaggio” che sappiamo, inevitabilmente non può sfuggire alla morale. Vale a dire, l'inclusione territoriale, in letteratura, è una resistenza, dove ritirarsi non è retrocedere o rinunciare, ma è un modo di mascherarsi per irrompere nuovamente. Incrocio queste affermazioni con una citazione di Pedro Lemebel che funziona come punto di partenza e di arrivo: “Non basta scrivere o pregare. Dobbiamo potenziare altre forme di attivismo liberatorio. Dobbiamo pensare che in America Latina la scrittura è stata introdotta con fuoco e sangue e che questo residuo di violenza ancora resiste a una lettura di letterata domesticazione”. La letteratura è una pratica instabile; vale a dire, non è mai stabilita. “Il testo definitivo appartiene alla religione o alla stanchezza.” Lo scrittore deve lottare affinché la sua “lingua” non si stabilisca nella sua opera. Ogni libro lotta col precedente. Lo stesso vale per i lettori. Borges non deve impedirci di leggere Borges.

A.C. / A.C.B.: Libertella parlava di quella originaria nave-biblioteca da cui proviene la letteratura argentina. I libri viaggiano e sono risvegliati dal lettore. Quando scrive, Libertella gioca costantemente con la tensione spettrale tra l'intraducibile e il traducibile. “Ninive” e il *Diario de la rabia*

postulano questo costante spostamento in avanti e all'indietro. In questo piano di libri in movimento, scambi culturali e importazioni, l'intraducibile diventa un valore ermetico per formulare deviazioni contro una norma. Tra *El frasquito*, *En el corazón de junio* (*Nel cuore di giugno*) e *Villa* sembrano circolare diverse posizioni verso queste tattiche di ammutinamento: dall'intraducibile al traducibile, dall'opacità di ciò che deve essere decifrato alla trasparenza di ciò che esibisce il proprio significato. Inoltre, recentemente è uscita la traduzione italiana di *El frasquito*, pubblicata come *Il gemello*², rendendo ancora più complessa la condizione intraducibile e scommettendo sul raddoppiamento del gioco. In che misura funziona per te questo limite: tra, da un lato, l'ermetismo che deve essere decifrato, e che ostacola l'interpretazione, e, dall'altro, la chiarezza del romanzo politico che deve comunicare ed esplicitare?

L. G.: La nostra letteratura, secondo il testo di Héctor Libertella, è arrivata nella stiva delle navi provenienti dall'Europa, principalmente dalla Francia, cariche di libri. Ricardo Piglia aggiunge che erano di contrabbando. Per questo ho scritto un libro: *La letteratura ammutinata*. Voglio dire, una sommossa. Una rivolta come ammutinamento contro il potere letterario centrale per poter scrivere la nostra letteratura. *La letteratura ammutinata* parla di una rivolta per ammutinarsi contro il potere letterario centrale, perché scrivere è un modo per decentralizzarlo. Ai miei tempi, questa "politica linguistica" era portata avanti da riviste Letterarie. *Literal*, *Sitio*, *Los libros*, *Punto de vista*, *El escabarajo de oro*. La rivista non può essere un rito di iniziazione per i giovani e, una volta che lo scrittore è "consacrato", smette di fare riviste. Oggi quel luogo lo occupano gli editori indipendenti.

² Cfr., L. Gusmán, *Il gemello*, trad. it. di L. Tassi, postfazione di R. Piglia (trad. it. di R. Schenardi), Salerno: Edizioni Arcoiris, 2021.

A.C. / A.C.B.: Nella tua opera è sempre molto chiaramente separato il lavoro di una scrittura di dislocamenti inconsci, che esplora l'opacità del linguaggio e i bordi dei suoi giochi possibili (la tua letteratura) e una scrittura oggettivata, concettualmente articolata, che cerca la trasparenza argomentativa (la tua saggistica, in special modo la tua scrittura psicoanalitica). Tuttavia, ci sono zone grigie nella tua opera, dove sembrano aver luogo degli incroci: la psicoanalisi si infila nella tua letteratura, come una macchina di deviazioni e, allo stesso tempo, la letteratura si infila nella tua saggistica, come frammenti di quella "critica lirica" di cui parlava Libertella. Nell'origine del tuo stile o dei tuoi stili, in questa deviazione dal significante e deviazione dalla norma, che ruolo ha avuto la psicoanalisi?

L. G.: Ha sempre avuto un luogo sospetto per via della sua assenza, come dice Jorge Panesi. L'ho sempre evitata nei miei testi. In ogni caso, ho sempre puntato alla deviazione. Ciò non ha impedito che qualsiasi cosa scrivessi nel genere di narrativa o saggio, fosse letta dal soggetto dell'enunciazione, Gusmán psicoanalista, e non dall'enunciato. Come direbbe Perec: "io marciai mascherato".

A.C. / A.C.B.: Prima lettore, poi scrittore. Lettori "cattivi", lettori deviati, che leggono il libro all'indietro. Se Leónidas come lettore è l'eterno giullare, Libertella il primo lettore, Piglia l'ultimo... che lettore è Luis Gusmán? In *Avellaneda profana* ti metti in scena come il bambino che, prima di lasciare il grembo, ancora incapace di leggere, cerca di decifrare, terrorizzato, i simboli spiritualistici nei libri di sua madre. Hai costantemente formulato, parallelamente alla tua scrittura, una storia di te come lettore. Prima della genesi de *El frasquito* si può intuire una certa biblioteca: il barocchismo spettrale del primo Reinaldo Arenas, l'infanzia rarefatta di *Celestino prima dell'alba*; la lingua maccheronica di Gombrowicz, i primi racconti di Dalmiro Sáenz... Su

queste basi (diventare lettore, poi diventare scrittore) e oltre a *cosa* leggevi, la domanda è: *come*. Come hai dovuto iniziare a leggere per poter inventare quel “bambolotto di lettere” che è *El frasquito*? Se in termini di scrittura oggi senti lontano *El frasquito*, ti senti distante anche dal modo in cui leggevi all’epoca?

L. G.: In *Avellaneda*³ parlo del lettore incrociato. Ho molti aneddoti al riguardo. In quest’ultimo viaggio sulla strada dall’aeroporto di Barajas alla Gran Vía di Madrid, stavo viaggiando su una metropolitana affollata. Mi sedetti accanto a un ragazzo molto giovane. Stava leggendo *La montagna magica*. Gli dissi: Thomas Mann. E iniziai a parlargli dei sanatori nei romanzi di Puig, dei lebbrosari di *Un caso bruciato* di Graham Greene. Non lo rivedrò mai più, o non lo so. Come dice Michel Riffaterre, ogni epoca ha il suo lettore. Quando viene chiesto a Borges quale sarà la letteratura dell’anno 2000, lui risponde: “Ditemi come si leggerà in quel momento, e vi dirò come si scriverà nell’anno 2000”. Lo scrittore non deve rinunciare a quello che diceva Chesterton: “Sospetto che la dignità abbia a che fare con lo stile”. In ciò risiede la sua etica. Non può scrivere nello “stile” che gli viene richiesto dagli editori.

A.C. / A.C.B.: Dove vedresti l’eredità di questa letteratura ammutinata? Dove i potenziali nuovi modi di leggere? Chi potrebbero essere gli attuali eredi? Dove cercare attualmente gli intrighi, le pratiche amorfe e la volontà di fuggire dalla prigione delle tradizioni di lettura stabilite?

L. G.: La parola che usi è perfetta, “la letteratura stabilita”. Il testo stabilito. La frase di Joyce va contro questo. Naturalmente, la nostra letteratura ha la sua lingua fondatrice in quella gauchesca. Vale a dire: la parodia. Nel Faust creolo in cui un gauchó pensa di vedere il diavolo in persona in uno spettacolo teatrale; penso sia l’unico modo di contrapporsi a una letteratura europea dominante.

³ Si fa riferimento ad *Avellaneda profana* che Gusmán ha pubblicato nel 2022 per la casa editrice Ampersand.

Una parodia che ha messo le *zampe* nella fontana⁴ contro l'anti-peronismo di classe che dominava la scena letteraria argentina. Posso raccontarvi un bell'aneddoto. Una volta andai a tenere un discorso nella casa di Borges ad Adrogué. E come regalo portai una foto in cui entrambi ridevamo, mentre parlavamo di letteratura. Posso mandarvela. La foto venne poi appesa in soggiorno. Pare che nel giardino vi fosse una scultura di Borges in cui lui dà le spalle a un'unità peronista di base. Mi dicono: "coerente per l'eternità". Io rispondo: "di notte, potreste girarla affinché la affronti". Al che qualcuno dei presenti mi risponde: "e se poi lui prende e si gira di nuovo". Come diceva Fogwill: "Borges è la dogana della letteratura argentina". Ogni scrittore passa di lì come può. Io ho lavorato nella casa editrice Contrabbando, come se a dargli il nome fosse stato il mio amico Ricardo Piglia.

⁴ Gusmán cità "Meter las patas en las fuentes", un famoso slogan dell'anti-peronismo argentino in riferimento al proletariato privilegiato dal governo peronista.

AGUSTÍN CONDE DE BOECK

ANNABELLA CANNEDDU

*Sulla letteratura ammutinata, ovvero alcune
considerazioni sulla narrativa argentina di fine Novecento*

Si ringrazia di cuore Loris Tassi per aver contribuito con suggerimenti, consigli, e talvolta preziose correzioni, alla progettazione e alla pubblicazione di questo numero.

Sa place est toute clandestine, entièrement du côté sauvage de la pratique textuelle.

Jean Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*

1. Scrittore basilare della letteratura argentina dell'ultimo mezzo secolo e autore del classico *Il gemello* (*El fraquito*, 1973) – dirompente, scapigliato, censurato, cult indiscutibilmente eterno, opera più attuale e intensa di molta di quella letteratura che oggi viene detta provocatoria–, Luis Guzmán continua ancora oggi a esplorare la letteratura come sintomo sociale e a porre una serie di domande insidiose che la cultura attuale preferirebbe schivare. In un volume recente (*La literatura amotinada*) riprende un'espressione usata da Héctor Libertella ne *Las sagradas escrituras* (*Le sacre scritture*), cioè quella di “letteratura ammutinata”. E la fa entrare in gioco come categoria attraverso cui ripensare le ultime grandi trasgressioni della letteratura argentina. Allo stesso tempo segnala la necessità di rivedere, rimappare e riarticolare uno sguardo critico sui più grandi classici della tradizione letteraria prodotta in Argentina a partire dagli anni Sessanta e Settanta, nei cui nuclei più paradigmatici e complessi troviamo le poetiche di Ricardo Piglia, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella e Alberto Laiseca. Trasgressori, parodisti, pazzoidi, responsabili (anzi, irresponsabili!) di vasti progetti di scrittura che, con maggiore o minore diffusione internazionale, hanno funzionato da fari assiologici per la

letteratura argentina e latinoamericana, nodi di tensione e base per lo sviluppo di un intero sistema di valori estetico-politici.

In un certo senso, questi quattro nomi sintetizzano perfettamente non solo gli imperativi a cui era sottoposta la letteratura argentina post-dittatura, ma anche quelle intensità sperimentali che sarebbero poi tornate cristallizzate, nel canone successivo, oppure dimenticate (basti pensare, a esempio di quegli aspetti mai tornati, all'epopea della sconfitta peronista del primo Leónidas¹, a qualche eco ancora cortazariana nel primo Piglia di *Jaulario*², al *caoisimo* iper-ermetico dell'ancora acerbo Laiseca di *Sindicalia* o al fervore *beat* del primissimo Libertella³). Questi quattro nomi mostrano anche il modo in cui la letteratura argentina delle ultime decadi del secolo XX si risolve in un passaggio dall'allegoria politica alla riscrittura e al gioco libero: una questione di depoliticizzazione che diventerà centrale nelle discussioni sulla cultura argentina negli anni successivi alla “Guerra sporca” (dibattiti che si possono ritrovare, a esempio, nella rivista *Babel*, col suo tentativo, nella fine degli anni Ottanta, di ampliare la ricezione dei nomi in questione; la controversia nel duemila tra Damián Tabarovsky ed Elsa Drucaroff – rispettivamente a favore e contro la sperimentazione formale – o la critica al “ricatto” ideologico sollevata allora da Maximiliano Crespi con l'idea di allontanare la letteratura dalle epocali esigenze opportunistiche del politicamente corretto).

¹ G. Jorge, *La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción 'posesiva' en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX*, in «Caracol», vol. 1, no. 5, 2013: pp. 140-177.

² Cfr. D. Mesa Gancedo, *Sobre el comenzar y el terminar de los relatos. Una propuesta de lectura en el origen de la obra de Ricardo Piglia*, in D. Mesa Gancedo (cur.), *Ricardo Piglia: la escritura y el nuevo arte de la sospecha*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006: pp. 163-226.

³ Cfr. E. Prado, Esteban. *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura. Un recorrido*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones, 2014, pp. 37-57.

In un labirinto di permutazioni e sotto un paradigma di consapevole complessità, Leónidas, Libertella, Laiseca e Piglia rappresentano logiche diverse dalle quali poter trasformare l'esperienza socio-storica, distorcere il significante politico e metterlo al servizio di *qualcos'altro*, qualcosa di più grande, che non sia solo un bilancio del ruolo antropologico che la letteratura può avere in una cultura, ma che sia anche direttamente una *critica* – in un distorto senso kantiano – dell'idea generale di soggettività e delle sue determinazioni storico-spaziali.

Respirazione artificiale e *La città assente*, *Los sorias* e *El jardín de las máquinas parlantes* (*Il giardino delle macchine parlanti*), *¡Cavernícolas!* (*Cavernicoli!*) e *L'Albero di Saussure*, *Odiseo confinado* (*Odiseo in confinamento*) e *Trento...* costituiscono apici di altezza mostruosa, vertici che montano la loro sproporzionata *esibizione di atrocità* del fallimento nazionale. Dispositivi ambiziosi assemblati per rappresentare il fantasma della Storia. Ognuno di questi pezzi di scrittura è ossessionato dalla propria logica specifica e infestato da spettri ricorrenti che strutturano un immaginario del disastro, e che però allo stesso tempo formulano utopie in potenza per scongiurare le distopie in atto.

2. Da un certo punto di vista, Borges (o comunque la sua insormontabile canonicità) ha significato, per la generazione successiva di scrittori argentini, una sorta di fine kojéviana della storia: se Borges ha già scritto *Il Libro*, cosa rimane da scrivere? A tal proposito, la scrittrice cilena Diamela Eltit colpisce nel segno quando dice: «Se è stato possibile scrivere dopo ogni rivoluzione letteraria, come potrebbe darsi questa pratica post-borgesiana? riscrivendo Borges, per esempio, in modo diverso.

Disattendendolo, riparandolo, discutendolo, insomma qualcosa del genere»⁴.

La giungla esuberante che si estende tra gli anni Sessanta e Ottanta: Ricardo Piglia, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella e Alberto Laiseca fanno parte di quella generazione della letteratura argentina (anello di una catena ancestrale, parte di un'antica famiglia) che aveva inteso che, dopo Borges, non si poteva inventare nulla di nuovo. C'erano solo due modi possibili per tenere in funzione la *macchina desiderante* della scrittura: la riscrittura continua e instancabile della tradizione (occuparsi della parodia sia come potenza che come indigenza); oppure, ritornare all'atavismo della nazionalità, ritornare al duro terreno mitico delle superstizioni del Paese, all'argilla antecedente a quella stessa tradizione dalla quale non si poteva sfuggire (diventare cannibale di se stesso, lo scrittore autofago che divora la propria letteratura in un gioco purgatorio di *piega e ripiega*). Queste scritture si spostavano tra i due movimenti: parodia e credenza, pastiche e arcaismo, postmodernità e premoderno, nuove scritture e vecchie scritture, villaggio e universo, passato e futuro, il sacro e il profano, il riso e il pianto... O come direbbe Leónidas, la *gag* e la *metafisica*⁵.

Se la negatività hegeliana verso il progresso della coscienza nazionale era già stata raggiunta e saturata da Borges, che, quale Grande e Ultimo Moderno, aveva unificato universale e particolare, e ottenuto la negazione della negazione delle due opposte figure dell'Argentina... cosa restava se non una "pianura degli scherzi" (battuta celebre dell'altro Lamborghini: Osvaldo)?

Luis Gusmán, nell'intervista che ci ha rilasciato per questo dossier, lo chiarisce con una citazione: «Come ha detto Fogwill: "Borges è la dogana della letteratura argentina". Ogni scrittore

⁴ P. Chacón, *¿Cómo escribir después de Jorge Luis Borges?*, in *Télam*, 13 giugno 2011 (anche in < <https://www.elciudadanoweb.com/%C2%BFcomo-escribir-despues-de-jorge-luis-borges/> >).

⁵ Cfr., L. Lamborghini, *Circus*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986. Cfr. anche G. Jorge, *op. cit.*, p. 8.

passa di lì come può⁶. Bisogna andare a cercare gli effetti traumatici di quella tradizione. Le tattiche paranoide da utilizzare per uscire dall'anomia di una scrittura che, tramite Borges, aveva già realizzato il sogno ossessivo di unificare quelle apparenti contraddizioni che avevano permeato la coscienza nazionale: Europa e America, universale e locale... Per continuare a scrivere bisognava diventare malvagi. Potevano sopravvivere solo gli anormali, i deviati, coloro i quali, condannati a scrivere parodie, fossero stati in grado di esibire l'arroganza di porre la parodia a essenza della letteratura e, parimenti, come unico modo di leggere la Storia. «L'amore patologico per la lettera antica»⁷, come direbbe Libertella, andava incanalato in una modalità di saccheggio della tradizione al fine di salvaguardare non solo gli effetti territorializzanti della cultura, ma anche i suoi straripamenti schizofrenici. Diventare barocco insistendo con la folle ultrasacralizzazione di una Storia fallita. Appaiono quindi elementi come "il romanzesco puro" (motto di César Aira), l'artificio, l'esotismo, il «*girar* tra stimoli occidentali e orientali»⁸, riunendo il godimento di materiali ornati, economici e *camp* in un barocco, quasi un rococò, armato di ornamenti e di rifiuti escrementizi⁹. L'irrealtà della finzione, la sua condizione di *trompe l'oeil* culturale.

Ebbene, l'immagine di una letteratura ammutinata viene trasmessa da Héctor Libertella – in quell'entusiasmo latinoamericanista che esibisce ne *Las sagradas escrituras* – a Luis Gusmán, nella nostalgica rendicontazione generazionale del suo recente libro *La literatura ammutinata*: il disaccordo con l'autorità e la ricerca di decentrare e dislocare la letteratura per formulare una violenta intrusione nei modelli della tradizione, costruendo non solo uno stile di scrittura, ma anche uno stile di lettura. Presuppone

⁶ A. Canneddu, A. Conde De Boeck, *La tradizione letteraria argentina. Intervista a Luis Gusmán*, in «Pagina Inattuale», n. 10, 2023.

⁷ *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. p.97.

⁸ Libertella, *op. cit.*, p. 150.

⁹ Cfr., *ibidem*, p. 152.

che l'instabilità cardinale di tutta la letteratura si manifesti quando si decide di *leggere male* per *leggere bene*. I grandi monumenti delle lettere rimosse diventano possibili solo ricostruendo le rovine, come chi mette insieme un mostro di Frankenstein fatto di parti morte che, spostate e riorganizzate, acquistano una nuova vita, piena, tragica, comica... Prometeica.

Così come gli scribi di questa generazione iniziano a mantenere un legame ossessivo e autofagico con la propria tradizione letteraria, fino a dare vita a progetti sostenuti unicamente sulla distorsione e trasfigurazione di quanto già scritto da quella stessa tradizione, allo stesso tempo attribuiscono un valore supremo al rischio e al sacrificio di diventare illeggibili. Costruire una letteratura di linguaggio, così chiusa, così concentrata nei riferimenti interni dell'argentinità e nelle dislocazioni dei suoi significanti locali, che i suoi cultori avranno come unica epica possibile (un'epica del fallimento volontario) quella di diventare non-esportabili o, anche in patria, impubblicabili. Non invano, per sfuggire al modello borgeano, si rivolgono a figure strane, come Gombrowicz – con quell'auto-traduzione di *Ferdydurke* a uno spagnolo maccheronico – o Macedonio Fernández – l'inesauribile maestro socratico che Borges avrebbe voluto ridurre alla pura oralità e alla cui opera scritta i giovani degli anni Sessanta e Settanta si rivolgevano e riesumavano come talismano per combattere l'illusione referenziale che inquinava la letteratura contemporanea. Quindi Leónidas Lamborghini erige come nucleo la figura archetipica del buffone e quasi fa della parodia la base di una Filosofia della Storia; Héctor Libertella sogna una grande letteratura latinoamericana senza confini, fatalmente unita dal segno barocco dell'ermetismo e dalla ricerca di una lingua in furiosa ritirata verso il futuro della propria arcaicità; Alberto Laiseca fugge dalla tradizione nazionale con l'ambizione smisurata di diventare universale, uccidendo l'autocompiacimento della letteratura culturale per generare invece un'ontologia, una visione magica del mondo... ma, lungo la strada, *malgré lui*, costruisce un progetto

linguisticamente colossale, culturalmente inassimilabile per il suo tempo, impossibile da integrare nella moda dell'esportazione della letteratura latinoamericana verso negli Stati Uniti e in Europa. Quell'identità argentina come "puro stile e lingua" (secondo l'altro Lamborghini, il fratello minore) acquisisce in questa generazione un rango anfibologico di potere e condanna. Una generazione che sembrava avverare la profezia di Gombrowicz, il quale nel 1947 anticipò che, in contrasto con la maturità densa, solenne e, dopotutto, sterile della letteratura argentina di quel tempo, sicuramente stavano nascendo proprio adesso futuri maestri destinati ad assumere la forza dell'essenza immatura della coscienza argentina. Immaturità che forse consiste in scrivere evitando gli stranieri¹⁰, dirigendo il suo discorso unicamente ai compatrioti, come proponeva l'uruguayano Felisberto Hernández quasi nello stesso periodo in cui Gombrowicz reinventa lo spagnolo.

Solo Piglia manterrà una posizione meno orientata al sacrificio e più rivolta alla scoperta/invenzione della tradizione letteraria argentina come oggetto teorico. Lui si pone, in ogni caso, come il grande divulgatore, la figura di spicco e anche pedina chiave di una partita a scacchi che, concentrata nell'autoreferenzialità di una tradizione che legge se stessa, riesce anche a dare forma tattica ai prodotti emblematici ed esportabili della sua generazione: i grandi romanzi allegorici ed emblematici che simboleggiano efficacemente il terrore della dittatura militare, scommettendo sulla complessità di un'iperletterarietà. Il saggio-narrativo, la finzione critica – *Nome falso*, *Respirazione artificiale*, *La città assente* (appunto, cuspidi della rilettura generazionale rispettivamente di Arlt, Gombrowicz e Macedonio) – dove il racconto serve a trasmettere i nodi tesi della critica e, allo stesso tempo, a renderli digeribili e assimilabili, alla maniera di un insegnante capace di trasmettere ciò

¹⁰ Cfr. F. Hernández, *Explicación falsa de mis cuentos* in *Las hortensias*, Montevideo: Arca, 1966, p. 8.

che la sua stessa generazione ha voluto rendere intrasferibile al di fuori della propria lingua. Piglia è, in questo caso, una sorta di ponte o di mediatore tra, da un lato, gli sforzi di una lettera chiusa, il Corpus hermeticum di cui parlava Libertella, che si installava nella monade, nel virtuoso isolamento linguistico, e, dall'altro, i dispositivi di cattura di un mercato estero, alla ricerca di stereotipi ideologici per poter comprendere e addomesticare la vicenda contemporanea dell'America Latina.

Pensare a questi quattro mostri e pensare a opere che creano ambienti oppressivi associabili al terrore dittatoriale, semanticamente sature di sangue e di desaparecidos, senza necessità – soprattutto nei casi di Lamborghini e Laiseca – di allegorizzare in modo lineare, bensì proponendo storie trasversali, quindi iper-locali (uno spagnolo infiammato da particolarismi regionali) come universalisti (un'amplificazione archetipica che diluisce il riferimento esplicito). Non si tratta più dell'allusione come strategia allegorica (come fa, invece, Piglia, e come in quello stesso momento faranno anche i contemporanei Juan José Saer, Daniel Moyano o lo stesso Luis Gusmán, in certi loro romanzi canonici in chiave), bensì di distorsioni che trascendono la denuncia politica immediata per approfondire piuttosto il peso antropologico che la questione del Male e della sua diffusione collettiva aveva come nodo originario del fatto letterario.

È vero che i quattro manterranno tra loro differenze complesse e porranno l'accento su diversi interessi – l'archetipo esoterico in Laiseca, la finzione teorica in Libertella, la riscrittura in Leónidas e la conversazione letteraria in Piglia –, ma in tutti e quattro i casi si tratta dell'invenzione di un linguaggio e della sua logica di rappresentazione, quasi come se lasciassero ricette o procedimenti a partire dai quali riattivare le proprie macchine scriventi. Forse la differenza fondamentale sta nei modi di rapportarsi al mercato, senza mai dimenticare l'apotegma

libertelliano secondo cui: «Dov'è un interlocutore, un solo interlocutore, lì si costituisce un mercato»¹¹.

Oggi più che mai ritornano le figure ricorrenti di questi quattro progetti ammutinati: il dittatore artista, il maestro esoterico e l'apprendista stregone (Laiseca); il buffone come *homo parodicus* per eccellenza, il sabotatore pentito, il paziente, il *richiedente spostato*¹² (Leónidas Lamborghini); l'ultimo lettore, il genio esiliato, il detective letterario, inseguitore di onomastici finti, nomi falsi e apocrifi scomparsi (Piglia); l'archeologo di rovine, il giullare ermetico, lo scrivano sconosciuto, il fantasma (Libertella). Come personaggi ripetuti di un *dramatis personae*, maschere del gran dramma o arcani dei tarocchi argentini che attraversano spazi densi dentro ai quali realizzano azioni mitiche che rimandano lateralmente alla svolta latinoamericana tra la distruzione delle aspettative rivoluzionarie e l'egemonia neoliberista. Scritti che sembrano rivelare il carattere mistificante di un certo discorso sul rapporto tra politica e nazione che, riletti oggi, rivelano un'inquietante gerarchia biopolitica.

¹¹ H. Libertella, *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 94. Questo testo è in corso di pubblicazione in lingua italiana con la traduzione di Annabella Canneddu per Edizioni Arcoiris.

¹² Il *richiedente spostato*, nell'originale *el solicitante descolocado*, è una figura centrale dell'opera di Leónidas Lamborghini.

AGUSTÍN CONDE DE BOECK

*Privati archetipi collettivi: una breve analisi di alcuni
deliri laisechiani*

*The old mummy lies buried in cloth on cloth; it takes time to unwrap this Egyptian king. [...] By vast pains we mine into the pyramid; by horrible gropings we come to the central room; with joy we espy the sarcophagus; but we lift the lid – and no body is there!*¹

Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities*

Qualcosa c'è qui nel cuore di questa selva di nessuna parte.

Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras*

Ieri ho incontrato Alberto Laiseca. Un tipo strano [...] è molto povero, talmente povero che conta i fiammiferi e non più le sigarette, [...] ciò che scrive è molto buono, ha uno stile aspro ma fluido, a tratti quasi un idioletto. Vive sempre sotto minaccia (come molti di noi in questo periodo) ma per altri motivi, esoterici e intimi. Non riesce a mantenersi, in questo assomiglia a molti di noi, ma in lui è un'incapacità quasi maestosa.

Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*

Quando pensiamo oggi alla figura di Alberto Laiseca (1941-2016), la prima cosa che viene in mente è lo strano contrappunto tra

¹ La traduzione in italiano di questo passo, eseguita da chi scrive (e tratta da *Pierre; or, The Ambiguities*, New York: Harper Collins, 1995, p. 402) è la seguente: «La vecchia mummia giace sepolta, benda dopo benda; ci vuole tempo per rimuovere il bendaggio di quel re egiziano [...] Dopo enormi fatiche scaviamo nella piramide. Cercando orribilmente a tentoni giungiamo alla sala centrale; con gioia spiamo il sarcofago; ma alziamo il coperchio... e non c'è nessun corpo!».

centralità e lateralità che è riuscito ad affermare all'interno del canone letterario argentino. Questo aspetto ha messo in luce, fin dall'inizio della carriera di questo *gigante solitario*, un preciso e caratterizzante tratto distintivo incarnato da quella condizione di parodista totale, per cui, negli anni, si è creata attorno al suo progetto creativo una nicchia di cultori, fanatici fedeli attratti da una sorta di lato B del canone argentino di post-dittatura.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, in un orizzonte segnato da altre esperienze sperimentali – come il maledetismo del gruppo Opium, l'Permetismo di *Literal* e il barocco dei Lamborghini e Perlongher –, Laiseca cominciò a erigere un progetto creativo stravagante e monumentale, difficile da assimilarsi culturalmente. Arrivato da poco a Buenos Aires dalla remota provincia argentina, con una biografia volontaristica e un po' tortuosa alle spalle, Laiseca, personaggio quasi autistico, "manijeadó" (turbato) e dal temperamento superstizioso, respingeva il fervore dell'avanguardia giovanile del Istituto Di Tella per definire, invece, una propria fabbrica di illusioni iperboliche e di personalissime allegorie político-spirituali. Taciturno e alto quasi al punto da considerarsi affetto da gigantismo, affascinato dall'esoterismo, dai romanzi gotici, dai film di serie B e dalle religioni antiche, si dedicò per un intero decennio alla scrittura di *Los sorias*, un colossale romanzo, quasi impubblicabile, di più di mille pagine, provvisto di tutta una mitologia propria ed esibizione esuberante di una visione globale del mondo che, come metodo e *summa* "cambalechesca", chiamò "realismo delirante". Scritto tra il 1972 e il 1982, il libro – quasi un dio nascosto della letteratura argentina –, vedrà la luce solo nel 1998. In parallelo, attorno a questo capolavoro, sviluppò un grande sistema "soriacentrico" di romanzi straordinari e rarissimi, libri di racconti e anche raccolte di poesie: *Su turno para morir* (1976), *Matando enanos a garrotazos* (1982), *Aventuras de un novelista atonal* (1982), *Poemas chinos* (1987), *La hija de Kheops* (1989), *La mujer en la muralla* (1990), *Por favor, ¡plágienme!* (1991), *El jardín de las máquinas*

parlantes (1993)². Queste opere sembrano essere tutte tassere di uno stesso e sproorzionato mosaico del sapere assoluto che si compone di suggestioni della cultura sia naturale che soprannaturale. Un sapere insieme deluso ma anche solenne, eroico e buffo, che attraversa, mostruosamente, l'alto e il basso del cosmo.

A questo proposito, non si è forse prestata sufficiente attenzione a uno sdegno costantemente espresso da Alberto Laiseca. Tutti i suoi contemporanei sarebbero “nichilisti”. Lui no. Vale la pena di citare due interviste *in extenso*:

Quali scrittori contemporanei sente a lei vicini?

Ho una grande affinità con Ricardo Piglia, Cesar Aira e Fogwill, anche se comunque alcuni di loro sono un po' nichilisti, e io non mi permetto il nichilismo. Per tutta l'ammirazione e il bene che ho per loro, non condivido questo. Se siamo nichilisti qualsiasi guerra è persa in partenza, uno deve avere un grande senso della vittoria³.

In *Los Sorias* [...] c'è una visione del mondo, cosa che a molte opere manca. [...] Autori geniali attuali? Ti posso menzionare un'intera lista che va dalla punta del tavolo fino a qua (indica con le mani l'uno e l'altro estremo della scrivania). Per esempio, quel ragazzo che è da poco morto in Francia... Juan José Saer. Un genio, Juan José Saer, però sai cos'è stato a uccidere la visione del mondo di Saer? Il suo nichilismo. Lui poteva avere la visione del mondo, non la ha

² Fino ad oggi, in Italia di Laiseca sono stati pubblicati *Avventure di un romanziere atonale* (tradotto da Loris Tassi, Edizioni Arcoiris, 2013), *È il tuo turno* (tradotto da Francesco Verde, Edizioni Arcoiris, 2017), *Uccidendo nanni a bastonate* (tradotto da Loris Tassi e Lorenza Di Lella, Edizioni Arcoiris, 2017), *Grazie Chanchúbelo* (tradotto da Loris Tassi, Wojtek, 2023) e *Per favore, plagiatemi!* (tradotto da Loris Tassi, Wojtek, 2023).

³ Cfr., J. Rapacioli, *Alberto Laiseca: un “escritor del miedo”*, in *El Patagónico*, 31 gennaio 2011 (anche in < <https://www.elpatagonico.com/alberto-laiseca-un-escritor-del-miedo-n1389846> >).

Agustín Conde De Boeck

avuta a causa del suo nichilismo. Il nichilismo uccide la visione del mondo, non devi mai lasciare che accada. E ti sta parlando uno che ti dice che Saer era un genio! Perché lo era! Però... nichilista...

A un mio amico che è un grande scrittore – non faremo nomi – dissi al telefono che avevo appena letto il suo ultimo romanzo... il tuo romanzo è geniale come tutte le cose che scrivi, gli dico, però l'unica cosa che mi dispiace è il tuo nichilismo... (comincia a ridere). A che serve?! Sarebbe stato meglio che insultasse sua madre ma non questo. Come si infuriò!

No, io non sono nichilista...

E... sono credente. Credo nella possibilità dell'uomo, nonostante veda che le cose vanno sempre più a puttane (accende un'altra sigaretta). Ma ho comunque fiducia nell'essere umano.

Eh... sì, credo nella felicità e nel trasmetterla. Se sei nichilista – scusa se riprendo l'argomento – non trasmetterai felicità al tuo lettore. Se è tutto nero, se è tutto una merda... eh no eh, che cazzo scrivi a fare? Posso chiederti perché scrivi, allora?⁴

Se vogliamo prendere sul serio la sua opera, dovremmo farlo anche con le ramificazioni di queste affermazioni: una disposizione integrale ed esplicita al dissenso rispetto alle grandi formule estese dai suoi più importanti contemporanei. L'entusiasmo che ha espresso Libertella in *Le Sacre Scritture* (i suoi patti di sangue tra le ermetiche patografie latinoamericane, la sua mappa sconcertante e laterale, il suo desiderio di assemblare una biblioteca generazionale, un «decifratore delle Indie»⁵), non lo troviamo in Laiseca. Lui, nel

⁴ A. Vázquez, J. Millonschik, *Entrevista a Alberto Laiseca*, 2012 in *Dormir y Pedalear*. 11 maggio 2012, <
<http://dormirypedalear.blogspot.com.ar/2012/05/entrevista-alberto-laiseca.html> >.

⁵ H. Libertella, *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 36.

mezzo di una generazione affascinata dal creare un club, un complotto, un intrigo, una rivolta, non è d'accordo nemmeno con le confraternite più stravaganti, quelle più simili a se stesso (con Marcelo Fox finì col distanziarsi e con Jalí, il suo maestro, andava e tornava in liti eterne legate al rifiuto di quest'ultimo di pubblicare *Los sorias*). Né ammette somiglianze e ricerche in comune: per quanto potremmo desiderare un'alleanza virtuosa tra l'autore di *Los sorias* e l'autore di *Tadeys* (opere che dobbiamo leggere oggi come parte di uno stesso impulso generazionale⁶, sia perché mettono in scena «storie di guerra che voltano radicalmente le spalle al referente storico»⁷, di fatto «due romanzi politici ma non realistici, direi addirittura anti-realistici»⁸ e sia perché condividono «il trash del linguaggio imperiale»⁹), tuttavia l'alleanza non solo non avviene, ma la sua negazione si riduce a un aneddoto confuso di un disaccordo quasi violento e circostanziale ossia «quell'incontro di Lamborghini e Laiseca a casa di Dolly Basch dove stavano per prendersi a pugni (o bastonate)»¹⁰. Laiseca non legge, o legge in maniera pigra, i suoi contemporanei. Si smarca dalla logica sindacale di cui anche i più sofisticati sperimentalisti degli anni Settanta e Ottanta erano entusiasti (in effetti, il germe di tutto il loro pensiero consiste in un furibondo e *cospirante* anti-sindacalismo, dove i sindacati non solo rappresentano una modalità di *Realpolitik*, ma una organizzazione tipica del mondo

⁶ Cfr. C. Estrade, *Homo argentinus, homosexual, homo bellicum*, in *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, no. 8, 2013; e anche A. Luppino, *La risa*. Buenos Aires. FA Editora, 2020.

⁷ *Ibidem*, p.7.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ A. Pérez, *El trasheo de la lengua imperial. Derivas del comarqui y torsiones de la traducción en Tadeys de Osvaldo Lamborghini*, in *ClubHem*, 25 agosto 2019, <<https://clubhemeditorxs.wordpress.com/2019/08/25/el-trasheo-de-la-lengua-imperial-derivas-del-comarqui-y-torsiones-de-la-traduccion-en-tadeys-de-osvaldo-lamborghini-por-agustina-perez/>>.

¹⁰ R. Strafaccé, *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. p.762.

letterario). Nella sua prospettiva, esiste solo *l'uno* contro *la folla*, «l'esercito di un solo uomo»¹¹. Anche la sua apologia dell'umanizzazione non implica una completa collettivizzazione del suo programma estetico e filosofico. Essere il *Grande Singolo* sembra essere l'unico luogo da lui accettato all'interno di una tradizione. La logica del complotto raccontata da Piglia, l'intrigo propugnato in *Literal*, non ossessionano un autore che, autoproclamato Mostro, si interessa solo, con superstizione, alla difesa contro gli attacchi astrali dell'Anti-Essere. Se Nicolás Rosa, rendendo omaggio a Libertella, diceva «è in questo modo che leggiamo i testi argentini, ed è in questo modo che scriviamo i testi argentini»¹², è chiaro che Laiseca non fa parte di questo *noi*.

In queste pagine vorrei formulare alcuni dei modi in cui il realismo delirante di Alberto Laiseca formula i propri deliri politico-libidici come tattiche, forse intese a evocare i poteri risucchianti di un sistema letterario ossessionato dalla propria tradizione. Le *schizje*¹³ laisechiane (per usare un'espressione deleuziana) che attraversano l'intero progetto dell'autore, col suo

¹¹ A. Laiseca, *El jardín de las máquinas parlantes*, Buenos Aires: Gárgola, 2013. p. 61.

¹² L. Gusmán, *La literatura amotinada. Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2018. p. 124.

¹³ Le *schizje*, secondo Deleuze e Guattari, rappresentano il meccanismo del delirio e definiscono il sistema *coupure-flux* (taglio-flusso) di ogni macchina desiderante: sono tagli o disgiunzioni dove la libido della psiche appare determinata non più dalla famiglia (il romanzone familiare del nevrotico che costruisce la psicoanalisi), ma dal campo storico-sociale. La crisi familiare originaria di un soggetto (diciamo la saga familiare di origine di Laiseca: padre dittatoriale, assenza della madre) è attraversata da funzioni esterne alla famiglia, dove la libido è investita anche dal libero flusso della schizofrenia, dalla libera produzione del desiderio. In questo modo Laiseca amplifica la saga familiare interna attraverso significanti storico-politici esterni: nel suo immaginario, delirando schizofrenicamente la Storia attraverso le sue figure di padri-dittatori e torturatori misogini, amplifica e libera anche il campo libidico limitato dalle inibizioni della famiglia borghese. (cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi, 1975. pp.146-153).

nucleo centripeto e centrifugo in *Los sorias* (auto-dichiaratosi, per le sue mille trecento pagine, come il romanzo più esteso della letteratura argentina), esprimono, attraverso la plastica distorsiva e sperimentale, una forte tensione tra due immagini contrastanti, suscettibili di diffondersi in tutta la letteratura argentina del suo tempo: il *centro vuoto* e il *centro pieno*. Il personaggio di Iseka, uno dei suoi principali alter ego in *Los sorias*, esplora la tecnocrazia tirannica, descrivendone lo splendore, il declino e la caduta. Iseka viaggia per la capitale, Monitoria, accede al Palazzo Monitoriale da dove governa il leader assoluto, il Monitor, e nella ultrasegreta cabina di regia da cui il regime tira i fili, cerca il centro fisico del potere, il cervello-macchina, il computer-burattinaio che governa, mediante un grande dominio reticolare, sui viventi. Ma quando trova quel nucleo, lo trova vuoto, vacante. Non c'è nulla dentro al centro del potere. È un centro vuoto¹⁴.

C'è da dire che le polemiche e i manifesti della letteratura argentina post-dittatura hanno abusato della produttività concettuale della vecchia metafora del “vuoto” territoriale, quel nulla pampeano, così favorevole alle filosofie dell'essere nazionale che proliferavano negli anni Trenta e Quaranta: l'America in generale, e l'Argentina in particolare, come un extra-essere, un vuoto ontologico, un grande deserto dove nulla è realmente accaduto e la cui condanna astorica punisce il peccato dei suoi abitanti. «Scemenze di mezzetacche» e «profeti dell'odio», direbbe Arturo Jauretche¹⁵. Ma “scemenze” di grande gravidanza psichica, andrebbe aggiunto¹⁶. Un Paese il cui centro, quando si va a cercarlo,

¹⁴ Cfr. A. Laiseca, *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg, 1998, capitolo 125.

¹⁵ Cfr., A. Jauretche, *Manual de zoncetas argentinas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1968; e A. Jauretche, *Los profetas del odio y la yapa: la colonización pedagógica*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1967.

¹⁶ Sulla gravidanza delle superstizioni estradiane nella filosofia poetica di questa generazione, basterebbe contrapporre la nozione di “totalità illusoria” (attraverso la quale Martínez Estrada o Murena fanno un bilancio tra l'americano

è un'assenza che rivela la sostanza spettrale del tutto. La famosa totalità illusoria spiegata da Martínez Estrada¹⁷. Ma i dibattiti del post-dittatura hanno cercato di aprire un gioco consistente nell'appropriare di quel vuoto come invito a un riempimento illimitato, come potenza di invenzione e saturazione delirante¹⁸. Il grande ossimoro del “vuoto pieno”, infatti, guiderà l'intero processo di costruzione e postulazione – e post-modernizzazione – di un contro-canone officiato fin dagli anni Ottanta dal gruppo della rivista *Babel* intorno a una serie di grandi progetti trasgressivi provenienti da un recente passato (Copi, Perlongher, Lamborghini, Wilcock, la rivista *Literal*) e dal presente (Aira, Laiseca, Cohen, Piglia, un certo Saer e gli stessi “babelici”: Guebel, Chitarroni e Chejfec, tra gli altri). Quando Laiseca – convocato e valorizzato da quella generazione del “vuoto pieno”, ma auto-smarcato da ogni compiacimento ludico-sperimentale – prova a ripensare la tradizione letteraria, indica due centri paralleli per ubicare il senso di vuoto e di pienezza. Da un lato, quel *centro vuoto* di potere, che, come vedremo, funziona come cifra dell'autorità culturale contro cui la sua letteratura si ammutina. Dall'altro, il *centro magico*¹⁹ (tanto

e/o il nazionale) con l'illusorio dell'unità di significato ne *L'ultimo lettore* di Piglia. Ciò che nelle filosofie dell'essere nazionale era un vuoto condannato al miraggio, al falso, nella generazione del post-dittatura sarà motivo di potere inventivo, gioco di deciframento e di extraterritorialità artificiali: sull'incubo vuoto della storia, nell'anomia territoriale del suo deserto, si erigono macchine narrative capaci di delirare sul politico.

¹⁷ Cfr., E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

¹⁸ Una percezione che non solo deriva dalla tesi borgesiana ne *Lo scrittore argentino e la tradizione* – l'irriverenza americana nel catturare e riciclare la tradizione europea senza inibizione alcuna –, ma acquista anche l'aggressività sperimentale propugnata dall'antropofagia brasiliana degli anni Venti: reclamare per l'americano una proprietà del delirio, la prepotenza di un'identità che, vuota, può permettersi un riempimento che l'ipercodificata cultura europea non può.

¹⁹ Verso l'inizio degli anni Novanta, Alberto Laiseca, che non invano accomoda il sostrato autofunzionale e iniziatico del proprio progetto letterario sul ritualismo perduto di quel periodo, ha ripensato la questione del centro e della periferia del

invisibile quanto sacro) che una certa letteratura è capace di configurare, in opposizione ai modi di visibilità materiale e opportunistica in cui funziona la cultura. Siamo chiaramente su quel terreno dove Artaud contrapponeva la “cultura pietrificata” alla “cultura magica”: l’una, sociale, funzionale, pubblica (nel senso di collettiva), compiacente, osservante, utile, morale; l’altra, autistica, intuitiva, scorretta, inassimilabile, superstiziosa, irriverente, anacronistica al limite di un ingestibile atavismo. La prima è una convenzione pubblica. La seconda, un rituale privato.

canone letterario in termini molto diversi da quelli di un certo relativismo sociologico che era predominante in quel momento nel discorso critico dell’Accademia e del giornalismo culturale. Sostituendo la categoria anacronistica e già impossibile del “genio”, Laiseca percepisce che il margine del canone è saturo di geni scomparsi: «volverse centro, pero centro de verdad, lleva inevitablemente a la lógica del poder y ésta a la lógica de la evaporación. Éste es el verdadero underground: ése del que no se habla» (A. Laiseca, *Centro-Periferia* in «La Caja. Revista del ensayo negro», no. 12. Diciembre. 1992. p. 18). E questo sotterraneo (in un certo senso legato agli stranieri geniali, esiliati e insiliati, che ossessionavano Ricardo Piglia) porta Laiseca a postulare un’altra dicotomia, quella degli “sfumati” e degli “approssimativi”. Queste nozioni derivano da una sua personale interpretazione del racconto *L’accostamento ad Almotásim* (*Finzioni*. Torino: Einaudi, 1985) di Borges, che narra la ricerca di maestro dell’occulto che il protagonista rintraccia ripercorrendo le tracce spirituali che il maestro ha lasciato nelle persone da lui incontrate. Laiseca immagina dunque un campo letterario abitato da vari maestri, “esseri geniali” auto-immolati, sacrificati per la propria capacità di “tesi” e “passione”, e il cui destino è quello di scomparire, di farsi assenti per il centro del canone, ma iper-presenti come spettri per un “centro magico”. Questi potenti “sfumati” (che Laiseca simboleggia con le figure di Marcelo Fox, Ithacar Jali, Reynaldo Mariani, Pedro Lipcovich o lo stesso Horacio Romeu, anche se la lista dovrebbe essere molto più lunga) lasciano tracce, segni vestigiali che vengono tracciati dai discepoli che si avvicinano all’assente. E in tale approccio, secondo Laiseca, si risolve il nucleo stesso della letteratura: i rapporti tra maestri e discepoli, motivo ricorrente e struttura cardine della sua stessa narrativa, ma di tutta una generazione – quella degli anni Sessanta e Settanta – proliferante di “bibliodiversità”, votata a sperimentazioni radicali e poi bloccata dalla censura, di cui oggi è visibile appena la punta dell’iceberg.

Laiseca ha compiuto un gesto di autenticità quasi ossessivo, cioè quello di costruire una grande opera il cui ammutinamento consisteva nel differenziare chiaramente queste due sfere e, su tale distinzione, erigere una filosofia di uso personale, trasmissibile soltanto all'interno delle coordinate dialettiche di un magistero, un vincolo da maestro a discepolo, dove il lettore non divora e non trasforma più la scrittura – come accade nella figura dell'*ultimo lettore* pigliano, con la sua politica della cultura e la sua elevazione del saggio finzionale come genere utopico (o ectopico) per antonomasia, ultimo discendente possibile della meta-scrittura borgesiana, genere destinato a un eterno lavoro di glossa e di riscrittura –, né la getta nel libero gioco della collusione patografica – come farebbero Leonida e Libertella – ma deve badare al modo in cui i diversi livelli dell'opera plasmano una visione del mondo, un'ontologia la cui saggezza genera un'immagine molto diversa dalle figure che offre la letteratura argentina della sua generazione: il *puerile distratto* di Aira, il *giullare* di Leónidas, il *lettore* di Piglia, il *nuotatore* di Saer. Tra il solenne *panta rei* saeriano e la risata del giullare gauchesco leonidiano, capace di dislocare tutti i modelli della tradizione, Laiseca propone la figura del *saggio*. In una svolta ontologica contro il nichilismo della tradizione della dissoluzione (Aira con il gioco, Leónidas con la riscrittura distorsiva, Piglia con la glossa, Libertella con la devianza, Saer con l'instabilità), Laiseca formula l'azione chiave che porta alla figura del saggio: la guerra. Una *ars belli* che va dal cosmico al mondano.

La portata politica, anche biopolitica, che la sua scrittura acquista è smisurata, ma non a causa dell'assimilazione programmatica di un imperativo di utilità. Ha scritto *Los sorias* durante la dittatura, ma questa condizione configura un *contesto insufficiente* (altra espressione deleuziana) poiché il romanzo non parla *della* dittatura, anche quando la dittatura viene incorporata nella sua mitologia come una delle tante iterazioni di un'invariante storica: il potere disumanizzato. Ma a sostenere l'espressione di questa forza politica nella scrittura laisechiana è proprio

l'ostinazione nel suo centro privato. Rendersi utile con una filosofia a uso individuale, è ciò che garantisce l'efficacia ontologica esercitata dalle sue rappresentazioni. Ciò che serve a uno, serve a tutti. L'incubo e la salvezza che fa giocare dialetticamente, la disumanizzazione di un regime e l'umanizzazione del suo tiranno, è l'humus di un'esternazione capace di manifestare un potere particolare che nemmeno le allegorie della dittatura scritte tra gli anni Settanta e Ottanta sono riuscite a dispiegare.

Laiseca condivide chiaramente le manie della sua generazione – «l'anacronismo, le attribuzioni errate, il falso nome, il libro mal organizzato, la mescolanza»²⁰ –, ma il rubare e il rimestare, l'arte del plagio che difende, è pensata non come un fine, ma come un mezzo. Una mitologia rattoppata da “cattive letture”, un riciclo di religioni e pseudoscienze, e una simbolizzazione distorsiva della propria nebulosa biografica la cui forza, capace di amplificarsi verso l'esperienza sociale e il trauma storico, ha luogo nell'autenticità della propria intraducibile intimità, quasi autistica, scritta a volte di spalle al lettore, emanando l'esigenza assoluta che il maestro chiede al discepolo. Una mitologia di privati archetipi collettivi. Pagana, filosofica, autonoma, in un dialogo interno che non costruisce ponti chiari e distinti con l'agenda degli interessi generazionali che lo circonda, l'opera laisechiana mette in scena un *pandemonio* che comprende: la psiche del dittatore, l'umanizzazione del tiranno, la permutazione verso il dominio privato della figura archetipicamente collettiva, ma anche il romanzo latinoamericano del dittatore, la caricatura del terrore fascista e la satira surrealista sulla falsariga di *Ubu Roi*.

In altre parole, due elementi culturali provenienti da una tradizione già di per sé complessa si sovrappongono tra loro, generando un realismo delirante che mescola da un lato, l'autorità letteraria, la cultura pietrificata e la sua rete di poteri, imposture e investiture; dall'altro, una cultura magica, non limitata al letterario

²⁰ L. Gusmán, *op. cit.* p. 123.

ma che trova nella scrittura il canale, lo strumento, per propiziare una conoscenza occulta e articolare una visione del mondo. Il primo elemento è quello della città letterata, l'impero della lettera, con le proprie materialità, il proprio canone. Il secondo è il mondo degli esoteristi e dei randagi, la cui guerra invisibile circola nell'invisibilità del piano astrale. Questa seconda immagine è quella del "solitario che parla strano", come direbbe Arlt; cultura come esperienza che circola da maestro a discepolo e la cui funzione consiste non nell'accumulare un potere mondano, ma un potere psico-magico, occultista, capace di proiettare forze mentali verso l'astrale di oggetti più reali di quelli apparenti. Tra una cultura del simulacro e delle apparenze e una cultura delle realtà trascendenti, Laiseca separa la sua scrittura dalle esperienze letterarie a lui contemporanee (la sua scrittura diventa anacronistica, un anacronismo metodico, come sosteneva Héctor A. Murena²¹) e la pensa come una pratica mondana, solitaria, situata in una tradizione più ampia rispetto all'ombelico autofago nazionale. Una tradizione universale che Laiseca associa alla sacralità anagogica della lettera, vale a dire la lettera che esige da chi la legge un atteggiamento di culto e di fede. Una scrittura con cui si deve poter vivere e imparare a morire.

La cultura letteraria appare come una rete grottesca di pose, un labirinto di opportunismi e di esibizioni di autorità. Ma quando queste manifestazioni vengono riportate al proprio centro, quando si cerca il proprio nucleo, lo si trova vuoto. Non c'è nulla, né Dio né cervello né essenza, a guidare questa rete di intrighi letterali, trame pigliane e rivolte libertelliane. In questa nozione non vi è mercato né cultura a legittimare il valore di un'opera. Una scrittura acquista valore, d'altro canto, nell'istanza immediata dell'assenso che interviene in chi la legge. L'opera rivela il proprio spessore ontologico a un lettore, non a un sistema generale di

²¹ Cfr., A. Murena, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona: Editorial Alfa, 1984, p. 17.

riconoscimenti, e neanche a una dichiarata affinità di una nicchia generazionale di pari.

In *El jardín de las máquinas parlantes*, ricostruendo il *milieu* intellettuale conosciuto in gioventù a Buenos Aires, mostra un giustificato risentimento nei confronti di quegli studenti universitari sofisticati, poliglotti e languidi, che erano disgustati dalla follia plebea del *nuovo arrivato* mostro delle province:

io a questi non li sopporto proprio. Sono tutti una merda [...] quegli intellettuali coglioni [...] Che opera avete scritto voi per sentirvi superiori? [...] Non ne avete scritta nessuna, perciò non avete motivo di sentirvi superiori [...] Manica di intellettuali che non hanno vissuto e giudicano senza sapere un cazzo dell'uomo. Non hanno flessibilità perché per loro è tutto teorico. Non capiranno mai che un uomo navigato gioca secondo regole diverse.²²

Solo la cultura magica permette di svelare come tutta la diversità dell'apparenza converga in un'invisibile conflagrazione cosmica che si sviluppa a un livello sovrumano: l'eterna guerra tra l'Essere e l'Anti-Essere.

Se quella generazione, che va dalle trasgressioni degli anni Sessanta e Settanta alla canonizzazione dell'ammutinamento degli anni Ottanta, conservava come grande scoperta l'instabilità *entitativa* della letteratura e il gioco che questa instabilità propiziava, Laiseca, da parte sua, rinnega quell'instabilità come risposta ultima. Tra l'epifania impressionista di un Saer e l'eccesso distorsivo e la mescolanza di Libertella o Leónidas Lamborghini non vi sarebbe tanto un'opposizione quanto piuttosto una stessa negatività: l'impossibilità di cogliere una realtà monolitica, uniforme, stabile, un terreno ontologico che possa offrire certezze antropologicamente strumentali, verità che l'uomo possa

²² A. Laiseca, *El jardín de las máquinas parlantes*, cit., p. 65 e p. 104.

manipolare e maneggiare come basi per vivere²³. Per Laiseca questa realtà si impone, ma essendo ciclopica, è visibile solo a un senso esotericamente addestrato. L'iperoggetto che è il Reale non può essere colto per mezzo di strumenti meramente intellettuali (l'eccesso di intellettualizzazione che Laiseca denuncia nella letteratura argentina, ossessionata dalla propria tradizione e dai propri giochi di riscrittura). L'immaginario schizoide in Laiseca è un mezzo per arrivare a una saggezza, non un fine con cui confortarsi prima della fine del mondo.

Malgrado Laiseca non abbia scritto da solo, e vi sia un'intera generazione con cui condivide preoccupazioni e strategie – a partire dalle figure arcane di Marcelo Fox e Ithacar Jali, condiscipolo e maestro, col quale ha condiviso la peripezia contro culturale ed esoterica dell'epoca –, l'effetto del suo lavoro sul sistema canonico contemporaneo della letteratura argentina è quello di un gigantesco *oopart*, un grande artefatto fuori luogo, anacronistico ed extraterritoriale. Un'opera il cui microcosmo potrebbe irrimediabilmente alterare il macrocosmo della lettura della tradizione letteraria argentina, non solo deterritorializzando la sua autofagia, ma anche offrendo un altro paradigma assiologico, una scala di valori secondo ciò che oggi si potrebbe identificare con una svolta ontologica: cioè l'abbandono dell'eccesso di compiacimento del feticismo sperimentale, l'ermetismo “portagrammatico”²⁴ e l'autonomia del significante, il puro gioco della migrazione dei sensi, la ricerca del limite trasgressivo nel nonsense, del rimestare in modo irriverente la tradizione e di tutti i tic propri del riflusso post-strutturalista della generazione degli anni Sessanta e Settanta, da cui sono emersi *Literal*, Osvaldo Lamborghini, Luis

²³ Uno degli eserghi che Libertella sceglie per *L'albero di Saussure* è la frase di Paul Claudel, «l'oggetto della letteratura è insegnarci a leggere» (H. Libertella, *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. p. 21), che però in Laiseca avrebbe un significato in quanto “leggere” potrebbe permutarsi con “vivere”.

²⁴ Cfr. H. Libertella, *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires: Sudamericana, 1993, pp. 44-46.

Gusmán, Héctor Libertella, e che è stato il sedimento del neobarocco degli anni Ottanta e della successiva costruzione retrospettiva di un contro-canone anti-borgeano.

Se la negatività e l'autoesclusione dal mercato culturale che implicava questo *Corpus Hermeticum* patografico, questo *trobar clus* (poetizzare con un senso occulto), come direbbe Libertella²⁵, percepito come un gesto epico, Laiseca giudica questa avventura da una terza posizione: prescindendo dalla centralità del dibattito tra mercato e avanguardia, salva un mercanteggiare plebeo (quello della letteratura d'avventura, la narrativa da feuilleton che costituisce quel grande canone giovanile attraversato dai sofisticati cenacoli sotto il comandamento del “questo non si legge”²⁶) e, allo stesso tempo, si permette di non credere (o, addirittura, ignorare) le grandi esperienze di sperimentazione che i suoi contemporanei stavano articolando. Vale a dire, laddove un certo rinnovamento sperimentale include insistentemente Laiseca, Laiseca stesso mantiene una distanza quasi assoluta. Oggi leggiamo Laiseca come parte di questo *vis mitofagica* anni Settanta, e si potrebbe anche pensare a lui, in un senso ampio e non corporativo del termine, come un neobarocco, ma evitiamo di leggerlo come lui stesso richiedeva, perché quel modo di leggere implica anacronismo, plebeismo e individualismo. Leggere Laiseca a partire da Laiseca non permette di allinearlo su una mappa collettiva della tradizione, in un *cluster* di scrittori (e cadiamo nel leggere Laiseca piglianamente, sotto una prescrizione che lo stesso Piglia delinea nel suo prologo a *Los sorias*), non permette di leggerlo dalle sofisticate coordinate offerte dalla cassetta degli attrezzi concettuale della critica accademico-culturale (Laiseca come eterno *exemplum* per giustificare “applicazionismi verticali” ed esibizionismi terminologici) e, soprattutto, non permette di

²⁵ Cfr., *ibidem*, p. 63.

²⁶ A. Laiseca, *La mesa de luz. Hoy: Alberto Laiseca*, in «Babel» no. 2, maggio, Buenos Aires: Cooperativa de Revistas Independientes, 1988, p. 32.

pensare all'inattualità della sua strana, errabonda e inclassificabile agenda filosofica, tanto refrattaria agli imperativi di riparazione sociale stabiliti dalla critica nazionale del post-dittatura. Le tre superstizioni critiche, che Giordano denuncia molto bene²⁷, ossia le esigenze di attualità, socialità, utilità ideologica, impediscono anche solo di cominciare ad assimilare o strumentalizzare l'anomalia della scrittura laisechiana. La svolta atavica con cui il suo progetto si avvale delle stesse ricorsività abiette, parodistiche e distorsive della propria generazione, ma non per fermarsi al gioco libero delle sue rappresentazioni, ma per strumentalizzare le sue possibilità e proiettarle in una dimensione ambiziosa dove l'esperimento della lettera diventa esperimento mentale e amplificazione ontologica. È questa macchina superstiziosa che il critico vorrebbe disattivare in Laiseca, per lasciare così solo l'assemblaggio esterno, la *facciata*, di tutta la sua amorfa architettura monumentale: una filosofia che esige – candidamente, sì, ma anche con intensa severità – un'autenticità extra-letteraria, che possa essere applicata *alla vita stessa* e in grado di darci molteplici modi per morire.

Le mie principali pubblicazioni su Alberto Laiseca (sono esclusi gli articoli accademici poiché presenti nei volumi di questo elenco):

2017: *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia.

2019: *Sinfonía para un Monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca* (ed. con Celeste Aichino). Córdoba: Eduvim.

2021: *La psicomagia de Laiseca*, in *Código y Frontera*. UBA. 6 agosto, < <https://www.codigoyfrontera.space/2021/08/06/la-psicomagia-de-laiseca/> >.

²⁷ Cfr., A. Giordano, *Razones críticas*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

Agustín Conde De Boeck

2022: *Laiseca*. Buenos Aires-Madrid: Ed. Entre Ríos.

2023: *Sindicalia: algunas ideas sueltas*, in *El Diletante*. Aprile, <
<https://eldiletante.net/trabajos/sindicalia-algunas-ideas-sueltas> >.

LORENZO MARI

*Contrappunto, distorsione e fuga. Leónidas e Osvaldo
Lamborghini*

Se si volge lo sguardo verso l'opera di due protagonisti della letteratura argentina e internazionale del secondo Novecento come i fratelli Lamborghini, Osvaldo e Leónidas, si dovrà forse accettare un balzo sinestetico e mettersi piuttosto *in ascolto*, ricorrendo ad alcuni pilastri della composizione musicale per cercare di comprendere meglio il rapporto tra i due autori. Del resto, circa dieci anni fa, Nancy Fernández ha descritto la relazione di entrambi con il panorama della cultura argentina del secondo Novecento in termini di «contrappunto e sfida»¹; forse, tuttavia, è ancora più corretto intendere come *contrappunto* la forma principale delle loro rispettive opere letterarie, nonché la relazione, complessa e stratificata, che intercorre tra le opere di Osvaldo e quelle di Leónidas – introducendovi anche la discussione, sempre derivata, in primo luogo, dall'ambito musicale, della *distorsione* e della *fuga*.

Ipotizzare una simile rilevanza dei riferimenti musicali significa, in primo luogo, risalire a quanto aveva già sottolineato Daniel Freidemberg per un'intera generazione della poesia argentina, capace di accostarsi alla cosiddetta *poesía conversacional*, o anche all'*antipoesía* – per ricorrere così alla categoria resa celebre dall'opera di Nicanor Parra – con un approccio peculiare rispetto

¹ N. Fernández, *Los hermanos Lamborghini. Contrapunto y desafío*, «Hispanamérica», 41, n. 123, 2012, pp. 111-117 (traduzione di servizio).

al resto del continente latinoamericano, e cioè consapevole tanto dell'eredità modernista anglosassone (Pounds, Yeats, William Carlos Williams) e dell'avanguardismo latinoamericano (da Borges a Vallejo) quanto, e «con una particolarissima importanza, [dei] testi del tango»². Almeno un'opera di Leónidas Lamborghini, *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988)³, e una poesia del fratello Osvaldo, “La niña de la frontera” (1981)⁴, infatti, manifestano una relazione molto stretta con quella tradizione culturale, ma non si vuole, con questo, assolutizzare o, peggio, rendere univoco un riferimento artistico intrinsecamente molteplice come quello alla storia del tango, né, per contro, rischiarne la riduzione a mero stereotipo culturale.

In virtù di questo, pare anzi opportuno declinare non soltanto il rapporto con il tango, ma la stessa «argentinità» dei fratelli Lamborghini secondo quanto già correttamente osservato da Carlos Belvedere – peraltro, con la menzione di altri testi ancora, rispetto a quelli appena citati – in uno dei pochi studi monografici sulla relazione fra i due autori che risulta a tutt'oggi disponibile, *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”* (2000):

[L]o argentino aparece como una peculiar lectura de la cultura occidental (Platón, en *Un amor como pocos*) o incluso de oriente (el japonés, en *La causa justa*). En síntesis: se trata de escrituras nacionales pero no provincianas. El mote de “nacionalistas” no es del todo apropiado, puesto que estos textos trasuntan

² D. Freidemberg, *Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman*, in: Cella S. (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 190 (traduzione di servizio).

³ L. Lamborghini, *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. Discépolo è il musicista e regista argentino Enrique Santos Discépolo (1901-1951), noto compositore di tango.

⁴ La poesia è ora inclusa nell'antologia: Lamborghini O., *Poemas 1969-1985*, a cura di C. Aira, Buenos Aires: Mondadori, 2012. Per un'analisi approfondita della poesia, cfr. J. J. Maristany, *Una niña en la frontera: linajes, borramientos y géneros disidentes en la poesía de Osvaldo Lamborghini*, «Revista Chilena de Literatura», 99, 2019, pp. 275-302.

más una cultura que el apego a la Nación o el amor a la Patria. Estamos ante obras muy poco patriotas, en la que la Nación aparece a menudo parodiada, distorsionada bajo la risa del bufón. Son escrituras, entonces, que más nos vinculan con el país (en tanto modos de vida, formas de hablar y de sentir) que con unidades territoriales e instituciones oficiales⁵.

Se il tango si presta alle «riscritture» di Leónidas o alle trasformazioni del genere e insieme delle identità di genere operate nella poesia di Osvaldo⁶, ciò porta anche a una rielaborazione che non è affatto identitaria né essenzialista della loro «argentinità». In altre parole, l'interpretazione in chiave musicale delle opere dei fratelli Lamborghini non si arresta al piano della contaminazione tra le forme della poesia e quella del tango, né a una generica volontà di trovare un forte ancoraggio dell'opera dei due autori alla cultura popolare del loro Paese.

Al contrario, la pregnanza dell'interpretazione in chiave musicale riguarda entrambi gli autori, e in modo assai più stratificato. Partendo dall'opera di Leónidas Lamborghini, pare molto interessante, a questo proposito, la nozione di *partitas* posta dall'autore in apertura dell'omonimo libro, del 1972:

Partita equivale a variaciones. Una partita o partida musical es el juego que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo, melódica, contrapuntística, y rítmicamente lo que se verifica disponiendo una serie de diversas jugadas o variaciones que el compositor hace sobre el tema propuesto⁷.

⁵ C. Belvedere, *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*, Buenos Aires: Colihue, 2000, pp. 83-84. Nel passaggio, si citano *Un amor como pocos*, romanzo pubblicato nel 1993 di Leónidas Lamborghini, e *La causa justa* di Osvaldo Lamborghini, pubblicato postumo nel 2010.

⁶ Cfr. J. J. Maristany, *Una niña en la frontera*, cit., pp. 279 e ss.

⁷ L. Lamborghini, *Partitas*, Buénos Aires: Corregidor, 1972, citato in: Belvedere C., *Los Lamborghini*, cit., pp. 43.

Tale concezione melodico-ritmica ed esplicitamente anche contrappuntistica dei testi di *Partitas* riporta la tecnica delle “variazioni sul tema” dalla possibilità di configurarsi come esercizi di stile eminentemente letterari a un ambito più chiaramente musicale, rifacendosi a un genere compositivo in auge soprattutto nel sedicesimo e diciassettesimo secolo – costruito attorno a una serie di variazioni su una base armonica costituita da un basso ostinato, spesso di poche battute – poi gradualmente trasformato da Johann Sebastian Bach nella forma posteriormente definita come *suite*.

Ciò evidenzia una tensione verso una certa organicità compositiva che non preclude, anzi riafferma la possibilità di rintracciare, sempre all’interno della produzione di Leónidas Lamborghini, anche un gusto costante per la distorsione: si tratta certamente di una forza dal potenziale in ultima istanza disgregante⁸, ma è anche un elemento formale chiaramente funzionale alla costruzione del contrappunto. Ci sono almeno due luoghi testuali paradigmatici per misurarne la forza della distorsione, nell’opera di Leónidas: la trattazione saggistica di quell’«arte buffa» rappresentata dalla *gauchesca*⁹, nonché la sezione di *11 reescrituras de Discépolo* esplicitamente intitolata «La distorsión cambia la hache»¹⁰.

Da un lato, il confronto creativo di Leónidas Lamborghini con la *gauchesca* – come teorizzato nell’articolo «El gauchesco como arte bufo» (1985) e successivamente nel saggio *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández* (2008) – si basa sulle tecniche della parodia, con un frequente ricorso agli stilemi

⁸ L. Guzmán, *La literatura amotinada: Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2018, p. 21.

⁹ L. Lamborghini, *El gauchesco como arte bufo*, in Jítrik N. (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, Buenos Aires: Emecé, 2003 [1985], pp. 105-118; Lamborghini L., *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*, Buenos Aires: Emecé, 2008.

¹⁰ L. Lamborghini, *Verme*, cit., pp. 38 e ss.

tipici del grottesco, facendo dunque emergere in modo più chiaro ed esplicito il côté comico che per l'autore era già presente in nuce nel genere, a prescindere (o, più precisamente, come s'intende sostenere in questa sede) dalla sua identificazione con il canone letterario argentino. La gauchesca argentina, infatti, include anche uno dei testi fondativi della letteratura nazionale, il *Martín Fierro* (1872) di José Hernández¹¹, ed è questo che, come si è visto, permette a Carlos Belvedere di osservare sinteticamente che è «la Nazione» stessa che «appare spesso parodiata, distorta nella risata del buffone».

D'altra parte, ne «La distorsión cambia la hache» il gioco linguistico, più volte reiterato, sulla presenza o assenza della lettera *h* istituisce nel testo una sorta di pratica decostruzionista della scrittura, simile alla *différance* derridiana per l'utilizzo dell'omofonia – anche in presenza di grafie e contenuti semantici diversi, nel caso di Leónidas Lamborghini – come grimaldello retorico per poter sottolineare una differenza che non può mai essere assolutizzata né essenzializzata in quanto tale. È ancora una volta Belvedere a fornire un'interpretazione convincente delle peculiarità nell'approccio decostruzionista alla scrittura di Leónidas Lamborghini rispetto al modello derridiano:

Derrida, desde una teoría de la lectura, cree que la diferencia se borra cuando se abandona la escritura; Leónidas Lamborghini, desde una práctica de la escritura, cree que la diferencia se produce en la inscripción, eliminando lo indecible. Es una postura más activa, puesto que toma como modelo la escritura, no la lectura – o, en todo caso, hace de la lectura una escritura de segundo grado¹².

Si tratta soltanto di uno fra i tanti esempi possibili di analisi della presenza della distorsione nell'opera di Leónidas

¹¹ C. Belvedere, *Los Lamborghini*, cit., pp. 120-121.

¹² *Ibidem*, p. 78.

Lamborghini: più volte rivendicata dall'autore stesso, è una chiave di lettura così rilevante per tutta la sua opera da essere presente in un elevato numero di disamine critiche; in merito alla sua produzione, Luis Guzmán ha addirittura parlato di un vero e proprio «ariete distorsivo»¹³ – con una differenza, anche qui, così minimale da sfiorare i limiti della *différance* – rispetto alla definizione soggiacente di «ariete discorsivo».

Passando all'analisi della produzione di Osvaldo Lamborghini, contrappunto e distorsione parodica sono trasversalmente presenti anche nella sua opera e hanno, anche in questo caso, un forte legame con la tradizione della *gauchesca* – introducendo, quindi, un'altra occasione di comune rimodellamento dell'"argentinità" oltre alla già menzionata contaminazione con le forme del tango. Nel caso di Osvaldo, il contrappunto è esibito in modo esplicito in una poesia di Osvaldo, "Los charlatanes pedían un nuevo gauchesco..." (inedita fino alla pubblicazione dell'antologia *Poemas 1969-1985* curata da César Aira e redatta, con ogni probabilità, tra il 1983 e il 1985) con l'istituzione di un campo tensivo che parte già dallo stesso titolo e cioè dalla menzione di quei «ciarlatani» che vorrebbero un ritorno in auge della *gauchesca*, magari aggiornata secondo i canoni dell'estetica postmodernista e dotata di coerente sofisticazione: «Digno del Arte postmoderno, / Estilizado / Y por qué no decirlo, refinado»¹⁴.

Non si tratta, come potrebbe superficialmente apparire, di una pura e semplice polemica letteraria, magari indirizzata anche nei confronti del fratello, già autore di varie parodie della *gauchesca*; a questo punto, anzi, il soggetto dell'enunciazione risponde – «Aquí yo se los ofrezco / Interesadamente, claro, por lo que a mí me toca»¹⁵ – con un gesto che sembra invece essere di autoinclusione, ma senza per questo voler instaurare un qualche tipo di movimento

¹³ L. Guzmán, *La literatura amotinada*, cit., p. 20.

¹⁴ Cfr. O. Lamborghini, *Il ritorno di Hartz e altre poesie*, Milano: Scheiwiller, 2012, p. 190.

¹⁵ *Ibidem*.

dialettico. Il testo, infatti, si chiude i con l'evocazione di un punto di riferimento terzo – autonomo, fino quasi a sembrare irrelato – rispetto a questa ipotesi di *neogauchesca* postmoderna, ossia l'*Ubu roi* (1896) di Alfred Jarry: «Jarry no estilizaba a nado / Ni a nada / Cuando escribía el Ubu Rey / A patadas»¹⁶.

Ciò che viene segnalato qui come campo tensivo anche a livello ideologico o estetico (con la contrapposizione, ad esempio, dell'avanguardismo di Jarry alla successiva estetica postmodernista), in una stretta analogia con le caratteristiche formali del contrappunto, si segnala come vera e propria pratica distorsivo-parodica del rapporto con la *gauchesca* nel secondo libro di prosa di Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede* (1973)¹⁷. Qui avviene l'esplicito recupero e riutilizzo ripetuto e sistematico dell'onomatopea *tin tin* dal poema “La Refalosa” (1872) di Hilario Ascasubi. È un altro modo di risalire alle fondamenta della tradizione letteraria e culturale nazionale, come ha sottolineato Ariel Luppino – sulla scorta, nel caso particolare di Osvaldo Lamborghini, di Josefina Ludmer¹⁸:

Ascasubi no sólo tiene a la violencia como tema sino que además construye, como diría Josefina Ludmer, “una lengua brutal y asesina, la representación del mal en la lengua”. Ascasubi cuenta las diferentes formas de representar la violencia y de esta manera capta su núcleo novelesco y teatral y lo lleva al paroxismo (aunque toda violencia sea hiperbólica por definición). Goce y exceso; pura literatura: la musiquería. En “La Refalosa” la violencia sube al escenario y representa su papel. Según César Aira, Osvaldo Lamborghini no hizo más que reescribir “El Matadero”; según Josefina Ludmer, “La Refalosa”. Pero la confusión surge porque ambos textos son el

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ O. Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, Buenos Aires: Tierra Baldía, 1973.

¹⁸ Cfr. J. Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

anverso y el reverso de una misma tradición, la gran tradición de la literatura argentina¹⁹.

Ne fornisce una simile lettura complessiva anche Karina Miller, insistendo, però, su una «strategia di distanziamento e fuga», da parte di Osvaldo Lamborghini, verso la quale, come si vedrà, tende anche questo contributo, ma non prima di avere individuato nel *tintinear* della lingua una particolare distorsione sonora, intimamente parodistica (nonché auto-parodistica, rispetto al posizionamento politico e sociale di scrittori e intellettuali):

La referencia a Ascasubi alude a una coyuntura en que lo político lo invade todo, y especialmente la escritura, y sin embargo, este “hacer tintinear la lengua”, el sentido como onomatopeya, constituye en Lamborghini una estrategia de distancia y escape a las dicotomías propias de lo político que saturan la literatura gauchesca. De esta manera, Lamborghini llama la atención a un momento de la historia argentina signado por lo político como antagonismos irreconciliables, a un período particular donde la violencia del tin-tin “para todo gaucho” tñe de rojo, como en *El matadero*, al niño, a la masa popular, al toro, al extranjero, al unitario. Es, además, una referencia directa al mandato hegemónico de la función del escritor como intelectual, cuya misión sería la de portavoz y portador de una consciencia universal, como agente de cambio que cumple con la utopía del socialismo y encarna la lógica de la historia²⁰.

¹⁹ A. Luppino, *Ascasubi, el comienzo de la gran tradición*, «Agencia Paco Urondo», 11 agosto 2018. (< <https://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/ascasubi-el-comienzo-de-la-gran-tradicion> >, ultimo accesso il 15 luglio 2023). Il riferimento a *El matadero* è al racconto scritto dall'autore argentino Esteban Echeverría (1805-1851) e pubblicato nel 1871.

²⁰ K. Miller, *Los ugly feelings de Osvaldo Lamborghini*, in A. M. Amar Sánchez e L. F. Avilés (a cura di), *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*, Madrid/Francoforte: Iberoamericana Verwürt, 2015, p. 212.

L'effetto straniante di questa ripresa in altro contesto del *tin tin* della *gauchesca* di Ascasubi da parte di Osvaldo Lamborghini si somma, dunque, alle distorsioni parodiche operate da Leónidas, convergendo verso la formulazione di un approccio alla tradizione letteraria nazionale basato su coordinate fonosimboliche e quindi, in senso lato, musicali che sembra andare al di là di una semplice intertestualità – peraltro certamente istituita, nel campo letterario argentino, dall'antologia della *gauchesca* firmata da Borges e Bioy Casares nel 1955²¹. Se questo, da un lato, corrobora e offre uno spunto di approfondimento rispetto alla relazione – già rilevata, secondo modalità critico-interpretative del tutto diverse, da Nancy Fernández – di «contrappunto e sfida» di entrambi gli autori con il panorama della cultura argentina del secondo Novecento, ciò non sembra ancora in grado di istituire pienamente una relazione contrappuntistica tra le opere dei due autori.

Come già accennato, il libro di Carlos Belvedere dedicato ai due fratelli Lamborghini – uno dei pochi approfondimenti monografici esistenti sull'opera di entrambi gli autori – si sofferma, già a partire dall'introduzione, sulle somiglianze tra la scrittura di Osvaldo e quella di Leónidas, considerate come circostanze biograficamente inevitabili che giustificano l'istituzione di una fratellanza non soltanto biologica, ma anche letteraria, tra i due autori:

²¹ Cfr. A. Bioy Casares e J. L. Borges (a cura di), *Poesía gauchesca*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 1955. A questo proposito, cfr. anche K. Miller, *Los ugly feelings*, cit., p. 212: «Significativa es la lectura que hacen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su antología de la gauchesca publicada en 1955, en la cual, como señala Laura Demaría, se enfatiza un criterio estético en la selección y la significación de las obras seleccionadas obviando así el criterio político, paradoja esta que devela precisamente la intención política de negar la interpretación nacionalista y revisionista de la gauchesca asociada con el peronismo». Miller cita: L. Demaría, *Borges y Bioy Casares, 1955 y la Poesía gauchesca como paradójica rebeldía*, «Latin American Literary Review», vol. 22, n. 44, 1994, pp. 20-30.

Supongamos que existen dos hermanos. Ambos escritores. Crecen juntos, compartiendo no solo el juego y las disputas propias de todo vínculo fraternal sino también lecturas y manuscritos. Un tono paródico y diversas filiaciones literarias – filtradas por el tamiz de sus respectivos estilos – testimonian una afinidad profunda entre ellos. [...] ¿No sería lógico suponer que sus obras guardarían alguna relación? En otros términos: ¿por qué leerlos por separados?

[...] Y no son solo suposiciones. También hay indicios. Ambos son escritores paródicos, lo que se percibe tanto en el narrador de *Odiseo confinado* (Cordero, el paródico) [de Leónidas L.], cuanto en el personaje de Stropani o Estropeado, en “El niño proletario” (parodia del realismo de González Túñon) [de Osvaldo L.], por dar solo un par de ejemplos. Tienen a su vez sentido del grotesco – ya sea en *El pibe Barulo* [de Osvaldo L.], ya sea en *Personaje en Penthouse y otros grotescos* [de Leónidas L.] – . También los hermana la literatura argentina – y, más específicamente, *rioplatense* – considerada como “reescritura” o “desatadura” de la gauchesca, así como el continuo entre poética narrativa y prosa poética. Igualmente, se perciben motivos compartidos, tales como la cocina del hogar en tanto escenario, la “botella” entendida como motivo sexual, y juegos de palabras entre “parecido” y “lo mismo”. En fin: indicios diversos de una filiación no solo sanguínea sino también literaria.

Es esta hermandad literaria – que alguna vez Leónidas Lamborghini caracterizó como “un monstruo de dos cabezas” – lo que intentamos pensar aquí²².

Al di là delle coincidenze, o sovrapposizioni, tanto iconologiche quanto tematiche più puntuali, l'emersione di una relazione contrappuntistica tra le opere di Osvaldo e Leónidas Lamborghini consente, probabilmente, di parlare di una fratellanza che non è solo biografica o «letteraria», ma anche «musicale»; tale

²² C. Belvedere, *Los Lamborghini*, cit., pp. 7-8.

emersione è innanzitutto rappresentata, in modo sintomatico, dall'uso del lemma «contrappunto» in un'analisi di Nancy Fernández che dovrebbe nominalmente riguardare, in prima battuta, qualcosa d'altro – l'articolo è intitolato «La poesía según César Aira: Alejandra Pizarnik/Osvaldo Lamborghini» (2019) – ma finisce per istituire, *en passant*, un confronto tra la poesia di Osvaldo e quella di Leónidas Lamborghini:

“Lamborghini” y “Pringles” se inscriben como “máquinas de poetizar”, motivos que ponen a prueba la eficacia lúdica de las designaciones nacionales. Y así, el “Diantre” (reverso de “bicho Tadeo”) que contrabandea y calumnia (sentidos, morales, razones) trenza, coloquial, el pelo de “m'hijita”; allí resuena el contrapunto ajetreado con la deformada payada del Sabio Blanco y del Sabio Negro, que en su hermano Leónidas toma forma del *Martin Fierro* pero también, de la escena del electroshock determinado en un fraseo incompleto y equívoco en “Las diez escenas del paciente” de *El solicitante descolocado*: “loco sí, boludo no”²³.

D'altra parte, il contrappunto tra i due autori è definito anche a livello biografico e di dichiarazione di poetica: vi è, infatti, almeno una vicenda, nota anche al di là della stretta cerchia di amici e conoscenti di Osvaldo e Leónidas Lamborghini, in cui si ha, superficialmente, la percezione di una netta presa di distanza tra i due fratelli, ma che in realtà può consentire una più approfondita disamina in senso contrappuntistico.

²³ N. Fernández, *La poesía según César Aira: Alejandra Pizarnik/Osvaldo Lamborghini*, «CELEHIS», 38, 2019 (< http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632019000200013 >, ultimo accesso il 15 luglio 2023). Il passaggio include citazioni – «Diantre», «bicho Tadeo» e «m'hijita» – da alcune poesie di Osvaldo Lamborghini (principalmente da *Stegmann 533'bla y otros poemas*, del 1997), nonché a *El riseñor* (2012) – con la «deformada payada del Sabio Blanco y del Sabio Negro» – e a *El solicitante descolocado* (1971) di Leónidas Lamborghini.

Si fa riferimento alla lettera mandata nel 1980 da Osvaldo Lamborghini a Rodolfo Fogwill, interpellato in quanto direttore editoriale di Tierra Baldía, marchio con il quale Osvaldo aveva pubblicato il suo esordio in prosa, *El Fiord*, nel 1969. Nella lettera, Osvaldo si lamenta del fatto che la buona ricezione del suo esordio in volume sia stata attribuita, da svariate malelingue, alla presenza carismatica di Leónidas, già più affermato nel mondo delle lettere argentine: «Leónidas y yo quisiéramos apenas, muy tenues, sin esperanza (es imposible, lo sabemos) que nos dejaran tranquilos en nuestro mismo agujero (que no es el mismo), tranquilos con nuestra lamentable aunque irreversible historia fraterna»²⁴. Già a partire da questo lacerto, si potrebbero avanzare molte riflessioni sul piano di una critica esclusivamente, o almeno principalmente, di taglio biografico; si aggiunga, però, questo ulteriore lacerto:

[...] hay un pacto entre Leónidas y yo. Hay un mutuo cheque en blanco, firmado antes de tener la certidumbre de que ambos desembocaríamos en la literatura (yo pintaba: 1947!). El pacto: éramos dos genios. Con nuestras obras (“inmortales”, por supuesto) mandaríamos a la mierda, A La Misma Mierda, a ese padre que fabricaba tanques... ¡contra nosotros! El apellido sería nuestro.²⁵

Osvaldo dichiara di condividere con il fratello qualcosa di simile a una piattaforma dell'enunciazione («Leónidas y yo») nonché l'orizzonte ideologico della pratica scrittoria («A La Misma Mierda»), ma precisa da subito che la sua posizione è la stessa ma al tempo stesso non è identica né completamente sovrapponibile a quella di Leónidas: «nuestro mismo agujero (que no es el mismo)». Se si concede affidabilità a questa autoesegesi – peraltro non pensata, in prima istanza, come dichiarazione pubblica, eppure, con ogni probabilità, assai meditata – da parte di Osvaldo, si potrà

²⁴ O. Lamborghini, *Carta a Rodolfo Fogwill*, «El Interpretador», 37-38, 2011, s.i.p.

²⁵ *Ibidem*.

allora intendere buona parte della sua produzione in una sorta di contrappunto con quella di Leónidas, in uno sviluppo eterogeneo, ma almeno parzialmente organico, di voci autonome che partono da istanze simili e con un orizzonte, se non comune, almeno condiviso. Com'è già stato accennato, non si tratta di rintracciare comunanze estetiche o ideologiche stringenti, ma di identificare nelle singole scelte formali dei due autori un percorso che, oltre a una fratellanza biografica e a una «letteraria», come suggerito da Carlos Belvedere, ne preveda una, appunto, di tipo «musicale».

Con questo, non si tratta di tendere, nell'analisi, verso posizioni impressionistiche, o anche latamente irrazionaliste, ma di suggerire una ulteriore chiave di lettura per l'articolazione di una categoria ermeneutica, in particolare, che accomuna – o meglio, illumina a vicenda – le opere di Osvaldo e Leónidas Lamborghini come quella di *neobarroco*, neobarocco. Se l'accostamento a questa definizione dell'opera di Osvaldo Lamborghini è abbastanza usuale, non sembra esserlo altrettanto per la produzione di Leónidas. Ci vengono tuttavia in soccorso le analisi di Martín Prieto²⁶ e, in tempi più recenti, di Malena Pastoriza²⁷, sulla difficoltà di «collocazione» di un autore come Leónidas, tanto *descolocado* come il *solicitante* del suo titolo di poesia forse più noto:

[...] la inscripción descolocada del nombre de Lamborghini a lo largo del intercambio evidencia que el “rescate” de su obra hacia los ochenta no derivó de un consenso respecto de los modos de leerla, sino, más bien, del reconocimiento del valor de su singularidad en tanto obra permeable a la vez que resistente a las etiquetas. En el artículo ya citado, Martín Prieto sostiene que Leónidas Lamborghini “deja marcas tanto en Perlongher como en Samoilovich” (2007: 31), por lo que ubica su obra como uno de los “notorios puntos de contacto y de

²⁶ Cfr. M. Prieto, *Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina*, «Cahiers de LI.RI.CO», 3, 2007, pp. 23-44.

²⁷ Cfr. M. Pastoriza, *El desplazamiento de lo ilegible: Leónidas Lamborghini en la polémica neobarroca*, «El jardín de los poetas», 8, vol. 15, pp. 81-105.

reunión” (31) entre las bibliotecas de neobarrocos y de objetivistas; lo que implica pensar que hacia los ochenta la poesía lamborghiniana logra sortear las distancias entre dos estéticas que, en una cadena de impugnaciones mutuas, no parecían encontrar puntos de diálogo posibles²⁸.

Pastoriza arriva così a chiedersi se l'opera di Leónidas Lamborghini non funga soltanto da punto di contatto tra i poeti neobarocchi e i poeti oggettivisti dell'Argentina del suo tempo, ma anche, allo stesso tempo, da possibile punto di disarticolazione di quella relazione, specie se riferita alle coeve riviste di poesia nazionali:

Cabría preguntarse en qué medida esta figuración de la obra de Lamborghini como puente entre las dos bibliotecas no restringe, sin poder asimilarla, la tensión desarticuladora de su obcecación. De este modo, la aparente reunión en torno del problema de la legibilidad de los textos poéticos, antes que un encuentro, sella una imposibilidad de diálogo entre *Diario de poesía* y *Xul. Signo Viejo y Nuevo*, en la que la descolocación de la poesía lamborghiniana deja una huella silenciosa pero indeleble²⁹.

Si riscontra una tensione analoga anche nella ricezione critica del neobarocco di Osvaldo Lamborghini, che, per esempio, Néstor Perlongher definirà, in omaggio alle piccole differenze, o al concetto stesso di *différance* decostruzionista – «neobarros»³⁰, dove al neobarocco della definizione soggiacente si unisce una qualità più melmosa e lutulenta.

In questa comunanza, che non è mai priva di carica polemica o di tensioni verso un medesimo campo di interesse – qui provvisoriamente e per progressiva semplificazione identificato

²⁸ Id., p. 103.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. N. Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997.

con il neobarocco argentino e sudamericano della seconda metà del Novecento – Osvaldo e Leónidas Lamborghini si trovano costantemente a deviare dalle coordinate generali entro le quali si vorrebbero far ricadere le loro poetiche, rendendo possibile per entrambi – e non solo per Leónidas, come lo era in origine – la definizione di «letteratura ammutinata» avanzata da Luis Guzmán nell'omonimo saggio del 2018, *La literatura amotinada: Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*.

Ammutinamento e, dunque, fuga: da una certa «argentinità»; tanto dalla tradizione letteraria – ampiamente canonizzata, in Argentina – della *gauchesca* quanto dalle proposte estetiche più aggiornate, come quella del neobarocco; dall'abbinamento costante, ossessivo e spesso limitante, imposto dalla critica unicamente in virtù della fratellanza biologica. Contrappunto, distorsione e fuga, dunque, che non sono mai premeditati, mai esclusivamente ideologico-politici o letterari, e quindi difficilmente inquadrabili secondo nuove categorie estetiche o critico-ermeneutiche; acquisiscono, tuttavia, un loro peso specifico se di almeno due di questi termini – *contrappunto* e *fuga* – si ricorda la pertinenza all'ambito musicale e, a quel punto, il nesso con la *musica barocca*, opportunamente *ascoltata* e *riscritta*.

ANNABELLA CANNEDDU

Traducir a Libertella

*Montada como intriga literal, el juego
donde el texto teórico podrá ser portador
de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá
la trama del poema*

Oswaldo Lamborghini, *La intriga*

*¿Así que siempre escribí para no ser
traducido?*

Héctor Libertella, *Diario de la rabia*

1. Introducción

Héctor Libertella (1945-2006) ha sido un autor argentino de culto. A pesar de su posición marginal dentro de la *Librería Argentina*¹ – así titula una de sus antologías de literatura nacional, título que hace alusión al histórico local de Marcos Sastre donde se tenían las tertulias del Salón Literario –, desempeñó papeles de prestigio tanto en el mundo académico como en el editorial. Damiani, Tabarovsky, Cippolini y demás autores jóvenes lo reconocen² como el fundador del canon actual, en cuanto iniciador de la «ficción crítica», género proliferante en Argentina para autores nuevos y menos nuevos (el primer capítulo de *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer es un ejemplo esclarecedor de la influencia de Libertella en la literatura argentina). De ese autor poco estudiado en su país, desconocido en Italia e inédito en España, no existen – o al menos no tengo constancia de ello– hasta la fecha traducciones publicadas. El único que ha abordado la traducción de una obra suya ha sido el profesor Jeremy Munday, que a finales de los 90 tradujo el relato breve *Nínive* para «una conocida editorial de Londres», que al final excluyó el cuento de su colección de

¹ Cfr., H. Libertella, *La Librería Argentina*, Alción Editora, 2003.

² Cfr. M. Damiani (comp.), *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

narrativa latinoamericana al considerar el texto demasiado alejado de los hábitos lectores de su público³. Tampoco hay muchos estudios sobre Libertella; se cuentan un par de intervenciones de Guillermo Saavedra⁴, una decena entre monografías, artículos académicos y comunicaciones de Esteban Prado⁵ y Silvana López⁶, y *El efecto Libertella*, recopilación de ensayos a cargo de Marcelo Damiani, que ya citamos arriba.

En esta introducción a Libertella nos limitaremos a proporcionar solo algunos datos, estrictamente ligados a su trayectoria profesional (preferimos prescindir del dato biográfico, para evitar la confusión que podría producirse entre autor, narrador y personajes). Las primeras obras de Libertella son novelas experimentales, que le valieron importantes reconocimientos. En 1965 recibió una mención en el certamen de novela de la revista *Primera Plana*, con una obra que, como muchas otras, permanece inédita; en 1968, con solo veintidós años, ganó el Premio Paidós con *El camino de los hiperbóreos* (el jurado estaba presidido por Leopoldo Marechal); *Aventuras de los miticistas* ganó el

³ Episodio citado en Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 4a edición, Londres; Nueva York: Routledge, 2016.

⁴ Cfr., G. Saavedra, *Héctor Libertella: la literatura como fenómeno visual*, en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

⁵ En particular: E. Prado, *Las consecuencias de la desaparición del signo. Las cosas funcionan de otra manera en El árbol de Saussure de Héctor Libertella*, acta del IV Congreso Internacional de Letras, UBA. < <http://2010.cil.filo.uba.ar/actas> > 2010; E. Prado, *Héctor Libertella o la vanguardia hospitalaria. Entrevista con Guillermo Saavedra*, «Estudios de Teoría Literaria», año 2, n. 4, UNMDP, 215-21. < <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/746/765> > 2010), y las monografías: *Libertella. Un maestro de lecto-escritura* (Mar del Plata: Puente Aereo, 2014) y *Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial* (Villa María: Eduvim, 2022).

⁶ En particular, S. López, *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*, Corregidor, 2022; y S. López *El árbol, la huella y el fragmento. Escritura y lenguaje en los textos de Héctor Libertella*, «Letrab» n. 13, UGR. 2014.

Premio Monte Ávila en 1971 y *El paseo internacional del perverso* el Premio Juan Rulfo en 1986, concedido en París.

En los años 60 Libertella frecuentaba los *happenings* del mítico Instituto Di Tella de Buenos Aires, lugar de contacto de vanguardias de distintos campos y uno de los polos mundiales de la cultura pop. De ahí su interés por las vanguardias y su mirada interartística, que como veremos plasma *El árbol de Saussure*. Paralelamente a su labor de escritor, Libertella fue profesor de teoría y crítica de la literatura en las universidades de Nueva York, México y Buenos Aires; fue editor en Monte Ávila y Fondo de Cultura Económica; publicó importantes ensayos sobre literatura hispanoamericana, como *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), y compiló varias antologías de relatos; llevó a cabo proyectos de investigación sobre literatura hermética en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y fue traductor del inglés y del francés. A partir del año 2000 se incluyen obras suyas en los programas de estudio de escuela secundaria y además este año se prevé la publicación por la editorial Adriana Hidalgo de las *Obras Completas*.

La escritura de Héctor Libertella es significativa por sus aportaciones teóricas y críticas, por su indagación sobre lectoescritura y recepción literaria, y por la reflexión sobre la estética y sus relaciones con el canon y el mercado. Creemos también que llevar su obra a Europa puede constituir una manera de dar una (nueva) proyección internacional a los autores latinoamericanos. Si consideramos, como dijimos antes, que una generación de escritores declara su filiación a este autor, su traducción sería un pasaje obligado para introducir a estos autores «recientes» en el mercado internacional. El abordaje al autor y a los textos que iremos mencionando será desde el punto de vista traductológico, a partir del cual iremos destacando los aspectos principales para tener en cuenta a la hora de traducir; sin embargo, la reflexión teórico-lingüística también servirá para ofrecer al

potencial lector una visión de la poética autoral, con respecto a la cual nos apoyaremos en los estudios de autorizados especialistas publicados hasta la fecha, a través de los pasos que iremos citando.

2. Escritura, rescritura, *pathografeía*

En su *Huellas y transformaciones* – estudio más completo sobre el autor, y más recientemente publicado –, Silvana López indica *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) como texto de partida ideal para acercarse a la obra de Libertella⁷, y la misma obra es descrita por la crítica como la «obra maestra de la ficción teórica»⁸. El libro está dedicado a Jorge Palant, dramaturgo y médico psicoanalista nacido en 1942, receptor ideal de esta obra construida sobre la tensión entre los extremos (in)conciliables de la narración y del ensayo. Para definir mejor la sustancia de ese texto, nos vamos a la definición que Libertella ofrece del ensayo:

Lo que está más allá del texto y lo rodea, su prolongación material, su proliferación verbal; una palabra de más [...] Método omnívoro: se alimenta de todas las otras especies, triza y mezcla las disciplinas, en él resuenan todo tipo de lecturas. Habrá visitas a la *sociología*, ojo *psicoanalítico*, accesos *semánticos*. De pronto sobrevendrá una lectura ideológica: por momentos el texto se mimetizará con el objeto de su atención y por momentos lo deformará. Es decir que también habrá parodia, superposición, distancia con las disciplinas, cruce retículas entre ellas⁹.

⁷ Cfr., S. López, *Huellas y transformaciones*, pp. 337 y ss.

⁸ M. Damiani, «H: El efecto Libertella», introducción a *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, p. 9.

⁹ H. Libertella, *La palabra de más (una nueva introducción al ensayo)*, en John Skirius (comp.) *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 603.

El árbol de Saussure es el texto en que más se logra la mezcla entre ficción y crítica que Libertella había ido agudizando en los últimos años de su producción. Según Castellarnau¹⁰, el ghetto de *El árbol* funcionaría como una instalación autosuficiente en que personajes, acciones y hechos no poseen ningún referente, aluden sólo a sí mismos. Como otros textos de Libertella, el libro no supera las cien páginas, procurando el equilibrio entre el aforismo «soberbio y despreciable» y la argumentación «aburrida»¹¹. Por breves que sean, sus textos engloban (o más bien construyen) una densa red de cruces interdisciplinarias entre artes, filosofía, lingüística, teoría literaria. La propuesta del relato-utopía de *El árbol* también adquiere interés por su dimensión *intermedia*. El libro se construye mediante la acumulación de citas (algunas reales, otras apócrifas, otras directamente de ficción) y la incursión de dibujos y grafismos, que emergen de los huecos dejados por los espacios tipográficos.

Entrando en la poética del autor, podemos decir que Libertella acoge plenamente la demanda de Góngora, «hablar de manera que parezca griego» (quizás no sin una nota de ironía, en el sentido en que los anglófonos dicen que algo *suen a griego*) y manipula el lenguaje, lo fuerza para recuperar el significado primordial de las palabras (de ahí su predilección por la etimología, como iremos viendo). Marcelo Damiani captura mejor que nadie el espíritu del *proyecto cavernícola*:

Libertella escribe en castellano no sólo como si fuera una lengua extranjera, sino como asentando que toda lengua es en principio extraña, exótica, casi extraterrestre; su estilo anfibio, impredecible, se despliega en la (propia) lengua (ajena) interperlando las certezas semánticas del lector (para que llegue a sentir que lo que lee parece griego; o mejor: Bárbaro); siempre

¹⁰ Cfr., Damiani, *op. cit.*, p. 49.

¹¹ H. Libertella, *Zettel*, Córdoba (Argentina): Letranómada, p. 15.

en busca de la frase que lo condense todo, [...] como en una impensable carambola o *calembour* sin fin; una búsqueda que no reniega del azar y que no parece tener precursores, salvo quizás el mismo Macedonio (otro griego en potencia), y que por supuesto tampoco, hasta ahora, tiene descendientes (quizás porque todos lo somos un poco)¹².

Libertella quiere volver a un sentido ancestral de la lengua; no es una actitud purista, sino primitivista, casi preescolar (la utopía de devolver a la palabra un significado único). Los juegos por sustituciones, los dobles sentidos, no son más que estrategias para hacer reflexionar al lector sobre la enfermedad que padece el lenguaje, son síntomas. Libertella se define como un *patógrafo*:

[El patógrafo] silabea, no padece del don de la interpretación; no palabrea. Vive como perdido en las combinatorias, los anagramas, el ajedrez, la deformación, la palabra-valija. Lee sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos. Podría demorarse dos meses ida y vuelta en una sola frase, pero de pronto tres letras sueltas lo conectan. No leerá Obras Completas, sino apenas efectos parciales¹³.

Esos efectos parciales se reflejan en el conjunto de la obra libertelliana, que podríamos considerar como un único libro, mil veces rescrito. El autor suele desvelar las fases de composición: a lo largo del texto aparecen varias versiones de una misma frase; los mismos conceptos se modelan de formas diversas a lo largo de diversas obras; las notas no están al margen sino en el cuerpo textual; las variantes de una palabra, de una expresión, coexisten. La manía del autor por la nota explicativa, por el dibujo, por la aclaración entre corchetes, junto con la precisión etimológica, son

¹² Damiani, *op. cit.*, p. 18.

¹³ H. Libertella, *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, pp. 95-96.

casi antidotos para la interpretación, y, para su traducción, anulan la posibilidad de intervenciones que no sean contempladas en la estructura textual. Una vez asumido que la literatura es «una zona siempre un poco resistente a la interpretación»¹⁴, la clave de lectura de la obra libertelliana no residiría en interpretar el contenido, sino en adivinar la forma.

3. El lector de Libertella

Si Umberto Eco identifica en el Lector Modelo «un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale»¹⁵, Libertella escribe en cambio para el «Lector Cualquiera», sugiriendo la idea de que el texto se rige por sí mismo y negando la necesidad de que haya una cooperación interpretativa autor-texto-lector. Así en *El árbol de Saussure* aparece el *hembro*: lector del mundo circundante que no distingue géneros gramaticales (porque no los necesita), posible involución biológica del *lector hembra* de Cortázar. El *hembro* se coloca en una etapa anterior a la interpretación, porque el texto que lee no la contempla:

puesta en obra pasión por el juego, lo que se enmascara no será el rostro de un Yo sino, más sutilmente, cierta tendencia ingenua por la que el escritor busca hacer de la materia escrita una materia transparente que no moleste *su* comunicación con el Lector Cualquiera¹⁶.

¹⁴ H. Libertella, *El árbol de Saussure. Una utopía*, Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 56.

¹⁵ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán: Bompiani, 1991, p. 62.

¹⁶ H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, p. 73.

Su comunicación es la que el texto y no el autor establece con el lector. El lector de Libertella es el lector concreto, no una abstracción que resulte de una encuesta de mercado: «Allí donde hay un solo interlocutor, se constituye un mercado»¹⁷ afirma. Más que el éxito masivo en el mercado, a Libertella le interesa llegar al *individuo* lector. Divulgar su obra significa mantener vivo un diálogo (entre sus textos y los lectores, los editores, la crítica, los traductores, los escritores...) sobre los vínculos entre vanguardia y moda literaria. El receptor del texto de Libertella comparte con el autor por lo menos la pasión por la literatura. Además, sus obras son divertidas y de lectura «fácil y desesperada»¹⁸.

A la vanguardia atenta a las modas de la crítica y que busca efectos rápidos en el mercado bajo el lema de la «novedad», Libertella contrapone otra vanguardia, capaz de releer y encarnar el espíritu de la tradición más ancestral que «pica, graba, talla compulsivamente en las cuevas»¹⁹. El proyecto cavernícola de Libertella se coloca alejado del trueque mercantil:

la escritura del cavernícola construye [...] con fijeza y separada de los cambios tácticos de la cultura, es terrorista frente a los hábitos cortesanos de la poética occidental –etnocéntrica– y, así pensada, hasta define otra nostalgia típicamente latinoamericana por su propio aislamiento, un rol enhebrado con elementos políticos y nacionales –¿marginalidad?, ¿postergación?, ¿“espera”?¿, ¿propuesta?²⁰

4. Semiótica del texto y semiótica de la traducción

En *La traduzione totale*, obra que presenta una serie de modelos de traducción adecuada a partir de la semiótica textual y semiótica de

¹⁷ H. Libertella, *El árbol de Saussure*, p. 94.

¹⁸ L. Estrin, *El bailarín, un santo*, en Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo, 2010, p. 49.

¹⁹ H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, pp. 34-35.

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

la cultura, Torop afirma que «il [testo originale] detta il metodo ottimale per tradurlo»²¹; en Libertella, es el mismo texto el que sugiere una aproximación a la lectura a-interpretativa («no hace falta saber leer para ponerse frente a un libro», leemos en *El árbol de Saussure*) y la negación de los procesos de semiosis: el signo árbol está en el objeto árbol porque hay un punto de vista interpretativo. Cuando este desaparece, el árbol de Libertella deja de ser *árbol* y queda solamente *un tronco con ramas y hojas* (el signo se convierte en icono). Creemos sea esta la verdadera apuesta del traductor, una suerte de equivalencia potencial (exponencial) que ofrezca todas las interpretaciones posibles, sin dejarse distraer por el contenido vehiculado por la significación.

A la luz de esto, la mirada semiótica nos parece un requisito indispensable del traductor, al menos por tres motivos: el primero es que el traductor no puede (o debe) sustituir al lector en la interpretación de un texto; el segundo es que su interpretación podría no ser exacta; el tercero, quizás el más importante, es que quizás la obra no comunique ningún contenido: en palabras de Sontag, hay que renunciar a la idea de que existe un «subtexto que resulte ser el verdadero»²². El análisis semiótico, de hecho, más que proporcionar claves interpretativas de un texto como contenido, pretende detectar las condiciones mínimas de manifestación del sentido en un texto, que tratará como “estructuras formales”²³. En la perspectiva semiótica, la estructura de un texto no está limitada a los dos planos de Expresión y Contenido, sino que estos dos planos se actualizan *en* la dimensión interpretativa, que también

²¹ P. Torop, *La traduzione totale*, edición y traducción de Bruno Osimo, Milán: Hoepli, 2010, p. 96.

²² S. Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, traducción de Horacio Vázquez Rial, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 19.

²³ Cfr. J. Fontanille, «Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)», en A. Muchelli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, 2ª ed., París: Armand Colin. Traducción de Horacio Rosales, 2004. Disponible en < <http://semiouis.blogspot.com> >.

forma parte de la estructura textual; por su parte, el *traductor*, como actante de la enunciación, como *autor* de la traducción, no se da sino en una a red de “estructuras emergentes”²⁴.

Principal objetivo de toda traducción es que el texto mantenga una coherencia semiótica, esto vale aquí más aún en consideración de la perspectiva de Libertella hacia crítica y la traducción literaria. En palabras del autor, el enfoque semiótico aplicado al análisis textual puede evitar que las obras sean «sujetas al impreciso juicio de valor metafísico»²⁵. En su visión, la práctica semiótica es especialmente fructífera porque incorpora «un permanente trabajo de descentramiento [entre las diversas disciplinas que enlaza], para que las ciencias no se reconozcan en ningún centro “sintetizador” que reclame una vez más el patrimonio de la Verdad»²⁶.

Esa función que incorpora la semiología sugiere –para el caso de una teoría literaria en Latinoamérica– un cuestionamiento de toda lectura única, sea psicoanalítica, política, “estética”. Y además permite *controlar* aquellas tendencias opuestas a la “cientifización” con peligro colonial y al *diletantismo* que opina vagamente sobre las obras²⁷.

En *Pathografeia* y en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*²⁸, por ejemplo, nuestro autor pone en guardia al traductor sobre los riesgos de la «pasión etimológica», que alejaría al traductor de «todo objetivo»; sin embargo, ese recurso nos interesa especialmente porque nos permite mantener relaciones significante-significado afines a las que establece Libertella (él mismo *traduce* continuamente conceptos acogándose a la base etimológica).

²⁴ Cfr. U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milán: Bompiani, 1975.

²⁵ H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, p. 67.

²⁶ *Ibidem*, p. 66.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ H. Libertella, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Además, la traducción etimológica satisface la necesidad de literalidad, de fidelidad *al signo*, en dirección opuesta a la actitud interpretativa: como el autor que quiere expresarse en una lengua ancestral (lejos de intentos puristas o arcaizantes), su traductor estará un poco más cercano (o tendrá la ilusión de estarlo) a la utopía de un *tertium comparationis*²⁹.

5. Desandar la *red hermética*

La escritura de Libertella continúa aquella tradición hermética que él mismo traza en *Nueva escritura en Latinoamérica*, y que a partir del Corpus Hermeticum llega hasta el barroco de Lezama Lima y el neobarroco de Severo Sarduy, que sus contemporáneos declinan en el concretismo, la ficción teórica, el arcaísmo y en lo que el autor define “hipergongorismo”³⁰. Como destaca Silvana López en su estudio sobre el conjunto de la obra de Libertella, la escritura hermética «transgrede, transmigra, transpone, trastorna y transforma la escritura, con la latencia de la barra del signo (la cárcel del lenguaje) y de las rejas y travesaños de la historia latinoamericana, la hermesis abre y difiere la barra»³¹. Esa “resistencia vanguardista” que se da en la escritura hermética funciona «como respuesta a la determinación de *eidos* o la *morphé* que no se deja penetrar por un sentido único y que resiste a la interpretación»³².

A lo largo de toda su obra Libertella procura dismantelar los procedimientos de significación, desarmando los mecanismos de construcción de las palabras clave que se repiten en su escritura,

²⁹ Cfr. a este propósito Ricoeur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, 2001.

³⁰ Cfr. el “Árbol hermético de las vanguardias” dibujado por E. Stupía, en Héctor Libertella, *El paseo internacional del perverso*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 45.

³¹ S. López, *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*, p. 236.

³² *Ibidem*.

hacia el “momento ideal” de la lengua del cavernícola³³. Los juegos morfológicos con los formantes que caracterizan la escritura libertelliana revelan el recorrido etimológico de las palabras, de las que el autor recupera las raíces griegas o latinas, en el intento de recuperar una utópica plenitud del signo, anterior a la disgregación significante-significado; coincidiendo con la visión del autor, el recurso a la etimología en la traducción nos permitiría acercarnos a la utopía de una interpretación unívoca, a la que debería tender, en nuestra opinión, toda traducción, considerando el proceso traductivo como movimiento asintótico hacia una interpretación *optimal*.

El recurso a la etimología en la traducción de Libertella, aprovechando las oportunidades que la traducción entre lenguas afines conlleva a partir de las comunes raíces etimológicas que recupera un significado arcaico a partir de una forma, y no un contenido, nos pareció un posicionamiento teórico ideal para que la traducción se quedara, citando Libertella, “más acá de la interpretación”³⁴, sin necesidad de “reducción a contenido”, que es la definición misma de interpretación, en el sentido deterior, de Sontag en el ya citado ensayo sobre el tema. Entonces, el recorrido etimológico de una palabra da cuenta de los diferentes momentos en que se unió a un dado significado un significante, en este sentido la búsqueda del momento ideal en el hilo del recorrido histórico de un término nos aparece una opción fructífera en cuanto nos permitiría reunir en algún punto un contenido dado y una expresión dada, incluso allá donde el focus en el contenido o en la expresión, solo, no permitiría llegar a un resultado análogo. El traductor, por su parte, también es llamado a jugar con la lengua meta, forzando la gramática y rompiendo con las inercias traductoras. El cavernícola Libertella juega a volver a las raíces griegas y latinas de palabras claves en su producción como *moda*,

³³ Cfr. H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, 1977.

³⁴ Así el autor titula un apartado de *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, 1990.

cifra, pasión-padecimiento, y de otras insospechables, como *idiota*. A pesar de la infrecuente relación con los estudios de traducción, la etimología nos parece un recurso legítimo y válido, aún más al traducir una obra que rebosa de juegos etimológicos. El recorrido etimológico de Libertella busca recuperar los significados connotativos de las palabras (no olvidemos que una de sus obras clave se titula *El árbol de Saussure*, y que más que nada es una reflexión sobre el signo).

Ya que Héctor Libertella fue pródigo en contribuciones acerca de escritura, traducción y mercado editorial, no estará mal que su traductor las lea. En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* Libertella advierte al traductor de los riesgos de la que llama «pasión etimológica»:

Quien busque reproducir en toda su soledad y pureza el original puede llevarse las mismas sorpresas que, por decir algo, quien busque el origen solo y puro de una palabra. [...] El traductor viaja hacia atrás buscándole a la palabra su origen único y cierto, la cuna latina o griega donde ella tendrá, por fin, su descanso. Pero en esa retrospectiva la cuna se balancea: la palabra va recordando los usos históricos que ella misma aceptó. Se va contaminando con diferentes des y cadenas, y el etimólogo termina desvariando su camino, demora su llegada y pierde para siempre todo objetivo³⁵.

El uso del lenguaje en Libertella es una de sus maneras de demostrar sus tesis sobre vanguardia y mercado editorial, y por lo tanto consideramos importante que la traducción a su vez juegue con la lengua meta, fuerce la gramática y rompa con las inercias traductoras, y es propiamente ese el aspecto que más dificulta, a la vez que hace estimulante su traducción, que deberá forzar el idioma hasta donde el léxico y las superposiciones semánticas lo

³⁵ H. Libertella, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 68.

permitan. Concretamente, las dificultades más evidentes a la hora de devolver el texto libertelliano a otro idioma residen en las relaciones entre juegos fonéticos, descomposición morfológica y etimología, en los juegos semánticos basados en sustituciones o dobles sentidos y en una serie de términos y unidades fraseológicas recurrentes.

6. Conclusiones

Si es cierto que la recepción de una traducción depende de la presencia de otros textos en la cultura meta, quizás ese razonamiento falle para aquellos «textos-sorpresa» que se basan en instancias distintas a los textos de género, en sus varios niveles de consagración. Más que de confirmar un canon, o establecer paralelos entre corrientes nacionales, traducir a Libertella, y así dar a su obra difusión internacional, sería un modo de llamar la atención sobre una forma distinta de hacer crítica y de hacer ficción. Al escribir, el autor está desvelando las fases de composición de su obra, y entonces a lo largo del texto aparecen distintas versiones de una misma frase; los mismos conceptos son modelados de formas diversas a lo largo de diversas obras; las notas no están al margen sino en el cuerpo textual; las variantes de una palabra, de una expresión, coexisten, y todo esto también se tiene que recrear en la traducción, a partir de la dimensión intratextual, de los lazos internos al texto.

Más allá de los enlaces intratextuales, otro aspecto que hay que manejar a la hora de traducir a Libertella es la dimensión intertextual de sus obras. Todo su texto, como actualización de toda Literatura, está construido en la referencia (a textos de otros; a textos suyos; a textos inventados: es decir, que todavía no se han escrito). La acumulación densa de citas directas e indirectas, reales, apócrifas, cuando no directamente ficcionales, supone, en el proceso de traducción, además de una buena intuición, un importante trabajo de documentación, antes que nada para

distinguir las citas reales de las apócrifas, para las reales buscar posibles ediciones italianas de las obras citadas para que resuenen al oído del lector en traducción como en el original, y para las ficcionales saber reflejar la voz de cada uno de los autores citados, para así reconstruir los enlaces intratextuales, intertextuales y extratextuales, que van del texto al mercado, pasando por los aspectos culturales, tratando de evitar la mirada exotizante que muchas veces permea las traducciones italianas de los autores de Latinoamérica.

En conclusión, las claves para la interpretación adecuada de un texto, que tenemos que considerar requisito fundamental a la hora de traducir aquel texto, se dan *en el texto* a través de aquellas estructuras emergentes que el análisis semiótico nos permite codificar. Para decirlo en la terminología echiana, existe una *intentio operis* cuyas estructuras se dan en el texto y que da cierto margen de interpretación, cuyos límites el mismo texto establece³⁶. Es en este sentido que sería ideal traducir desde “más acá de la interpretación”, tratando en cada fase del proceso traductivo quedarse siempre un paso antes de la reelaboración de contenidos, y delineando estrategias de traducción que consigan entregar a cada lector la intención del texto, sin la influencia de la interpretación personal, tratando a la vez de minimizar lo más posible las trazas de este procedimiento de mediación; el papel del traductor conllevaría desde este punto de vista un continuo ejercicio de abstracción, desde una posición que le permitiría evitar reelaboraciones que miren únicamente al contenido, además que relecturas digamos personales que no sean admitidas en el texto, para evitar, en palabras de Eco, «especulaciones místicas sobre el sentir común que se realizaría entre el traductor y el autor original»³⁷.

³⁶ Cfr. U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milán: Bompiani, 1975.

³⁷ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán: Bompiani, 2003, p. 16.

ANA GALLEGO CUIÑAS

Politica, poetica ed estetica di Ricardo Piglia

TRADUZIONE ITALIANA DI
ANNABELLA CANNEDDU

Ricardo Piglia è uno degli scrittori argentini che ha avuto maggior impatto sul sistema letterario degli ultimi decenni¹. La chiave del

¹ La bibliografia critica sull'opera di Ricardo Piglia è molto abbondante. Senza voler essere esaustivi, ci sono diverse monografie (N. Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires: Atuel, 1997; L. Demaría, *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*, Buenos Aires: Corregidor, 2000; M.A. Pereira, *María Antonia. Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires: Corregidor, 2001; S. Garabano, *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003; R. Corral, *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, Ciudad de México: El Colegio de México, 2007; J. Fornet, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007; A. González, M. José, *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Bern: Peter Lang, 2009; G. Rovira Vázquez, *Lo que Ricardo Piglia oculta: Una poética de la ficción narrativa*, Ciudad de México: Editorial Praxis/Universidad Autónoma de Baja California, 2015; A. Gallego Cuiñas, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid: Iberoamericana, 2019) e libri collettivi (J. Fornet, Jorge (cur.), *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas, 2000; A. Rodríguez Pérsico (cur.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003; E.H. Berg, Edgardo H. (cur.), *Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas*, Mar del Plata: Estanislao Balder, 2003; D. Mesa Gancedo, Daniel (cur.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006; J. Carrión (cur.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, 2008; T. Orecchia-Havas, (cur.)

suo successo sta nello sviluppo di un dispositivo teorico che viene riprodotto tanto nella sua opera di finzione come in quella critica e che crea un quadro di (auto)legittimità e di leggibilità della letteratura argentina – e della propria – personale ed efficace. Ci sono diverse e ben note strategie che implementa con tale finalità nella sua poetica: i) dislocamento e rivalutazione di autori marginali e uso dei generi *minori*, ii) la congiunzione Borges-Arlt come epitome d'avanguardia, iii) l'incrocio tra critica e finzione e iv) la tecnica del segreto legata alla *nouvelle* e agli usi devianti del poliziesco. A questo bisogna aggiungere l'incorporazione nella letteratura nazionale di alcune tradizioni e autori mondiali (i.e., Brecht, Poe, Joyce, Kafka, Hemingway, Faulkner, Tolstoj, Dostoevskij, Henry James, Fitzgerald, Capote, Pavese, Calvino e Dazai)² che Piglia traduce nel proprio linguaggio e in un contesto in tensione con la modernità per proporre una politica della letteratura alternativa a quella di Borges, Cortázar e al *Boom* latinoamericano.

In linea di massima, possiamo strutturare il progetto letterario di Ricardo Piglia in due fasi: la prima, che corrisponde agli anni Sessanta e Settanta, partecipa al dibattito marxista sulla letteratura e la società per rivendicare la funzione sociale del linguaggio letterario (*Invasione*, 1967) e collegando la figura politica di Roberto Arlt con l'estetica di Borges (*Falso nome* nel 1975 e *Respirazione*

Homenaje a Ricardo Piglia, Buenos Aires: Catálogos, 2012; J. G. Romero, (cur.), *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Corregidor, 2015; R. Fernández Cobo (cur.) *Ricardo Piglia, The Master: lector, novelista y profesor*, Almería: Edual, 2021). I temi più ricorrenti in questo archivio critico sono stati: autofiction, postmodernità, post-dittatura, plagio/citazione, polizia e il dialogo con Borges e Arlt, a cui si sono uniti Gombrowicz, Saer, Puig e Walsh (cfr., Demaría, *op. cit.*), soprattutto da quando è stato pubblicato. *Le tre avanguardie* (2016). Va sottolineato che i testi che hanno suscitato maggior interesse da parte della critica sono stati i tre romanzi del XX secolo: *Respirazione artificiale* (1980), *La città assente* (1992) e *Soldi bruciati* (1997), in quest'ordine.

² Per una discussione sugli usi che fa Piglia della letteratura mondiale, cfr. A. Gallego Cuiñas, *op. cit.*

artificiale, 1980). La seconda fase inizia nel 1986 con l'edizione di *Critica e finzione* e va fino alle ultime pubblicazioni postume³. In questo periodo, la nozione di avanguardia e sperimentazione con generi riconoscibili come la finzione (*La città assente*, 1992), la saggistica (*Soldi bruciati*, 1997), il romanzo noir (*Notte bianca*, 2010) e il romanzo di formazione (*La via di Ida*, 2013) sarà una costante, così come la coltivazione di ciò che potremmo chiamare una *critica diffusa* (nelle interviste, a lezione, nei convegni, eccetera) contrassegnata dall'oralità e dalla brevità (*Forme brevi*, 1999; *L'ultimo lettore*, 2005; *La forma iniziale*, 2015; *Le tre avanguardie*, 2016; *Teoria della prosa*, 2019; *Scene dal romanzo argentino*, 2022). In questo modo, prende le distanze dall'accademia e dalle mode teoriche (i.e., il postmoderno, il postcoloniale, gli studi culturali, eccetera) per esercitare una sorta di anacronismo epistemologico che ha le proprie radici nel formalismo russo, nell'avanguardia e nella sociologia della letteratura.

Ciò che rimane immutato, dall'inizio alla fine del suo esercizio intellettuale, è l'idea che la tradizione del Río de la Plata sia autonoma rispetto al resto dell'America Latina – la cui letteratura appare standardizzata dallo sguardo eurocentrico sotto il titolo di realismo magico – non solo per il proliferare del fantastico, ma per un uso specifico del linguaggio: strano, esiliato, alienato, come se fosse tradotto⁴. Per questo si concentra su tre poetiche argentine che definiscono tre diverse riappropriazioni della letteratura mondiale: critica e narrativa (Saer/Calvino), saggistica (Walsh/Capote) e autobiografia (Puig/Pavese)⁵. È qui che si

³ A Princeton cessa di pubblicare critiche, a eccezione de *L'ultimo lettore*. I volumi de *Le tre avanguardie*, *la forma iniziale* e *Teoria della prosa* li porta alla luce quando è già tornato a Buenos Aires.

⁴ Piglia elogia quegli scrittori che parlano due lingue e scrivono come se traducessero, alla maniera di Arlt, Borges, Gombrowicz o Hudson.

⁵ Questi autori a loro volta gli servono da trincea per difendere la propria poetica, contro altri autori contemporanei di rilievo all'epoca, come Héctor Libertella,

trovano l'identità letteraria argentina e la sua: nell'uso deviante delle tradizioni mondiali, che per Piglia implica l'esecuzione di due operazioni concrete: traduzione e transculturazione.

1. Politica

Per comprendere appieno l'universo immaginario di Ricardo Piglia è necessario comprendere il concetto di letteratura che maneggia: quali sono i suoi codici di lettura? da che posizione legge? Identifichiamo tre assi teorici principali che sostengono la sua idea di 'letteratura argentina': il formalismo russo (il valore, la prosa, la serie), l'avanguardia storica (l'autore come produttore, l'uso di forme contro-egemoniche) e la psicoanalisi (il non detto, il segreto e il soggetto scisso). Naturalmente, questa zona di leggibilità è sintomo del campo intellettuale della sinistra argentina negli anni Sessanta, il momento in cui Piglia inizia la sua carriera letteraria. Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, David Viñas e Noé Jitrik condividono la convinzione nella funzione ideologica, anti-normativa e resistente della letteratura. La domanda è: di quale letteratura? Da un lato, Piglia fa un esercizio di lettura distante, come proponeva Moretti, e legge la letteratura mondiale (cioè la serie noir nordamericana e la saggistica) dalla specificità del rioplatense del linguaggio esiliato, la cronaca e il legame tra critica e finzione. D'altra parte, fa una lettura attenta, come scrittore, per democratizzare il mestiere e spiegare la costruzione dei testi. In entrambi i casi, dietro vi è una politica letteraria che dà visibilità e valore ad alcune produzioni che iniziano a circolare, a partire dagli anni Sessanta, nel mercato e nell'accademia, creando un (nuovo) gusto – in stile Bourdieu – nella comunità nazionale e internazionale di lettori in cui Piglia si proietta.

A. L'autore come produttore. In chiara sintonia con Benjamin, la politica letteraria di Piglia si basa sul modo in cui lo scrittore si situa

Osvaldo Lamborghini, o più tardi Fogwill, a lui contrapposti poiché ubicati negli stessi luoghi della tradizione pigliana: critica e narrativa, autofiction e saggistica.

e agisce nel campo culturale. Nella sua prima fase, quella degli anni Sessanta, l'autore de *L'invasione* ha fatto parte della nuova sinistra argentina e ha partecipato a gruppi come Avanguardia Comunista, nei quali si discuteva sulla possibilità di un'avanguardia letteraria, sul ruolo dell'intellettuale, sull'unione tra arte e vita, eccetera. Nella stessa orbita possiamo collocare il suo attivo coinvolgimento in riviste come *El escarabajo de oro*, *Literatura y sociedad*, *Los libros*, e *Punto de vista*, così come nelle case editrici Tiempo Contemporáneo e Jorge Álvarez, che pubblica il suo primo libro di racconti, la Serie Nera e le sue antologie sulle cronache del Nord America e dell'America Latina⁶. Il gesto non offre dubbi: Ricardo Piglia produce uno spazio materiale per il poliziesco e la saggistica/cronaca, dove gli scrittori statunitensi acquisiscono un protagonismo insolito, facendoli circolare – attraverso edizioni e traduzioni – nel mercato.

Piglia partecipa per tutta la vita su tutte le linee di forza del campo letterario, occupando i principali spazi di mediazione e consacrazione: l'accademia, l'editoria, il settore della traduzione, eccetera. Quando è professore, insegna e ripete come un mantra la sua macchina letteraria negli spazi pubblici (in televisione e nelle università come la UBA), o in istituzioni private d'élite come Princeton, che gli servono per legittimare il suo contro-canone, cioè: la poetica degli 'altri' che gli garantiscono la valorizzazione – il funzionamento, come lo chiama lui – della propria poetica. Rappresenta così tutte le attività del campo culturale (scrittore, editore, antologo, traduttore, prologhista e professore) e in un certo senso agisce come alfiere di una produzione letteraria non egemonica della tradizione argentina, facendo circolare in sedi prestigiose, anche estere, autori nazionali, come Arlt, Macedonio,

⁶ Cfr., F. Esposito, *Ricardo Piglia, editor*, in «Badebec», 15, 2018, pp. 128-139; R. Fernández Cobo, *Ricardo Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (Años de formación)*, in «Revista Chilena de Literatura», 98, 2018, pp. 183-207.

Saer, Puig o Walsh, che fino al suo intervento non erano poi così tanto conosciuti e apprezzati.

B. Il valore. Il problema del valore è il problema del patrimonio culturale e della tradizione⁷. L'affermazione "Le muse sono la tradizione letteraria" che Piglia ripete più e più volte proviene dal teorico russo Šklovskij e dall'importanza di come uno scrittore si rapporta al canone per generare valore culturale e sociale. Per quanto ciò si riferisca anche a Bachtin, al postulato che la letteratura sia legata al sociale attraverso il linguaggio, ci sono echi di Gramsci e della sociologia marxista nella considerazione che il letterario è parte della società in quanto integrato nella cultura.

Il valore per Piglia è contingente – ogni epoca ha la propria guerra poetica – e relazionale, come propugnato da Saussure e dallo strutturalismo. Così, nell'area di lettura che Piglia delimita, tutto è opposizione e relazione allo stesso tempo. A questo punto, Piglia non impiega un approccio pienamente materialista o althusseriano (il valore è prodotto dal campo letterario, dagli agenti del mercato e dalle istituzioni) perché pensa che la letteratura sia una qualità che non sta nei modi di produzione – capitalistici – ma nel lettore o nel recettore, in uno specifico uso sociale, dato che il genere letterario per lui è una forma di lettura, più che un mercato⁸. Tuttavia, sebbene sembri allontanarsi nel discorso teorico dai paradigmi della sociologia di Bourdieu e della Scuola di Birmingham, in pratica, incarna – come ho descritto nella sezione precedente – la descrizione bourdesiana dell'azione all'interno di un campo in lotta per la legittimità, dai due assi fondamentali che generano valore letterario: la critica e l'insegnamento. Piglia utilizza entrambe per

⁷ Cfr., V. Šklovskij, *Third Factory*, Illinois: Dalkey Archive Press, 2002, p. 211.

⁸ Piglia riflette sul problema dell'autonomia affidandosi a Benjamin: «Penso che lui [Benjamin], in qualche modo, risolve il problema dell'autonomia dicendo che andrebbe pensato in termini di ricezione e non di produzione; che l'arte non è mai autonoma dal punto di vista della produzione ma può esserlo dal punto di vista della ricezione: questo è il problema dell'aura» (R. Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Ciudad de México/Madrid: Sexto Piso, 2015, p. 103).

dire cos'è la letteratura, cioè per applicare un modo di leggere all'oggetto letterario che rende leggibile la sua narrativa. Il progetto di Piglia – in termini sartriani – sarebbe, nel visibile, d'avanguardia, perché il suo obiettivo è quello di dare valore, attraverso un intenso esercizio di ermeneutica, a ciò che non è legittimato, all'antistituzionale e al marginale; ma anche, nel non visibile, riproduce l'apparato bourdesiano perché cerca di imporre, dalle stesse istituzioni in cui è inserito, un (proprio) gusto che lo legittima nel mercato. Questa operazione politica potrebbe sembrare contraddittoria, ma è complementare, poiché la centralizzazione di altri autori più marginali suppone infine una forma di autolegittimazione, sia nella *doxa* accademica che commerciale.

2. Poetica

L'ideologia letteraria di Piglia si articola in quattro tipi di meccanismi che possono essere organizzati in due blocchi: i) condensazione e trasgressione nella propria poetica (legata all'avanguardia attraverso gli usi di altri generi), e ii) spostamento e occultamento nella propria estetica (legata a Rio de Janeiro e alla letteratura mondiale attraverso l'uso del linguaggio, di certi personaggi e strutture che si ripetono).

Se ci concentriamo prima sulla poetica, distinguiamo in Piglia un sistema di valori estetici comuni a certe tradizioni mondiali e locali: la tecnica della segretezza, che prende spunto dagli studi dei formalisti sulla *nouvelle* (da James, Fitzgerald, Conrad, Faulkner e soprattutto da Onetti) e la tradizione del poliziesco. L'oralità e la saggistica sono anch'esse presenti e rispondono alla tensione tra cultura di massa e capitalismo (che prende dal poliziesco noir e dai romanzieri russi, da Arlt, Hemingway e Capote), allo stesso modo in cui la tradizione della cultura alta e lo stile hanno a che fare con la sua posizione estetica, che rimanda a Joyce, Kafka, Macedonio, Borges e Calvino. In realtà, ciò che fa Piglia è intrecciare le due tradizioni attraverso il segreto, che è la tecnica che gli permette di oscillare indistintamente tra il mondo marginale e quello letterario

(il fantastico o l'utopico). Questa intersezione tra cultura alta e cultura di massa si osserva anche nel modo in cui Piglia estetizza alcuni generi commerciali – come dicevo all'inizio – come la fantascienza (*La città assente*), la graphic novel (*Argentina a pezzi*), la saggistica (*Soldi bruciati*) il romanzo noir (*Notte bianca*) o il romanzo di formazione (*La vita di Ida*). Inoltre, in tutti loro troviamo come sfondo periodi politici ed economici nazionali e globali ben riconoscibili: il ritorno di Perón, il Processo, il capitalismo neoliberista post-dittatura, l'inizio dell'economia post-fordista, la speculazione immobiliare e l'utopia della fine del capitalismo.

D'altra parte, Piglia esegue nelle sue opere un processo di destabilizzazione del genere che risponde all'idea d'avanguardia secondo cui un genere plasma un certo sistema, una società e un pubblico, per cui l'impegno verso un modo di produzione eterogeneo, verso una narrazione senza corsetti generici, avrebbe una lettura politica e sovversiva nel mercato⁹. Questo deriva nella delimitazione di un proprio spazio di sperimentazione all'interno della prosa (e qui Piglia fa un cenno a Šklovskij, che analizza a fondo la novella in *A proposito della prosa*), la cui struttura o “funzione dominante”, come la chiamerebbero i formalisti russi, riproduce le tecniche della *nouvelle*, in concreto l'uso estetico ed etico del segreto, che Piglia disloca nel racconto, nel romanzo e persino nel saggio. Questo è un altro dei suoi cavalli di Troia, l'ideologia nascosta in ogni genere per novellizzare tutta la prosa, ora nel suo formato di massa che è il romanzo, ora in quello *minore* come il racconto, ora nel suo formato accademico (i.e., *Teoria della prosa*), dove Piglia agisce come un critico inaffidabile o falso, che nasconde continuamente dati plausibili – ma non veri – al fine di convalidare le proprie ipotesi eclatanti. Allo stesso modo, altre due caratteristiche della sua poetica, più volte evidenziate dalla critica, sono la forma breve e la prevalenza del poliziesco, un genere che

⁹ Cfr., J. Ludmer, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, Buenos Aires: Paidós, 2015, p. 58.

gli interessa sia perché mostra l'artificiosità dello schema della ricerca¹⁰, sia perché mette in evidenza la critica del sistema capitalista e la problematica sociale delle classi. A questo dobbiamo aggiungere altre tre formule generiche ibride di grande successo in Piglia:

A. *Critica e finzione*. Indubbiamente, il grande esperimento di Piglia, legato al genere politico e al genere romanzesco, è l'incorporazione della critica e della teoria nel procedimento finzionale. È vero che l'idea si trova già nei suoi predecessori, Macedonio e Borges, ma lui esaspera la tecnica, con la gerarchizzazione e condensazione dei dati (documenti, letture), per raggiungere un pensiero dialettico, al modo della "prosa pensante" di Peter Weiss. Anche se nel caso di Piglia c'è un'ulteriore svolta: all'interno della critica c'è anche la creazione e la risemantizzazione di concetti, una sorta di prosa concettuale. Piglia scrive fiction per pensare un problema teorico, come Benjamin, ecco perché dietro *Respirazione artificiale* vi è la domanda sulla fine dell'esperienza e della storia; dietro *La città assente* il rapporto della letteratura nella postmodernità con la tecnologia; dietro *Soldi bruciati* l'estrema spettacolarizzazione della società di massa e il capitalismo neoliberista dematerializzato; dietro *Notte bianca* l'esaurimento del progetto di modernizzazione delle aree rurali argentine e la nuova economia post-fordista e dietro *La via di Ida* la fine del capitalismo neoliberista e la rinascita delle nuove ideologie anarchiche in difesa di un ritorno alla natura e allo stato primitivo dell'uomo. In definitiva, Piglia discute nella propria narrativa l'idea della fine, dal punto di vista economico, politico, sociale e culturale.

¹⁰ Qui Piglia segue Šklovskij quando sostiene che la tecnica del poliziesco è caratterizzata dalla falsità e dalla frequenza della ripetizione delle convenzioni.

- B. *Saggistica*. Piglia mette continuamente alla prova lo status della finzione lavorando con il reale: il dialogo e l'oralità delle classi sociali marginali; la tecnica del documento e della registrazione come modi d'avanguardia di contrastare la rappresentazione letteraria e di mostrare la realtà stessa. Questo formato è inteso come un modo di resistere allo sfruttamento del sistema neoliberista, poiché l'uso del linguaggio è in grado di crittografare la classe sociale – come hanno ricordato i formalisti russi – e il fatto che Piglia ritragga la marginalità di ambienti e classi precarie (come in *L'invasione* o *Soldi bruciati*) è, senza dubbio, una presa di posizione politica. L'attenzione di Piglia ai personaggi marginali (pazzi, inventori, scrittori), da un lato, evidenzia la normatività repressiva del sistema capitalista ma, dall'altro, incarna la possibilità di salvezza: tra questi c'è il rivoluzionario foucaultiano, che affronta la norma dall'utopia, come il Jorge Malabia di Onetti, il Gatsby di Fitzgerald, il Marlow di Conrad, o il narratore anonimo di *Colazione da Tiffany*.
- C. *Diario e fiction*. Questo genere letterario appartiene tradizionalmente alle forme cosiddette non finzionali, sullo stesso piano di altri scritti del sé come le lettere, tanto care a Piglia. Philippe Lejeune nel suo famoso saggio *Il patto autobiografico* (1991) afferma che questo tipo di scrittura è impegnata a dire la verità. Ma la domanda che Piglia si pone e che smaschera lo status labile e fittizio del diario è: verità per chi? Per il nostro autore, la narrazione autobiografica è un laboratorio di scrittura ed è un'altra forma di messa in finzione, come per Paul de Man, Barthes e Derrida, per cui ha attribuito al suo personaggio letterario per eccellenza, Emilio Renzi, la paternità dei suoi testi diaristici, nei quali lo stesso Piglia interviene. Il divenire dell'io in un *altro* è portato dunque al parossismo perché l'uso del diario è

orientato a cancellare dicotomie trite (finzione/realtà; vero/falso), seguendo la prerogativa di Šklovskij per cui non si dovrebbero scrivere storie bensì biografie, come abbiamo visto nei tre volumi de *I diari di Emilio Renzi*¹¹.

3. Estetica

Piglia intende l'estetica da un approccio marxista, non idealista, nel suo dire del reale, cioè: nella sua dimensione etica¹². Così come postulava l'avanguardia russa del primo Novecento, il tipo di linguaggio utilizzato, la sintassi, i narratori e i personaggi, nel loro rapporto con la parola e nella struttura stessa della narrazione, hanno un significato politico. Di qui la posizione pigliana contro il normativo (l'univocità, il romanzo totale, il realismo, il senso unico) per valorizzare il frammento, la rottura, la discontinuità come riflesso della vita sociale.

La letteratura non rappresenta il reale, ma è un uso, una produzione politica contro il mercato capitalista e le circolazioni al suo interno: «contro il riflesso, la pratica o contro la rappresentazione, l'uso. Vale a dire, tutto ciò che equivale ad agire e non a contemplare»¹³. In questo, Piglia si separa da Lukács e aderisce a Benjamin: la cosa fondamentale non è rendere leggibile la critica anticapitalista da un'estetica realistica, ma produrre un effetto critico, di pensiero.

D'altra parte, c'è una visione post-strutturalista latente nella sua teoria (autoreferenziale) del testo che racconta il proprio modo di produzione. Quella che Piglia ha definito il «mettere in finzione

¹¹ *Los diarios de Emilio Renzi* di Ricardo Piglia è un'opera, inedita in italiano, in tre volumi: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (Barcelona: Anagrama, 2015); *Los diarios de Emilio Renzi. Los Años Felices* (Barcelona: Anagrama, 2016); *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (Barcelona: Anagrama, 2017).

¹² Cfr., J. Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, New York: Continuum, 2012, p. 63.

¹³ J. Ludmer, *op. cit.*, pp. 96-97.

una poetica»¹⁴. A rigor di termini, ci sono tutta una serie di testi di Piglia che rappresentano sé stessi, che «drammatizzano il proprio funzionamento» in nome di una struttura centripeta che ha come conseguenza la «irrisolubilità semantica»¹⁵. O, in parole di Derrida, “l’indecidibilità del significato”. Mi riferisco a racconti come *Il gioielliere*, *Il pianista*, *Un pesce nel ghiaccio* o *Il fotografo dei fiori*, tra gli altri. In ognuno di essi mette in finzione un piano della propria poetica e della propria estetica: il rapporto dello scrittore, marginale, con la società e con il suo mestiere; la costruzione del punto di vista e del doppio attraverso il diario; la simbiosi tra città, memoria e letteratura. In questi testi, come nel resto della sua prosa, le tecniche più utilizzate sono:

A. Il segreto. La tecnica del segreto che Piglia adotta dalla *nouvelle* ha a che fare con la messa in finzione dell’idea lukácsiana che la letteratura può mostrare ciò che il sociale non dice, ciò che lo Stato e il sistema capitalista nascondono. Questo, a sua volta, è in sintonia con l’ideologia basata sul non detto di Macherey e con la funzione della letteratura come narrazione congetturale che rivela, in termini di Althusser, ciò che l’ideologia neoliberista non mostra¹⁶. Piglia utilizza questa risorsa in romanzi e racconti attraverso tre procedure di base: motivazione (che conosce il narratore); causalità (vi sono due storie che obbediscono a due sistemi di causalità differenti); e la narrazione della problematica di ciò che viene detto: «questo, che è un problema di qualsiasi narrazione, Henry James lo trasforma in trama di certe storie, in cui qualcuno affronta un vuoto che cerca di decifrare, o un nucleo segreto che cerca di conoscere e come fanno altri scrittori, ha la capacità di trasformare in

¹⁴ R. Piglia, Ricardo, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016, p. 29.

¹⁵ J. Ludmer, *op. cit.*, p. 237.

¹⁶ Cfr., *ibidem*, p. 98.

aneddoto qualcosa che qualsiasi narratore affronta: dove colloco ciò che non racconto? come faccio a non dire tutto? fino a che punto, in una storia, posso nascondermi?»¹⁷. D'altra parte, c'è un rapporto tra segretezza e potere che rende questa risorsa molto adatta alla trama e alla narrazione del complotto e del poliziesco, che Simmel e Canetti analizzano e che «attraversa la storia dello Stato»¹⁸. Il punto cieco, il vuoto di informazione che non viene mai narrato/raccontato al lettore, presuppone anche un'economia linguistica che annulla l'interpretazione e che fa proliferare la finzione *ad infinitum*. Basti ricordare la trama della quasi totalità dei suoi racconti, o quella dei suoi romanzi: l'archivio di Marcelo Maggi e la motivazione irrisolta della sua vendita in *Respirazione artificiale*; quella di Luca Belladonna in *Notte Bianca*, o quella della morte di Ida in *La via di Ida*, per fare degli esempi.

B. *Il narratore inaffidabile*. Il modo in cui il narratore si rapporta alla storia – il punto di vista – cristallizza l'ideologia letteraria di Piglia. Da un lato, presuppone una strategia estetica (quando si riferisce a narratori inaffidabili e alla difficoltà di costruire il senso/verità) e un tono, come lo chiamava lui; e dall'altro, una politica marxista (quando rappresenta la classe popolare e marginale). Il narratore inaffidabile¹⁹ è il tipo di narratore che i formalisti russi hanno analizzato nelle avanguardie: un “narratore volteriano” con uno sguardo estraneo – il distanziamento brechtiano – che dimostra che nulla è naturale, che tutto è una convenzione, per questo viene esposto il mezzo materiale dell'atto di narrare: il procedimento e le tecniche

¹⁷ Cfr., R. Piglia, *Teoría de la prosa*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019, p. 55.

¹⁸ R. Piglia, *La forma inicial*, cit., p. 217.

¹⁹ Questa categoria venne utilizzata da Wayne Booth nel 1961 per spiegare la finzione di Henry James.

narrative²⁰. Ciononostante, il suo precursore e più grande coltivatore è stato Henry James, che mette in scena un narratore di cui non ci si può fidare, che mostra e non racconta²¹. In ciò risiede l'illeggibilità dei testi di Piglia: gioca con l'orizzonte di aspettative del lettore, come James, e cambia i codici per non occludere l'interpretazione. Allo stesso modo, la presenza di questi narratori funge da asse moltiplicatore delle storie che circolano nei racconti di Piglia, che lui dice di prendere da Faulkner, e che provengono invece da Onetti, sebbene l'uruguayano lo riprenda a sua volta da Faulkner e non da James. Poiché colui che racconta è colui che guarda, colui che non ha esperienza, colui che fa finzione speculando sulla storia di un altro²².

C. *Il soggetto scisso*. Così come il testo prolifera e l'unità dell'opera è impossibile, così come lo è quella tra significante e significato, il soggetto si scinde tra desiderio e legge²³. L'allusione a questa categoria lacaniana non è banale: non esiste un soggetto pieno, senza contraddizioni, cosciente, razionale nella società contemporanea. Di qui i personaggi di Piglia oscillano tra il mostrare e il non mostrare, tra l'esserci e il non esserci, l'essere e il non essere, la ragione e la follia. Ciò si traduce nella critica al positivismo, alla causalità, all'interpretazione, al testo come rappresentazione e comunicazione. La verità sta nella scissione, nella sovversione, nella follia, nel "non detto" – altra categoria lacaniana – che porta alla rivoluzione, propria dell'avanguardia. Solo dal margine si può dire la

²⁰ Cfr., J. Ludmer, *op. cit.*, p. 169.

²¹ Cfr., R. Piglia, *Teoría de la prosa*, cit., pp. 66-67.

²² Cfr., M. Kohan, *Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal*, in «Landa», 5, 2017: pp. 269-279. Si veda in particolare p. 269.

²³ Cfr., J. Ludmer, *op. cit.*, p. 124.

verità, è in quello spazio che si trova il significato. Non dimentichiamo che per Derrida i bambini, i pazzi e i profeti sono quelli che dicono la verità – del sistema che li emargina –, come in Foucault il pazzo è il rivoluzionario. Gli esempi in Piglia sono molteplici: *La loca y el relato del crimen*, *El joyero*, Luca, Osorio, Munk, eccetera, perché l'alterità – lo strano e l'estraneo – attraversa tutta la sua produzione narrativa: «una delle massime manifestazioni dell'Alterità, la follia [...] diventa un elemento positivo, che permette di esprimere ciò che il potere cerca di far tacere in ogni momento storico»²⁴. D'altra parte, abbiamo Renzi, un personaggio che a sua volta appare come un soggetto scisso, come l'estremo dell'alterità pigliana, che racconta ciò che è personale come se fosse a lui estraneo²⁵. Piglia sembra sottoscrivere l'idea di Arlt e di Onetti secondo cui «viviamo tutti in un mondo diviso, dove da una parte c'è la vita quotidiana e, dall'altra, c'è un'avventura possibile che sta da qualche altra parte. Il mondo scisso è lo spazio a partire dal quale si costruisce la letteratura»²⁶. Basti pensare ai viaggi di Renzi a La Plata, Torino, nelle campagne o a Princeton, motivati nella maggior parte dei casi dalla scissione – o ossessione – di una storia d'amore.

In definitiva: che cosa nominiamo quando nominiamo Ricardo Piglia? La mia ipotesi conclusiva è che l'impatto di Piglia sul campo letterario argentino sia stato più come lettore di Borges e della tradizione nazionale che come scrittore; cosa che non succede nell'arena internazionale, dove la sua narrativa ha un maggiore peso. Comunque sia, tanto la narrativa di Ricardo Piglia quanto la sua critica funzionano come un laboratorio di ipotesi,

²⁴ J. Bracamonte, *Treinta años después, Blanco nocturno: otredades, experimentación y relato*, in J. C. Romero, *op. cit.*, p. 155.

²⁵ Cfr., M. Kohan, *op. cit.*, p. 264.

²⁶ R. Piglia, *Teoría de la prosa*, cit., p. 135.

Ana Gallego Cuiñas

strategie e tecniche che offrono risposte radicalmente attuali alla discussione sulla letteratura e sulla società. Questo doppio effetto, nel campo della creazione e nel campo del pensiero critico, è ciò che lo ha eretto a uno degli scrittori più rilevanti della propria generazione e della letteratura in lingua spagnola della seconda metà del XX secolo.

MARCELLA SOLINAS

*Strategie per l'ammutinamento nel linguaggio filmico di
Alberto Laiseca*

Introduzione

Nel proverbiale *Che cos'è un autore?* (1969) Michel Foucault ricorda che un «nome d'autore non è semplicemente un elemento di un discorso; esso svolge in rapporto ai discorsi un certo ruolo: stabilisce una funzione classificatoria»¹, mette in relazione i testi tra loro e caratterizza un certo modo di essere del discorso. Sebbene Foucault si riferisse alla produzione di un autore e non alla sua “immagine” personale, il suo pensiero si adatta molto bene alla figura di Laiseca. L'autore argentino usa la sua imponente fisicità e l'esposizione mediatica come mezzo per plasmare un'identità letteraria sui generis, sfidare le convenzioni stabilite e porsi come sineddoche dell'ammutinamento linguistico, elemento centrale nella sua produzione artistica.

L'intricato dialogo tra Laiseca e i fratelli Duprat

Alberto Laiseca, scrittore argentino (1941-2016) nato a Rosario e cresciuto nella provincia di Córdoba, è autore di una ventina di pubblicazioni, tra cui diverse raccolte di racconti, il saggio narrativo *Per favore, plagiatemi!* (1991)², un volume di poesie e vari romanzi.

¹ M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano: Feltrinelli, 1994, p. 8.

² L'opera è stata recentemente pubblicata in italiano (2023) dai tipi di Wojtek nella traduzione di Loris Tassi che ha curato anche le traduzioni di *Grazie*

Tra i suoi titoli più citati, occorre menzionare: il giallo *È il tuo turno* (1976), in cui opera una costante parodia dei generi letterari; la raccolta di racconti *Uccidendo nani a bastonate* (1982) che (secondo la leggenda) provocò l'indignazione di Jorge Luis Borges³ a causa del gerundio nel titolo; il delirante *Avventure di un romanziere atonale*⁴ (1982), incentrato sulla figura di uno scrittore estremamente infelice. Quest'ultimo è stato considerato da molti critici una sorta di prologo (ma non solo) alla sua opera monumentale, *Los Sorias* – romanzo di 1345 pagine, scritte tra il 1972 e il 1982 e pubblicate sedici anni dopo, nel 1998 –, che ha spinto scrittori affermati come Piglia a definirlo «lo scrittore del miglior romanzo (e del più lungo) che sia stato scritto in Argentina dopo *I sette pazzi*»⁵; e César Aira come «uno degli inventori della letteratura, unico e imprevedibile, con cui tutto finisce e ricomincia»⁶.

Secondo gli studiosi Pedro Arturo Gómez e José Agustín Conde De Boeck, con la consacrazione conferitagli da Piglia e Aira, «l'opera dell'argentino viene canonizzata da due forze di segno

Chánchubelo (Wojtek, 2022) e le versioni di *Avventure di un romanziere atonale* (2013), *Uccidendo nani a bastonate* (2017), *È il tuo turno* (2017), tutti e tre pubblicati da Edizioni Arcoiris nella collana *Gli Eccentrici*.

³ Cfr. D. Huergo, *Laiseca, el hermano delirante de Borges. En la selva de los gerundios*, in *RADAR Libros (Página/12)*, Buenos Aires, 12/06/2011:4.

⁴ Nella versione argentina, il prologo all'opera è di Rodolfo Fogwill. «Nei primi anni Ottanta Laiseca arriva a proporre la dismisura tematica e la spontaneità nel linguaggio narrativo. Non c'è nulla di impostato, perché non scrive con la lingua parlata - quel magistrale artificio del grado zero del dire - ma con la lingua naturale della letteratura, che, nella parodia, rimanda permanentemente all'epica e alle origini del romanzo. L'opera di Laiseca ha definito una fauna indimenticabile di maghi, politici, cospiratori, scrittori, santi, vagabondi, pervertiti e inventori, tutti rimasti nella nostra letteratura, a perseguire i propri ideali di perfezione e le loro diverse tragedie». (Trad. mia) A. Laiseca, *Aventuras de un novelista atonal*, Buenos Aires: Sudamericana, 1982, p. 6.

⁵ R. Piglia, *La civilización Laiseca*, in A. Laiseca, *Los Sorias*, Buenos Aires: Gargola, 2004, p. 5 (Trad. mia).

⁶ C. Aira, *El milagro de Alberto Laiseca*, in *Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 20/05/2011.

opposto nella recente tradizione letteraria argentina, assumendo, in un certo senso, un valore di sintesi nel campo letterario»⁷.

Tuttavia, nonostante i grandi consensi, solo a partire dall'inizio del Duemila Laiseca è diventato un autore famoso, non solo per la critica più attenta ma anche per il grande pubblico. Ciò è dovuto, da un lato, all'appartenenza della sua opera a generi "marginali", come il poliziesco noir, l'horror, la fantascienza, il fumetto underground; dall'altro, al carattere delirante delle sue interviste, alla sua ironica megalomania e alla messa in scena della propria immagine fisica. L'ostensione di sé è in gran parte dovuta alla partecipazioni di Laiseca al programma televisivo *Cuentos de terror* sulla rete I-SAT, dal 2002 al 2005, dove ha agito come istrionico narratore del genere horror di autori quali Quiroga, Stephen King, Clemente Palma, Cortázar e Lovecraft, tra gli altri.

A proposito del suo ruolo in questo programma televisivo, Elbio Petroselli ha scritto che le storie narrate da Laiseca non sono necessariamente storie dell'orrore, ma è Laiseca a renderle tali. «Sono cinque minuti in cui questo scrittore recita, alla maniera dei vecchi cantastorie tribali intorno al fuoco. Ma i tempi sono cambiati, e ora le tradizioni orali sono diventate televisive»⁸. Questo fecondo rapporto tra letteratura, autore e mass media è centrale nella relazione tra Laiseca e i fratelli Andrés e Gastón Duprát e Mariano Cohn. Del resto, al di là del rapporto nei film qui oggetto

⁷ «[I]l canone Aira, che tende a trasgredire la tradizione, e il canone Piglia, che ricostruisce e rivalizza la tradizione; il primo erede dei valori di sovversione e disintegrazione di *Líteral e Babel*, il secondo alfiere dell'alta cultura letteraria, che integra più che disperdere le ipocrisie e le miserie del mondo dell'arte, dal mercantilismo delle gallerie d'arte, alla produzione accademica dell'esegesi e del giudizio dei critici fino agli studenti e ai dilettanti dell'"ambiente"» (P.A. Gómez, J.A. Conde De Boeck, *Canonización y actitud de culto. La presencia de Alberto Laiseca* in M. Cohn, G. Duprat, *El artista* (2008), *Imagofagia*, n. 7, 2013: 7 (Trad. mia).

⁸ E. Petroselli, *Televisión, literatura y terror en Buenos Aires desde Buenos Aires, Argentina para Ariadna-RC*, in < <http://www.ariadna-rc.com/numero22/critica08.html> > (Trad. mia).

di analisi, la transmedialità è l’emblema di una collaborazione artistica⁹.

Laiseca crea una sorta di simbiosi tra la sua presenza fisica caratterizzata da “smodatezza” ed “eccentricità” e il suo lavoro che funge da “ipersegnale”, offrendosi al lettore e allo spettatore con i suoi segni e diventando egli stesso la sua opera¹⁰.

L’esposizione mediatica ha permesso a Laiseca un certo riscatto personale dopo lunghi anni di invisibilità durante i quali lo scrittore ha vissuto nella penuria, ai margini e nell’indifferenza di prestigiose case editrici o del grande pubblico¹¹. Il fertile rapporto con il mondo dei media si sposta dalla televisione al cinema con la sua partecipazione come attore al film *L’Artista* (2008) realizzato dai registi Mariano Cohn e Gastón Duprat, con una sceneggiatura scritta dal fratello di Duprat, Andrés. Il film, il primo lungometraggio dei tre, ha ricevuto diversi riconoscimenti¹².

Grazie a quest’opera, Laiseca e i fratelli Duprat e Mariano Cohn hanno vissuto un periodo di successo che per lo scrittore argentino si è concluso con la morte nel dicembre 2016. Mentre, nel 2009, il duo Duprat e Cohn realizzano il film *El hombre de al lado*

⁹ Bisogna sottolineare che Laiseca era già apparso sugli schermi come attore in un film francese, *Lucky Luke* (2009), diretto da James Huth, in cui Laiseca interpreta Dick Digger, un amico di Lucky Luke.

¹⁰ Cfr., C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, Milano: Feltrinelli, 1999, p. 15.

¹¹ J. Dario racconta che «Laiseca andava nelle pizzerie di Corrientes e chiedeva il cartone su cui servivano la pizza, perché era lì che scriveva, non aveva soldi nemmeno per i quaderni, lo vedevamo e gli regalavamo le penne... il manoscritto de Los Soria era un gigantesco fascio di fogli diversi legati con un filo di sisal, che se lo stringevi gocciolava di olio... Una volta con Ricardo Ragendorfer gli chiedemmo: “Lai, perché non lo accorci un po’ in modo che qualche casa editrice lo accetti? Si alzò furioso e ci gridò ‘mercenari, siete dei mercenari come tutti gli altri!’» (cfr. <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/345/29> 7 >).

¹² In particolare: Tucumán Cine 2009, 1° Premio; Festival del Cinema di Pinamar, Premio Balance de Plata; Festival di Toulouse, Premio del pubblico; Mostra Cinema di Lleida, Premio Opera Prima.

(in italiano, *L'uomo della porta accanto*), storia del conflitto tra un rinomato architetto argentino e il suo vicino di casa, un venditore di auto usate, per la costruzione di una finestra nel muro divisorio tra l'appartamento del secondo e il cortile del primo, che vive nell'unica casa progettata da Le Corbusier in Sud America. Oltre a *Querida: voy a comprar cigarillos y vuelvo* (2010) *Cara, vado a comprare le sigarette e torno*), il successo internazionale e di massa arriva con il film *Il cittadino illustre* (2016), dove il ruolo transmediale con la letteratura irrompe perentoriamente nella narrazione¹³. Il film racconta infatti le avventure – dapprima comiche e poi, quasi senza transizione, tragiche – di Daniel Mantovani, argentino, premio Nobel per la letteratura che, dopo aver ricevuto il prestigioso riconoscimento, è invitato a Salas, lo sperduto paesino della Pampa in cui è cresciuto, per la sua investitura a cittadino illustre. Per i lettori di Laiseca non è difficile intravedere più di un'analogia con Camilo Aldao, il paesino in cui lo scrittore ha trascorso l'infanzia. Il rapporto tra letteratura, consumismo, successo e ruolo sociale è evidente. Come nelle opere di Laiseca, anche nel film *Il cittadino illustre*, nonostante il successo, la letteratura è sempre destinata al fallimento; l'autore si configura come un soggetto sociale contraddittorio, distante da quel mondo impegnato che egli stesso crea. Infatti, le due storie che *Il cittadino illustre* racconta sono quella dello scrittore come “uomo pubblico” da un lato e quella della sua vita privata dall'altro. È la narrazione dettagliata di quest'ultima a dare allo scrittore la sua vera dimensione e a trasformare il monologo comico in una tragedia assurda.

Nel 2018 arriva, infine, il primo film di Gastón Duprát senza Mariano Cohn. Si tratta di *Il mio capolavoro*, dove il rapporto tra autorialità, mercato e impegno sociale è ancora una volta centrale. A questo punto, possiamo affermare che l'intera produzione

¹³ Il film ha vinto importanti premi come *El Goya* per il miglior film latinoamericano (2017), la Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile (2017) e ha ricevuto anche una candidatura per il Leone d'Oro a Venezia (2017).

audiovisiva di Duprát non dipenda solo dalla transmedialità del personaggio Alberto Laiseca, ma anche dall'intera costruzione di una visione estetica del mondo basata sull'insegnamento – o sull'influenza – dell'autore argentino. Sia i film che il programma televisivo (e in una certa misura anche alcuni documentari come *Todo sobre el asado* (2016)), fanno del cinismo, dell'istrionismo e dei temi di Laiseca una formula di base nello sviluppo delle storie di Duprát e Cohn. Tuttavia, sottolineiamo che le ambientazioni caustiche di Laiseca sono sfumate nella produzione cinematografica dei due; il mondo biopolitico e la distruzione dei corpi da parte del potere sovrano (o delle diverse forme di dominazione, da quella patriarcale a quella politico-militare) che si può vedere in molte opere di Laiseca, in particolare nella raccolta *En sueños he llorado* (2001), non appare con la stessa truculenza nei film qui analizzati. Ma la costruzione dell'umorismo si ripete, poiché, sia in letteratura che sullo schermo, la risata è sempre accompagnata dall'esibizione di una profonda contraddizione nella propria esistenza e, quindi, di una dolorosa consapevolezza.

Un'altra costante tematica sia nei film di Duprát che nella letteratura di Alberto Laiseca è la “finzionalizzazione” della creazione, il suo ruolo nella circolazione del denaro, la fugacità del successo o la possibilità reale di essere “persone corrette” (parafrasando Roberto Arlt)¹⁴. Questi aspetti, in un certo senso sociologici, della creazione artistica, costruiscono una fenditura nella continuità tra narrazione pubblica e privata e rimandano a un'elaborazione teorica e artistica ben radicata nella storia letteraria del Río de la Plata. È quindi importante definire il posto della letteratura di Laiseca nella tradizione argentina e nel panorama attuale.

¹⁴ Cfr., R. Arlt, *Las aguafuertes porteñas*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1981, p. 172.

Il concetto elaborato nel 2018 da Luis Guzmán di *letteratura ammutinata* entra in gioco proprio per offrire un incasellamento teorico – nel panorama della letteratura argentina della seconda metà del Novecento e dei primi vent’anni del XXI secolo – del ruolo di Alberto Laiseca, del contesto letterario di appartenenza (dal quale Laiseca si defila) e della costruzione di un immaginario sulla tradizione. Secondo Guzmán, emblematico autore dello stesso mondo irriverente e marginale di Laiseca (basti pensare al suo libro d’esordio *El frasquito*, del 1973¹⁵), l’ammutinamento risponde all’esigenza di riformulare il discorso letterario e si serve di alcuni elementi formali, se vogliamo tipici dei processi di rinnovamento delle isotopie artistiche: «La letteratura ammutinata grazie alla sua condizione deittica va riformulata ogni volta, e proviene sempre da un’altra scena. [...] Influenzato dall’estetica di Leonida Lamborghini, potrei dire: dislocare. Date queste condizioni, allora è possibile che in ogni lettura e in ogni lettore ci sia un incontro o uno scontro da cui nasce la letteratura ammutinata»¹⁶. Il dislocamento proposto da Lamborghini ci offre qui una serie di opzioni atte a situare la lettura critica in una impalcatura teorica ben definita legata ai processi di ampliamento e distorsione del senso possibili attraverso la traduzione transmediale. Innanzitutto, consente un diverso posizionamento della letteratura di Laiseca all’interno di un processo laterale e sfuggente di risemantizzazione delle lettere argentine; in secondo luogo, ridefinisce il ruolo dell’autore attraverso una serie di coordinate legate alla tradizione e alla cosiddetta postmodernità. Infine, permette di individuare le ragioni – ovvero le logiche – dei processi di transmedialità.

Quindi, lo spostamento dall’autore foucaultiano inteso come serie di discorsività alla figura biologicamente centrata dell’autore

¹⁵ Cfr., L. Guzmán, *Il gemello*, trad. it. di L. Tassi, Salerno: Arcoiris, 2021.

¹⁶ L. Guzmán, *La literatura amotinada*, Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 2018, p. 16.

non è più una modalità accessoria per introdurre un soggetto, ma un dispositivo concreto di spostamento ammutinante delle strutture letterarie. Laiseca agisce, dunque, come portatore di significato nel momento in cui riscrive la tradizione dell'horror argentino e internazionale scegliendo come luogo di enunciazione uno studio televisivo, quando la sua biografia entra perentoriamente nell'organizzazione degli elementi narrativi, come nel caso di *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo* e persino quando supporta in veste di personaggio pubblico il processo di circolazione della letteratura nell'impero delle merci. Il caso de *L'artista* è centrale per spiegare quest'ultimo aspetto.

Dal racconto al film e ritorno

Il film *L'artista* racconta la storia di un giovane infermiere che passa dall'assistenza agli anziani in una casa di riposo a diventare il nuovo pittore di successo della scena artistica di Buenos Aires. Il giovane si prende cura di un anziano di nome Romano, interpretato da Laiseca, che non parla (dice solo *pucho/cicca*) ed è su una sedia a rotelle. L'anziano disegna e l'infermiere decide di presentare le sue opere come proprie in una galleria. Da quel momento entrerà in contatto con il mondo dell'arte, con tutti i suoi molti difetti e le sue poche virtù, e diventerà una figura riconosciuta.

Il film, una commedia amara, solleva diversi interrogativi sul complesso sistema dell'arte contemporanea, proponendo un dualismo tra chi realizza le opere e chi, ponendosi come mediatore, le inserisce nel circuito "commerciale". In questo modo, il film mette in discussione la capacità del critico di discernere cosa sia arte e cosa no. Non sorprende, e anche in questo caso torniamo al rapporto testo-immagine, e più precisamente ai dispositivi che intrecciano la letteratura con i mass-media, che i registi abbiano optato per la presenza di Laiseca nella pellicola. Grazie alla "fama" e al culto personale che da anni si è costruito intorno alla sua figura

“eccentrica”¹⁷, emblema di una sorta di anti-canone della letteratura argentina attuale, l’uso della sua dimensione iconica, del “segno” Laiseca, formula già un giudizio di valore. Esso agisce «come rovescio dello snobismo istituzionale rappresentato nel film: Laiseca (l’artista folle e silenzioso) è il segno dell’autenticità intellettuale in opposizione ai tratti parodici dei vari settori dell’arte»¹⁸, e funge così da riferimento ostensivo extradiegetico. Inoltre, la complessa questione del rapporto tra autorialità e opera d’arte (o letteraria) è un tema che occupa un posto rilevante nella letteratura argentina. È un’eredità sia borgesiana che arltiana che Laiseca riproduce nella narrativa – si pensi ad *Avventure di un romanziere atonale* e a *Los Sorias*, ma anche nel saggio *Per favore, ¡Plagiatemi!* (1991). Tali costruzioni metaletterarie istituiscono il legame essenziale tra un autore così eccentrico e i nuovi detentori del canone letterario argentino, in particolare il già citato César Aira e (soprattutto) Ricardo Piglia. Quest’ultimo dedica il racconto omonimo della sua raccolta *Nombre falso* (1975) alla “finzionalizzazione” del ruolo dell’autore come soggetto sociale nella creazione letteraria e/o al plagio nei termini della sua inevitabile presenza nel mondo delle lettere.

L’autorialità è una mera circostanza, come ne *L’Artista*, e il rapporto di Laiseca con l’opera d’arte non è diretto, ma subisce varie deviazioni e legami imprevedibili.

Per quanto riguarda le connessioni tra letteratura e mass-media, queste diventano più interessanti quando si passa alla trasposizione (termine poco amato da Eco¹⁹) del film nel romanzo, adattamento realizzato nel 2010 dallo stesso Laiseca²⁰. Nella

¹⁷ Un esempio emblematico è il documentario che Eduardo Montes-Bradley ha dedicato allo scrittore argentino: *Alberto Laiseca. Deliciosas perversiones polimorfas*, Argentina: PFG, 2007.

¹⁸ P. Gómez e Conde De Boeck, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Cfr., U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003, p. 324.

²⁰ Cfr., A. Laiseca, *El artista*, Barcellona: Anagrama, 2001.

pellicola, il ruolo dello scrittore argentino, per quanto denso e arrogante, può essere definito piuttosto passivo. Infatti, non partecipa attivamente né alla scrittura né alla realizzazione del lungometraggio: la sua presenza funziona più come richiamo mediatico, è un oggetto nelle mani dei registi. Ma è un oggetto carico del segno ben connotato di “Laiseca”. Ed è grazie alla “finzionalizzazione” che Laiseca recupera pienamente la sua voce, attraverso il personaggio che interpreta nel film, che lì non parla.

Se per Ejzenstein trasporre un testo letterario significa saper tradurre le parole in immagini²¹, qui Laiseca compie l’operazione inversa e dà parole a immagini originariamente mute. Da un punto di vista narratologico, assistiamo a un radicale cambio di prospettiva. Nella versione cinematografica il punto di vista è quello dell’infermiere mentre nel romanzo al narratore onnisciente si aggiunge il punto di vista di Romano che, come nel film, non parla, ma grazie alla scrittura ci fa conoscere i suoi pensieri, recuperando una delle caratteristiche classicamente più difficili da rappresentare sullo schermo.

Come sottolinea Manzoli, il vocabolario del cinema possiede una referenzialità che non appartiene a nessuna lingua scritta e parlata, e questa referenzialità non significa né trasparenza né interpretazione univoca²². Gli elementi connotativi e quindi espressivi del film sono riconoscibili dallo spettatore grazie all’inquadratura e alla mimica del personaggio interpretato da Laiseca. Questo, però, dà adito a numerose letture, ed è proprio sulle possibili esegesi che Laiseca interviene nel romanzo. L’interesse dell’autore è rivolto a quegli spazi cognitivi lasciati vuoti dal “mutismo” del suo personaggio nel film che lui riempie rivendicando il “segno di Laiseca”. Così, mentre il film ironizza sul mondo dell’arte e mette in evidenza le idiosincrasie di

²¹ Cfr., S. Ejzenstein, *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol*, Venezia: Marsilio, 1993, pp. 99-120.

²² Cfr., G. Manzoli, *Cinema e Letteratura*, Roma: Carocci, 2010, p. 32.

quell'ambiente, nel romanzo *Laiseca* pone l'accento sulla psicologia dei due personaggi principali: l'infermiere Jorge e Romano, cioè lui stesso.

Se nel film c'era un'identificazione fisica e rappresentativa del personaggio con l'attore *Laiseca* (l'artista puro), nel romanzo emerge un'identificazione letteraria tra il personaggio e l'autore *Laiseca*, poiché sia il narratore che il protagonista diventano esseri *laisecani*. Quindi, assistiamo a un'assimilazione e un'appropriazione intersemiotica del film vista dalla prospettiva letteraria originale dello scrittore di Rosario.

Sia *Piglia* che *Laiseca* si inseriscono nel concetto di ammutinamento letterario nel momento in cui sovvertono il rapporto canonico tra autore e opera ed esibiscono la circostanza magica della trasformazione dell'arte in merce e dell'autore nella persona giuridica in grado di iniettare plusvalore alla circolazione dell'opera d'arte. Mentre *Gusmán* si concentra sulla relazione che *Piglia* istituisce tra autore e inventore basandosi sull'opera di Arlt, non menziona la profonda connessione che l'inventore ha con la magia del denaro. Questo legame si manifesta nella produzione moderna che sfugge alle logiche della produzione industriale per diventare epifenomeno della modernità. L'inventore diventa un oggetto capace di determinare dalla sua apparente unicità, e non nella sua riproducibilità, un potenziale economico praticamente infinito²³. Il povero vecchietto costretto al mutismo e all'occultamento sociale è il dispositivo magico, assente dal mercato, che fa dell'opera d'arte una sorta di Eldorado, un mito della ricchezza abbagliante. Ecco che l'autore risulta totalmente inoperante rispetto al concetto pubblico di opera d'arte e serve solo a creare una scissione definitiva, ammutinante, tra il creatore e l'opera.

Aggiungiamo che, quando *Gusmán* elenca i processi di ammutinamento letterario di *Lamborghini*, *Libertella* e *Piglia*, non

²³ L. *Gusmán*, *La literatura amotinada*, cit., p. 69.

esplicita l'elemento formale che forse li include tutti, lo *straniamento*. La presenza di Laiseca nei panni di Romano produce un doppio fenomeno straniante: da un lato, introduce l'identità del Laiseca reale nella funzione della storia, dall'altro sublima il suo rapporto con l'arte e celebra l'ostinata esclusione dello scrittore di Rosario dal compromesso con il mercato e con le leggi dell'editoria.

Ed è qui che compaiono tutte le ossessioni e i temi cari al Laiseca romanziere: il "realismo delirante" accompagnato dalle sue massime, le riflessioni sul potere, la sottomissione sessuale, il mostro, la letteratura popolare, i riferimenti al mondo egiziano, all'Unione Sovietica o al Vietnam, tutti temi assenti nel film e che Laiseca rivendica e ripropone nella sua versione, appropriandosi della trama de *L'artista* per parlare del proprio universo letterario.

E la commedia amara del film diventa nel romanzo "commedia brutale", parafrasando ancora Piglia, che definisce così l'opera dell'argentino²⁴. In questa considerazione possiamo trovare un altro punto di contatto tra Laiseca e Piglia. Nella "finzionalizzazione" della vita di Kafka, in *Respirazione artificiale* (1980) troviamo alcune ipotesi sulla capacità dell'autore boemo di raccontare l'orrore. Secondo Tardewski (Witold Gombrowicz²⁵), Hitler e Kafka si sarebbero incontrati a Praga e conosciuti in un caffè, dove Hitler avrebbe raccontato all'autore della *Metamorfosi* i suoi progetti politici: «Lei ha letto *Il processo*, mi dice Tardewski. Kafka seppe vedere fin nei particolari più minuti come si accumulava l'orrore. Quel romanzo presenta in maniera allucinante il modello classico dello Stato trasformato in strumento di terrore»²⁵. Una visione cospiratoria e annichilente dello Stato accomuna Piglia e Laiseca. Piglia assembla un'idea di potere come apparato simbolico adatto a costruire cospirazioni. In Laiseca il potere è quasi premoderno: fa della punizione, pubblica o privata, sessuale o carceraria, necrofila o psicologica,

²⁴ Cfr., R. Piglia, *La civilización Laiseca*, cit., p. 7.

²⁵ R. Piglia, *Respirazione artificiale*, Roma: Sur, 2012, p. 250.

la linea di condotta fondamentale. Il problema di Laiseca è scoprire in quale punto della storia emerge la punizione e per quali ragioni. In questo senso, la punizione rappresenterebbe la storia evidente, mentre il personaggio nella sua vita quotidiana nasconde dietro alla routine o al suo ruolo sociale le ragioni stesse della punizione. La rottura dell'equilibrio iniziale (che è l'inizio di una storia) è in Laiseca la deviazione dell'ordinario verso la narrazione della punizione. Se seguiamo le riflessioni di Piglia su Kafka, troveremo una (possibile) chiave di lettura del mondo di Laiseca. Nel saggio "Tesis sobre un cuento", contenuto nella raccolta *Formas breves* (1986), Piglia scrive che «un racconto racconta sempre due storie»²⁶ e che in Kafka questa combinazione è particolare: «Kafka racconta con chiarezza e semplicità la storia segreta, e narra invece la storia visibile con discrezione e cautela, fino a convertirla in una cosa enigmatica e oscura. Questa stessa inversione fonda ciò che si dice kafkiano»²⁷. La stessa inversione, ma attraverso l'attivazione dell'umorismo, è possibile ritrovarla in molte opere di Laiseca, come *Querida: voy a comprar cigarrillos y vuelvo*.

In questo secondo lavoro, il rapporto tra i registi e Laiseca diventa più dinamico, poiché Laiseca interviene attivamente nella sceneggiatura basata sul suo racconto omonimo e ne scrive un altro, *La muerte del padre*, che, come lui stesso afferma, «è uno dei miei contributi alla sceneggiatura del film basato sul mio racconto *Querida*.... La morte del padre non è una mia idea. Ma questo frammento mi è piaciuto così tanto che lo pubblico in *Cuentos completos* con l'autorizzazione di G. e A. Duprat e Mariano Cohn. Li ringrazio»²⁸.

²⁶ R. Piglia, *Formas breves*, Barcellona: Anagrama, 2001, p. 105. Trad. it. di A. Zucchi in < <https://www.osservatoriocattedrale.com/riflessioni-in/2017/7/27/tesi-sul-raconto-di-ricardo-piglia> >.

²⁷ *Ibidem*, p. 109.

²⁸ A. Laiseca, *La muerte del padre*, in *Cuentos completos*, Buenos Aires: Simurg, 2011, p. 579 (Trad. mia).

Il lungometraggio racconta la storia di un vecchio, originario di Olavarría, «dove le mosche sono fastidiose perché si annoiano»²⁹, con una vita mediocre. Un giorno incontra uno strano uomo, presumibilmente il diavolo, che gli propone di rivivere dieci anni della sua vita in cambio di un milione di dollari, che nella sua esistenza reale gli richiederà non più di cinque minuti, giusto il tempo di andare al chiosco a comprare le sigarette e tornare indietro.

Si tratta di una commedia fantastica e, come nella storia originale, l'elemento fantastico irrompe nella vita di tutti i giorni senza che nessuno si sorprenda o si interroghi sulla sua presenza, né i protagonisti né i narratori, dando vita all'assurdità tipica dell'opera di Laiseca, che lui stesso classifica come realismo delirante.

Il film, che amplia e modifica il racconto originale, analizza la mediocrità e la meschinità umana, mostrandoci la mentalità vuota di un uomo che crede di meritare molto di più di quello che la vita gli ha dato.

Questo lungometraggio inizia con una voce fuori campo intenta a commentare le immagini che via via appaiono sullo schermo, ponendo domande retoriche alle quali la voce risponde alludendo a eventi che lo spettatore vedrà in seguito. Il tono è ironico e anticipa l'umorismo corrosivo e parodico che percorre tutto il film. Lo spettatore non sa a chi appartenga la voce. Solo dopo quattro minuti e mezzo inizia la sigla, che inquadra un'enorme biblioteca, e alla fine, seduto a un tavolo da lavoro, appare in primo piano un uomo, naturalmente Laiseca, che, fumando una sigaretta, si presenta e dichiara che il film è basato su un suo racconto. Tra le nuvole di fumo della sua sigaretta, lo scrittore continua a raccontare la storia e dobbiamo aspettare fino

²⁹ M. Cohn, G. Duprat, *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, Argentina, 2010, min. 6, 48.

al minuto sette e trenta per sentire il primo discorso cinematografico diretto, cioè la prima frase pronunciata da uno degli attori. Con *Querida*, dunque, assistiamo all'irruzione fisica della letteratura e dello scrittore nel cinema di finzione.

Laiseca, nel ruolo di se stesso, diventa narratore e portavoce della propria narrazione, una narrazione grottesca, assurda, in cui, a differenza del racconto, dove c'è un narratore onnisciente che non commenta quasi mai gli eventi, interviene con annotazioni acide, sbeffeggiando il protagonista e i suoi fallimenti con quella risata definita da Piglia «elemento chiave della mitologia del pericolo»³⁰ capace di trasformare il terrore in uno scherzo sinistro. Diventa quindi centrale il *desvío* in questa narrazione di secondo grado in cui la letteratura è chiamata a commentarsi e a commentare la riscrittura di se stessa. Se l'ammutinamento è, in Gusmán, un modo di rivedere la tradizione attraverso la riscrittura e la postmodernità – processo centrale in Lamborghini –, *Querida*... offre un panorama esaustivo di questo processo. Lo scrittore irrompe in una versione della sua opera per riscriverla “in diretta”, mentre questa procede e si sviluppa.

La presenza di Laiseca sullo schermo non si limita, come sembrerebbe evidente, a indirizzare l'interpretazione dell'opera. Da un certo punto di vista, gioca con la possibilità di una conciliazione assolutoria con la narrazione – Ernesto, il protagonista, è colpevole della sua stessa arroganza –, dall'altro impone una riflessione, anche in questo caso, sul rapporto tra arte e creazione.

Laiseca – e i registi – non utilizzano la mediazione di una cifra stilistica come il discorso indiretto libero, ampiamente sfruttato nel cinema (Pasolini ne è forse l'esempio più eclatante³¹), per adattare i testi letterari alle proprie esigenze e mimare in qualche modo la figura del narratore, ma esprimono direttamente se stessi e le proprie idee, intervenendo nella storia in diverse occasioni.

³⁰ R. Piglia, *La civilización Laiseca*, cit., p. 6.

³¹ Cfr., G. Manzoli, *op. cit.*, p. 50 e ss.

La “lettura strategica” di Laiseca, la sua visione del mondo, che ne *L'artista* l'autore ha evidenziato scrivendo un romanzo quasi a completamento del film, qui appare nello stesso medium; laddove la sua vita è la sua opera (basti vedere le numerose interviste o il documentario *Deliciosas perversiones polimorfos* (2007) di cui è protagonista), la sua opera si auto-riflette e rimanda a se stessa. Registrare la propria vita significa quindi filmare frasi fossilizzate presenti nei suoi lavori, in modo che diventino una sorta di “iperfinzione” in cui, come suggerisce Bergara, Laiseca opera e funziona come una iper-rappresentazione romanzata³².

In un'intervista con Graciela Speranza, l'autore di *Los Sorias* afferma:

Un mio amico scrittore insiste sul fatto che la letteratura non serva più a nulla, che siamo stati completamente superati dal cinema, dai media audiovisivi, e che l'unica cosa che ci resta da fare è una sorta di epica del linguaggio. Non voglio che il mio amico abbia ragione e continuerò fino alla fine dei tempi a insistere sull'efficacia della letteratura, a lottare per il trionfo della forza di volontà³³.

Conclusioni

Come sottolinea Piglia, il mondo letterario di Laiseca si allontana, dunque, dagli orizzonti tipici della letteratura argentina e crea un ammutinamento che utilizza il cinema e la televisione come mezzo di distorsione, di depistaggio delle forme tradizionali e delle modalità consolidate di lettura. In tal modo dimostra la possibilità di estrarre l'arte dal suo ambito di sacralità, dalla solidità della tradizione culturale che la incornicia, per inserirla nel circuito delle merci. Un ammutinamento che prende piede quindi

³² Cfr.: H. Bergara, *Prólogo. Por favor, ¡plágienme! De Alberto Laiseca*, Buenos Aires: Eudeba, 2013, p. 18.

³³ G. Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires: Norma, 1995, p. 200.

dalla figura stessa dell'autore, traslato, grazie alla traduzione intersemiotica nel luogo teoricamente preposto per il narratore. Un depistaggio delle funzioni narrative in grado di sovvertire il ruolo sociale dell'autore.

In *Los Sorias*, Laiseca cita spesso il generale prussiano Von Clausewitz, che in una delle sue affermazioni più famose disse: «La guerra è la continuazione della politica con altri mezzi». Forse per Laiseca, che ha una visione molto alta della letteratura e della figura dello scrittore, il cinema e la televisione non sono altro che la continuazione della letteratura con altri mezzi. L'ammutinamento, quindi, è un fenomeno formale e di contenuto per cui non solo il linguaggio, ma anche i discorsi e la loro collocazione (reale e finzionale) sono in grado di spostare il significato e la sua posizione all'interno della tradizione per offrire una delle ultime versioni della rivolta che attraversa la letteratura argentina fin dai suoi albori.

Estratti narrativi

LUIS GUSMÁN

Il gemello

TRADUZIONE ITALIANA DI LORIS TASSI

Il testo che segue è l'incipit del romanzo *Il gemello* di Luis Guzmán, pubblicato dalle Edizioni Arcoiris nel 2021 con la traduzione di Loris Tassi e la postfazione di Ricardo Piglia (tradotta da Raul Schenardi).

Il direttore e la redazione di *Pagine Inattuali* ringraziano le Edizioni Arcoiris per aver generosamente concesso la pubblicazione di questo testo.

La polizia mi picchia perché ho ucciso il gemello, mi picchia con dei cinturoni neri che hanno grandi fibbie d'argento. Vogliono che racconti la storia del gemello morto. Poliziotti stupratori con tutte quelle sacre cinghie, con quell'odore di cuoio, vogliono che canti, che dichiararti come ho ucciso il gemello. Mammina sta qui e mi guarda, mio padre, il paraguaiano, tutti mi circondano, mi torturano e mi gridano assassino. Sorrido al poliziotto e gli indico con il dito il paraguaiano e gli dico il colpevole è lui perché è un ghiottone. Ma mi puntano la luce negli occhi e mi chiedono dove ho nascosto il corpo del gemello morto, e allora gli racconto quello che mi ha raccontato la nonna, che sta alla Chacarita¹, ultima nicchia iniziando a contare da destra, vicino alla tomba di Gardel, così in alto che non sono mai riuscito a metterci i fiori.

Io non l'ho conosciuto, il morto, quando morì non ero ancora nato, so solo che erano due maschi, uno non ce la fece a resistere all'iniezione e morì, morì perché aveva il sangue del padre, l'altro, quello che aveva il sangue della madre, si salvò.

Immobile, incorruttibile, dalla sedia ci sorveglia il cinturone di don Pedro il poliziotto. Lui dorme, poi si alza, prende il mate come

¹ Cimitero di Buenos Aires.

fa tutti i pomeriggi mentre indossa la divisa azzurra, si aggiusta il cinturone e la calibro quarantacinque di servizio, dietro di lui la sua donna con il mate pronto gli toglie i pelucchi, gli sistema le cinghie.

Si toglie le cinghie, estrae la calibro quarantacinque e la punta su una vacca che ha accanto, non si toglie i pantaloni ma si apre la patta e lo tira fuori per violentarla, lei si abbassa la cerniera dei pantaloni bianchi e si stende a terra aspettando di essere violentata dalla schifosa sborra poliziesca.

Entriamo in una macchina e andiamo alla Chacarita, durante il viaggio chiedo se mi possono allentare un po' le manette e dare una sigaretta. Vicino alla tomba di Gardel c'è la nicchia, l'ultima contando da destra, la nonna non mente mai, dico a un poliziotto, un altro piazza una scala e sale, guardo all'insù e capisco che nemmeno adesso potrei metterci dei fiori, anche se volessi. La aprono, una piccola cassa bianca e vuota, neanche le ceneri, mammina grida bisogna ucciderlo, lo ha ucciso perché voleva le due mammelle solo per sé, per cupidigia, e adesso vorrebbe uccidere il mio piccolo paraguaiano, ma pagherà per tutte le sue malefatte, maledetto sciacallo, gridano i poliziotti, e si lanciano su di me per picchiarmi.

Io spero che don Pedro il poliziotto si addormenti, ma lui non dorme mai, fuma e legge romanzi polizieschi tutta la notte, spegne la luce soltanto quando arriva l'alba, ma continua a fumare, i poliziotti non dormono mai, non possono perché devono proteggere il sonno degli altri – mi dice – e occhio con la Piccola, attento con la Piccola, se ti vedo con la Piccola ti lascio il segno col cinturone.

Il cinturone di don Pedro cammina da solo, ha gli occhi e ci controlla.

ALBERTO LAISECA

Gradinata di gioielli

TRADUZIONE ITALIANA DI LORENZA DI LELLA

Il testo che segue è il racconto *Gradinata di gioielli* tratto da *Uccidendo nani a bastonate* di Alberto Laiseca, pubblicato dalle Edizioni Arcoiris nel 2017 con la traduzione di Loris Tassi e Lorenza Di Lella.

Il direttore e la redazione di *Pagine Inattuali* ringraziano le Edizioni Arcoiris per aver generosamente concesso la pubblicazione di questo testo.

Il bey della Turchia, Hashyud, fece costruire sette palazzi sovrapposti in cui rinchiuso, l'una dopo l'altra, le sue sette consorti con tutti i loro beni. Ognuna gli durava più o meno due anni. Quando si stancava di lei le regalava vestiti magnifici, a mo' di corredo funebre, e poi la imprigionava in un palazzo, eretto sopra il precedente.

Non faceva a tempo a prendere moglie che già, senza che colei che un giorno lo avrebbe occupato ne sapesse niente, ordinava di iniziare la costruzione di un nuovo gioiello architettonico. Ma poiché, nel corso degli anni, erano misteriosamente scomparse ben sei spose – numero che coincideva esattamente con quello degli appartamenti di cui si componeva l'immenso edificio –, la settima si insospettì. Per evitare la sua triste sorte, cercò di adulare il bey, ma fu inutile. Quando arrivò il suo momento seguì la strada delle altre.

I palazzi erano tutti decorati in filigrana; autentiche perle, gioie magnifiche, tempestate di pietre preziose. Erano ben illuminati e dotati di una cospicua scorta di combustibile per le lanterne, nonché di candele; c'erano inoltre cibo e acqua in quantità tali da consentire all'infelice di sopravvivere per due mesi. Nelle pareti c'erano delle finestrelle, così che la vittima non morisse per asfissia, ma erano sbarrate. Quando il settimo gradino di quella

straordinaria scala fu terminato e occupato dalla rispettiva consorte, il bey licenziò gli architetti, ritenendo che sette fosse un numero sacro e pertanto non dovesse essere calpestato.

Alla morte del bey, il suo successore ordinò di aprire una breccia nel muro di ciascuna delle costruzioni e portò alla luce gli scheletri delle vittime; non ne furono trovati due nella stessa posizione, il che indicava che ognuna delle donne doveva aver affrontato il problema della propria dipartita in modo diverso. Tutte – compresa la settima – sperarono a un certo punto che prima o poi qualcuno le avrebbe tirate fuori da quella prigione.

Alcune pensarono che fosse solo uno scherzo crudele, dal momento che già in passato il bey aveva dimostrato di saperne architettare di terribili. Ad altre – chi non commette un innocente peccatuccio di tanto in tanto – venne il sospetto che si trattasse di un castigo; così aspettarono che il tempo addolcisse la sentenza e placasse la collera del principe. Tutte, senza eccezione, lasciarono un diario scritto più o meno lungo – il bey aveva messo a loro disposizione penne, carta e inchiostro in abbondanza. I più simili erano quelli della prima e dell'ultima moglie, la settima. Furono infatti le uniche, per chissà quale ricorrenza numerica, a intuire fin dall'inizio la fine che avrebbero fatto; ma si uccisero solo quando venne a mancare il combustibile per le lampade. Il giorno in cui si tolsero la vita, avevano ancora acqua e cibo.

La seconda si impiccò con un lenzuolo.

La quinta diede fuoco alle tende e al letto, con il duplice proposito di trasformarsi in una pira bonzoica e amareggiare la vita al bey distruggendo il suo capolavoro architettonico. Non aveva tenuto conto della furbizia del despota che, prevedendo la sua totale mancanza di umorismo, aveva ordinato di blindare tutte le stanze e installare in ognuna di esse una cellula fotoelettrica che fin dalle prime fiamme avrebbe fatto scattare il sistema antincendio. C'è da dire, infatti, che uno degli alchimisti del bey aveva scoperto l'elettricità; il delirante sovrano, che aveva capito immediatamente l'enorme potenziale di quella nuova invenzione, aveva costretto il

saggio ad avviare un processo industriale destinato, e rigorosamente limitato, a realizzare il suddetto impianto. Non appena il sistema antincendio fu terminato, il bey lo fece uccidere – l'alchimista, naturalmente – così che l'elettricità non cadesse in cattive mani. Prese la precauzione, questo sì, di conservare il progetto per i palazzi futuri¹.

La quarta si decapitò.

La terza si tagliò un seno.

La settima morì di fame. Essendo molto parca con l'acqua, riuscì a farla durare fino all'ultimo. Fin da quando era bambina era stata abituata a bere, in inverno, solo il brodo della minestra e il contenuto di due tazzine di caffè al giorno, e in estate poco di più. Soffrì un po' la sete solo negli ultimi giorni di agonia, cosa a cui ovviò facendosi un taglio in un braccio e bevendo il suo stesso sangue; questo le permise di resistere con relativa facilità altri cinque giorni. Stava per praticarsi una nuova ferita, quando morì di fame.

All'inizio ho detto che questa donna si uccise. Ne sono tutt'ora convinto, sebbene il mio racconto sembri contraddire questa affermazione.

La sesta si mise a studiare la magia a ritmi frenetici sperando di riuscire ad abbattere la parete con la sola forza di volontà. Il bey le aveva lasciato diversi libri sull'occultismo. Ma uno studio del genere è molto lungo e laborioso, e a lei mancò il tempo di portarlo a termine. Non riuscì nemmeno a fare la cosa più semplice: comunicare telepaticamente con il tiranno per chiedergli di tirarla fuori di là; in ogni caso, anche se ci fosse riuscita, lui non le avrebbe

¹ Avrebbe potuto utilizzare un sistema più semplice: una serie di spruzzatori automatici azionati dalla variazione di temperatura. Quando la temperatura avesse superato un certo livello, il materiale speciale usato per otturare i fori degli spruzzatori si sarebbe fuso, e l'acqua, non avendo più nessun ostacolo a trattenerla, avrebbe potuto scorrere liberamente. Ma questo sistema, che pure era molto meno complesso, al bey non piaceva perché non lo riteneva all'altezza delle sue favolose intenzioni.

prestato la benché minima attenzione. L'aveva ascoltata già abbastanza nei due anni in cui erano stati sposati.

La prima mangiò tanta carta da morire per un bolo fecale. Iniziò divorando i fogli bianchi e continuò con quelli su cui aveva scritto il suo diario, partendo dall'inizio: ragion per cui, le persone che ritrovarono il suo scheletro poterono leggerne soltanto le ultime pagine.

Il bey avrebbe potuto continuare a costruire un palazzo sopra l'altro. Preferì lasciare l'edificio così com'era; proprio come uno scrittore, realizzò delle Architetture Esemplari. La Tecnocrazia come un gioiello nel loto.

RICARDO PIGLIA

La pazza e il racconto del delitto

TRADUZIONE ITALIANA DI
PINO CACUCCI

Il testo che segue è il racconto *La pazza e il racconto del delitto* tratto da *Falso nome* di Ricardo Piglia, pubblicato dalle Edizioni SUR nel 2012 con la traduzione di Pino Cacucci. Nello specifico, il copyright completo è:

© Eredi di Ricardo Piglia, 1975
c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria
www.schavelzongraham.com

© SUR, 2021

Tutti i diritti riservati

Il direttore e la redazione di *Pagine Inattuali* ringraziano le Edizioni SUR per aver generosamente concesso la pubblicazione di questo racconto.

1.

Grasso, trasandato e malinconico, con il vestito di lino verde chiaro in cui sembrava fluttuare, Almada uscì ostentando un'aria di segreta euforia nel tentativo di occultare quanto fosse avvilito.

Le strade si stavano acquietando: oscure e lucide, scendevano in un dolce pendio consentendogli di procedere agevolmente, tenendo ferma la tesa del cappello quando il vento dal fiume gli sferzava la faccia. In quel momento le entraîneuse entravano nei locali per il primo turno. A qualsiasi ora ci sono uomini in cerca di donne, vagano nella città sotto il sole pallido, attraversano furtivamente verso le sale da ballo che al tramonto diffondono nelle strade una musica melodiosa. Almada si sentiva smarrito, pieno di paura e disprezzo. Lo scoramento gli rievocava il ricordo di Larry: il corpo distante della donna, morbido sullo sgabello di cuoio, le ginocchia aperte, i capelli rossi che riverberavano sotto le lampade azzurre del New Deal. Vederla da lontano, in pieno giorno, la pelle avvizzita, le occhiaie, barcollare contro la luce color malva che scendeva dal cielo: altezzosa, ubriaca, indifferente, come se lui fosse una pianta o un cane randagio. “Poterla umiliare almeno una volta”, pensò. “Spezzarla in due fino a farla gemere e abbandonarsi”.

All'angolo, il locale New Deal era una macchia ocre, corrosa, ancora più pervertita nella bruma delle sei del pomeriggio. Piantato lì di fronte, rattrappito, assorto, Almada accese una sigaretta e alzò la faccia come se cercasse nell'aria il profumo maligno di Larry. Adesso si sentiva forte, capace di tutto, anche di entrare nel cabaret e trascinarla fuori per un braccio e schiaffeggiarla finché non gli avesse obbedito. «Sono anni che cerco di spiccare il volo», pensò a un tratto. «Mettermi per conto mio a Panama, o a Quito, in Ecuador». Lì accanto, scorse il fagotto sporco di una donna che dormiva sdraiata nell'atrio di un portone, avvolta negli stracci. Almada la toccò con un piede.

«Ehi, tu», disse.

La donna si tirò a sedere annaspando nell'aria e levò il viso stringendo gli occhi, facendo fatica a mettere a fuoco.

«Come ti chiami?», disse lui.

«Chi?»

«Tu. Non mi senti?»

«Echevarne, Angélica Inés», rispose lei, rigida. «Echevarne, Angélica Inés, però mi chiamano Anahí».

«E cosa ci fai qui?»

«Niente», disse lei. «Mi dai qualche soldo?»

«Ah, vuoi dei soldi?»

La donna si stringeva al corpo un vecchio soprabito da uomo che la avvolgeva come una tunica.

«Va bene», disse lui. «Se ti inginocchi e mi baci i piedi ti do mille pesos».

«Eh?»

«Vedi? Guarda», disse Almada, agitando la banconota fra le dita tozze. «Inginocchiati e te li do».

«Io sono quella, sono Anahí. La peccatrice, la gitana».

«Mi hai sentito?», sbottò Almada. «O sei ubriaca?»

«La macarena, ah macarena, coperta di tulle», cantò la donna, e cominciò a chinarsi sugli stracci che la ricoprivano fino ad

affondare la faccia tra le gambe di Almada. Lui la squadrò dall'alto, imponente, uno scintillio umido negli occhietti da gatto.

«Eccoteli. Io sono Almada», disse, e le porse la banconota. «Comprati un profumo».

«La peccatrice. Regina e madre», disse lei. «Non c'è mai stato in tutto questo paese un uomo più bello di Juan Bautista Bairoletto, il fantino».

Dal lucernario del locale da ballo proveniva il suono di un pianoforte, flebile, incerto. Almada strinse i pugni nelle tasche e si diresse verso la musica, verso le tende color sangue dell'ingresso.

«La macarena, ah macarena», cantava la pazza. «Coperta di tulle e di seta, la macarena, ah, coperta di tulle», cantava quella pazza.

Antúnez entrò nel corridoio giallastro della pensione tra calle Viamonte e Reconquista, tranquillo, in pace con sé stesso, grato a quella impalpabile combinazione degli eventi della vita che lui chiamava il suo destino. Era ormai una settimana che viveva con Larry. Prima si incontravano ogni volta che lui si attardava al New Deal senza decidersi a scegliere o voler ammettere che ci andava per lei; poi, a letto, i due si usavano a vicenda con freddezza ed efficacia, in maniera lenta e perversa. Antúnez si svegliava dopo mezzogiorno e scendeva in strada, lasciandosi alle spalle il chiarore fastidioso che filtrava dalle persiane socchiuse. Finché una mattina, senza che nulla lo lasciasse presagire, lei si parò nuda in mezzo alla stanza e come se parlasse da sola gli chiese di non andarsene. Antúnez si mise a ridere: «E perché? Dovrei rimanere qui?», chiese lui, un uomo appesantito, invecchiato. «A fare che?» Ma mentre lo diceva, aveva già deciso, perché in quel momento cominciava a essere cosciente della sua inesorabile decadenza, dei segni di quel fallimento che aveva scelto di chiamare destino. Allora si rassegnò a stare in quella stanza, senza niente da fare a parte affacciarsi al balcone di ferro a guardare la discesa di calle- Viamonte e vederla arrivare, a passi lenti, soffusa nella nebbia dell'alba. Si sarebbe abituato alla maniera che

aveva lei di entrare in casa portandosi appresso la stanchezza degli uomini che le avevano pagato da bere e avvicinarsi, disinvolta, per posare i soldi sul comodino. Si abituò anche al patto, alla segreta e condivisa decisione di non parlare del denaro, come se entrambi sapessero che la donna ripagava così il modo in cui lui la proteggeva dalle paure che a tratti le davano la sensazione di morire o diventare pazza.

“Ci rimane ancora poco da giocare, a lei e a me”, pensò arrivando all’angolo del corridoio, e in quell’istante, prima di aprire la porta della stanza, comprese che la donna se n’era andata e che tutto cominciava a perdersi. Quello che non poteva immaginare era che dall’altra parte avrebbe trovato la sventura e l’infelicità, i segni della morte nei cassetti aperti e i mobili svuotati, nei flaconi, profumi e ciprie di Larry sparsi sul pavimento: il commiato, l’addio scritto con il rossetto sullo specchio dell’armadio, l’ultimo messaggio che aveva voluto lasciargli la donna prima di andarsene.

È venuto lui è venuto Almada è venuto a prendermi sa tutto di noi è venuto al cabaret e lui è un animale un sacco di immondizia oh dio mio vattene per favore ti imploro di salvarti Juan è venuto a prendermi stasera è un topo di fogna dimenticami ti prego dimenticami come se non fossi mai stata nella tua vita io Larry per l’amor di dio non cercarmi perché lui ti ucciderà.

Antúnez lesse le lettere tremolanti, tracciate come una rete sulla sua faccia riflessa nello specchio.

2.

A Emilio Renzi interessava la linguistica ma si guadagnava da vivere scrivendo recensioni sul giornale *El Mundo*: aver passato cinque anni in facoltà a specializzarsi nella fonologia di Trubeckoj per finire a scrivere articoli da mezza pagina sul desolante panorama letterario nazionale era senza dubbio la causa principale del suo triste stato d’animo, di quell’aspetto assorto e un po’ metafisico che lo rendeva simile ai personaggi di Roberto Arlt.

Il tizio che si occupava della cronaca nera era malato quel pomeriggio in cui la notizia dell'omicidio di Larry arrivò al giornale. Il vecchio Luna decise di incaricare Renzi della faccenda perché pensò che costringerlo a immischiarsi in quella storia di prostitute da quattro soldi e papponi gli avrebbe fatto solo bene. Avevano ritrovato il corpo della donna uccisa a coltellate dietro il New Deal; l'unica testimone del delitto era una mendicante mezza matta che diceva di chiamarsi Angélica Echevarne. Quando l'avevano trovata stava cullando il cadavere come se fosse una bambola e ripeteva una storia incomprensibile. La polizia arrestò quella mattina stessa Juan Antúnez, il tipo che viveva con la vittima, e la questione sembrava risolta.

«Cerca di vedere se puoi inventarti qualcosa di utile», gli disse il vecchio Luna. «Vai alla centrale, che alle sei lasciano entrare i giornalisti».

Alla centrale di polizia Renzi incontrò un solo giornalista, un certo Rinaldi, che si occupava della cronaca nera per *La Prensa*. Il tipo era alto e aveva la pelle spugnosa, come se fosse appena uscito dall'acqua. Li fecero entrare in una stanza con le pareti celesti che sembrava una sala cinematografica: quattro lampade illuminavano a giorno una sorta di palcoscenico di legno. Lì sopra fecero passare un uomo dall'aria infastidita che si copriva la faccia con le mani ammanettate: il posto si riempì improvvisamente di fotografi che presero a scattare istantanee da ogni angolazione. Il tipo sembrava fluttuare nella nebbia e quando abbassò le mani fissò Renzi con uno sguardo mite.

«Non sono stato io», disse. «È stato quel grassone di Almada, ma lui ha protezioni dall'alto».

Renzi, a disagio, ebbe l'impressione che quell'uomo si rivolgesse proprio a lui e gli chiedesse aiuto.

«Il colpevole è sicuramente lui», disse Rinaldi, quando lo portarono via. «Sono in grado di annusare un criminale a cento metri: hanno tutti la stessa faccia da gatta morta, tutti dicono di non essere stati loro e parlano come se stessero sognando».

«A me è sembrato che dicesse la verità».

«Sembra sempre che dicano la verità. Ecco che arriva la pazza».

La vecchia entrò guardando verso la luce e si mosse sulla pedana oscillando leggermente, come se camminasse con le caviglie legate. Quando cominciò a parlare, Renzi accese il registratore.

«Io ho visto tutto come se guardassi dentro il mio stesso corpo tutto l'interno i gangli le budella il cuore che appartiene che è appartenuto e sempre apparterrà a Juan Bautista Bairoletto il fantino e in nome di questo uomo dico vattene da qui nemico viscerale o non vedi che vuole strapparmi la pelle a strisce e farci merletti vestiti di tulle intrecciando i capelli della Anahí la gitana macarena, ah macarena sei una disgraziata non hai l'anima e luccica in quella mano una pietra focaia mi bevo l'acido ti giuro che se ti avvicini bevo l'acido peccatrice pazza di invidia perché io sono monda da ogni peccato sono una santa Echevarne Angélica Inés e mi chiamano Anahí aveva ragione Hitler quando ha detto che bisogna ammazzare tutti quelli di Entre Ríos sono una strega e sono gitana e sono la regina che intesse un tulle bisogna coprire la pietra che luccica in quella mano, il luccichio che l'ha uccisa perché non ti togli quella maschera dalla faccia che mi ha visto e non mi ha visto e gli ha parlato di quel denaro Madre Maria Madre Maria nell'atrio del portone Anahí è stata gitana è stata regina e amica di Evita Perón e dov'è il purgatorio se non a Lanás dove hanno portato la vergine sul carretto con un fiocco di tulle per coprirle la faccia che avevo bianca per tanta innocenza».

«Sembra una parodia di Macbeth», mormorò, facendo l'erudito, Rinaldi. «Si ricorda, no? La storia narrata da un pazzo che non significa nulla».

«Da un idiota, non da un pazzo», lo corresse Renzi. «Da un idiota. E chi le ha detto che non significa nulla?»

La donna continuava a parlare con la faccia rivolta alla luce.

«Perché mi chiamano traditrice lo sa perché glielo dico io perché a me mi amava l'uomo più bello su questa terra Juan Bautista Bairoletto il fantino con il poncho gonfio di vento è come un pallone un pallone grasso che fluttua sotto la luce gialla non ti avvicinare se ti avvicini ti dico non mi toccare con la spada perché alla luce ho visto tutto ho visto come se guardassi dentro il mio corpo dentro i gangli le budella il cuore che è appartenuto che appartiene e che sempre apparterrà».

«Sta ricominciando da capo», disse Rinaldi.

«Forse sta cercando di farsi capire».

«Chi? Quella? Ma non lo vede che è fuori di testa», disse alzandosi dalla poltroncina. «Viene fuori?»

«No. Resto qui».

«Ascolti, vecchio mio: non si rende conto che ripete sempre le stesse cose da quando l'hanno trovata?»

«È proprio per questo», rispose Renzi, controllando il nastro nel registratore. «È per questo che voglio ascoltare: perché ripete sempre le stesse cose».

Tre ore dopo Emilio Renzi espose sulla scrivania del vecchio Luna, sorprendendolo, la trascrizione letterale del monologo della pazza, sottolineata con matite di colori diversi e infarcita di segni e numeri.

«Ho la prova che Antúnez non ha ucciso quella donna. È stato un altro, un tizio che lui ha nominato, un certo Almada, un tipo grassoccio».

«Che vai raccontando?», sbottò Luna, sarcastico. «E così Antúnez dice che è stato Almada e tu ci credi».

«No. È la pazza che lo dice: la pazza che da almeno dieci ore ripete sempre le stesse cose senza dire niente. Ma proprio perché ripete le stesse cose la si può comprendere. C'è una serie di regole in linguistica, un codice che si usa per analizzare il linguaggio psicotico».

«Dimmi un po', giovanotto», disse Luna scandendo le parole.
«Mi stai prendendo in giro?»

«Aspetti, mi dia solo un minuto per spiegarmi. Nel delirio un folle ripete, o meglio, è costretto a ripetere, certe strutture verbali che sono fisse, come uno stampo, mi segue? Uno stampo che va riempiendosi di parole. Per analizzare questa struttura ci sono trentasei categorie verbali che si chiamano operatori logici. Sono una sorta di mappa, lei li applica a quello che viene detto e si rende conto che il delirio ha un suo ordine, e ripete queste formule. Ciò che non rientra in questo ordine, ciò che non si può classificare, ciò che è d'avanzo, il superfluo, è il materiale utile: è quello che il pazzo tenta di dire nonostante la compulsione a ripetersi. Ho usato questo metodo per analizzare il delirio della donna. Se ci fa caso vedrà che lei ripete una quantità di formule, ma c'è una serie di frasi, di parole che non si possono classificare, che restano al di fuori di tale struttura. Ho fatto questo, separare le parole, e cosa rimane?», disse Renzi, alzando la faccia per guardare il vecchio Luna. «Sa cosa rimane? Questa frase: "L'uomo grasso la aspettava nel portone e non mi ha visto e le ha parlato di denaro e qualcosa ha brillato nella mano che l'ha uccisa". Si rende conto?», concluse Renzi, in tono trionfale. «L'assassino è il ciccione, Almada».

Il vecchio Luna lo fissò impressionato e si chinò sui fogli.

«Vede?», insisté Renzi. «Guardi le parole che dice, quelle sottolineate in rosso, le dice tra i vuoti che si aprono in mezzo a ciò che si sente costretta a ripetere, la storia di Bairoletto, la vergine e tutto il resto del delirio. Se fa attenzione alle diverse versioni vedrà che le uniche parole che cambiano posto sono quelle con cui lei tenta di raccontare ciò che ha visto».

«Incredibile. Ma questo l'hai imparato all'università?»

«Non mi prenda in giro».

«Non ti sto prendendo in giro, dico sul serio. E adesso cosa ne farai di tutti questi fogli? Una tesi?»

«Come sarebbe a dire cosa ne farò? Li pubblichiamo sul giornale».

Il vecchio Luna sorrise come se qualcosa gli facesse male.

«Datti una calmata, giovanotto. O pensi che questo giornale si occupi di linguistica?»

«Dobbiamo pubblicarlo, ma non se ne rende conto? Così potranno usarlo gli avvocati di Antúnez. Non capisce che quell'uomo è innocente?»

«Ascolta, quel tipo è fottuto, neanche ce li ha gli avvocati, è un pappone, l'ha uccisa perché alla lunga certe donne fuori di testa finiscono sempre così. Il tuo giochetto di parole mi pare fenomenale, certo, ma finiamola qui. Scrivi un pezzo di cinquanta righe per raccontare che la tizia è stata ammazzata a coltellate».

«Senta, signor Luna», tagliò corto Renzi. «Quell'uomo passerà il resto della sua vita in galera».

«Lo so. Ma io faccio questo mestiere da trent'anni e almeno una cosa ce l'ho chiara: mai cercare problemi con la polizia. Se loro ti dicono che a uccidere è stata la Vergine Maria, tu scrivi che l'assassina è la Vergine Maria».

«Va bene», disse Renzi, raccogliendo i suoi fogli. «In questo caso, manderò tutto al giudice».

«Dimmi una cosa, ma tu vuoi rovinarti la vita? Una pazza come testimone per salvare un pappone? Perché ti vuoi immischiare in questa rogna?» Sul volto aveva un'espressione di pacata serenità, una calma che non gli aveva mai visto. «Senti, prenditi la giornata libera, vai al cinema, fai quel che ti pare, ma non creare problemi. Se ti metti contro la polizia ti sbatto fuori dal giornale».

Renzi si sedette davanti alla macchina per scrivere e mise un foglio bianco nel rullo. Avrebbe scritto la lettera di dimissioni; e poi, una lettera al giudice. Dalle finestre, le luci della città sembravano crepe nel buio. Accese una sigaretta e rimase così, fermo, pensando ad Almada, a Larry, risentendo nelle orecchie la pazza che parlava di Bairoletto. Poi abbassò la faccia e si mise a battere sui tasti, quasi senza pensare, come se qualcuno gli stesse dettando: «Grasso, trasandato e malinconico, con il vestito di lino

Ricardo Piglia

verde chiaro in cui sembrava fluttuare, Almada uscì ostentando un'aria di segreta euforia nel tentativo di occultare quanto fosse avvilito».

HÉCTOR LIBERTELLA

Ibidem

TRADUZIONE ITALIANA DI
ANNABELLA CANNEDDU

Il testo che segue è un estratto dal romanzo *El árbol de Saussure* che sarà pubblicato con la traduzione di Annabella Canneddu dalle Edizioni Arcoiris nei prossimi mesi.

Il direttore e la redazione di *Pagine Inattuali* ringraziano le Edizioni Arcoiris e Annabella Canneddu per aver generosamente concesso la pubblicazione di questo testo.

*In letteratura il tempo è piega,
al modo in cui si piega una pagina.*

CHUANG-TSU

APPESO all'albero di Saussure, c'è un enorme striscione che recita

IL FUTURO È GIÀ STATO

Ne deriviamo che: se l'avvenire è alle nostre spalle, o se la nozione di destino è passata di moda, l'unica strada possibile è quella che porta *qui* (?)

IBIDEM significa “proprio lì, in quello stesso punto, nello stesso posto o nello stesso momento”. Si tratta di un'iscrizione latina che indica che stiamo convocando al nostro libro un'opera anteriore – citata a piè di pagina, *op. cit.*, e che citiamo ancora una volta nella stessa pagina.

Secondo la fisica del ghetto, il tempo esiste oltremisura. Non è un'illusione. Al contrario, è visibile e tangibile quanto l'iscrizione a piè-pagina che attualizza ogni cosa. (Qui, proprio in questo momento, il tempo passa, a piè-di, appunto. E inietta alle cose un valore istantaneo: rende il passato presente.)

Héctor Libertella

QUANTO all'attualizzazione del futuro, qualcuno (un pappagallo?) tra i rami dell'albero pensa:

Quanti di quei vecchi e immortali autori che ho citato non sono ancora nati? A quanti, perché fossero presenti, ho dovuto io scrivere i libri?¹

¹ Clóvis Carvalho, *A cultura que nos olha*, São Paulo: Arché, 1997, p. 72.

LEÓNIDAS LAMBORGHINI

Lewis Carroll

TRADUZIONE ITALIANA DI
AGUSTÍN CONDE DE BOECK E LORENZO MARI

Il testo che segue è un racconto tratto da *Encontrados en la basura* di Leónidas Lamborghini, pubblicato da Paradiso ediciones di Buenos Aires nel 2006 e qui pubblicato per la prima volta con la traduzione di Agustín Conde De Boeck e Lorenzo Mari. La presenza dell'originale spagnolo assolve a una richiesta dell'editore Paradiso ediciones, titolare dei diritti di Lamborghini, per acconsentire alla pubblicazione di *Lewis Carroll* in questa sede.

Il direttore e la redazione di "Pagine Inattuali" ringraziano le Paradiso ediciones per aver generosamente concesso la pubblicazione di questo testo. E ringraziano Mariangelica Lamborghini per aver contribuito in modo significativo alla possibilità che ciò avvenisse.

Ver el horror,
verlo en lo cómico
y ver lo cómico
en el horror:
ese es el juego.

Lo que no es loco
no es verdad

Cayendo a tientas
por el pozo
o atravesando
el blando espejo.

Lo que no es loco
no es verdad

Llama la risa
a lo siniestro.
Llama el sinsentido
al sinsentido,
llama el pensar
al desavariar.

Lo que no es loco
no es verdad:
ese es el rumbo¹.

¹ L. Lamborghini, *Levis Carroll*, in *Encontrados en la basura*, Buenos Aires: Paradiso ediciones, 2006 p. 20.

Vedere l'orrore
vederlo nel comico
e vedere il comico
nell'orrore
questo è il gioco.

Ciò che non è folle
non è vero

Brancolando
nel pozzo
o passando attraverso
lo specchio morbido.

Ciò che non è folle
non è vero

La risata chiama
il perturbante.
Il senso chiama
il nonsenso,
il pensiero chiama
il delirio.

Ciò che non è folle
non è vero:
questa è la rotta.

ANNABELLA CANNEDDU
AGUSTÍN CONDE DE BOECK

Un elenco delle opere “ammutinate” tradotte in italiano

A seguire, si propone un elenco, in ordine alfabetico per autore e cronologico di pubblicazione italiana, aggiornato al 30 ottobre 2023, di tutte le opere tradotte in italiano di autori che possono essere considerati “ammutinati”, secondo la prospettiva proposta da Luis Gusmán.

A. Laiseca, *Avventure di un romanziere atonale*, trad. it. di L. Tassi, Salerno: Edizioni Arcoiris, 2013.

A. Laiseca, *È il tuo turno*, trad. it. di F. Verde, Salerno: Edizioni Arcoiris, 2017.

A. Laiseca, *Uccidendo nani a bastonate*, trad. it. di Loris Tassi e L. Di Lella, Salerno: Edizioni Arcoiris, 2017.

A. Laiseca, *Grazie Chanchúbelo*, trad. it. di L. Tassi, Napoli: Wojtek, 2022.

A. Laiseca, *Per favore, plagiatemi!*, trad. it. di L. Tassi, Napoli: Wojtek, 2023.

H. Libertella, *L'albero di Saussure*, trad. it. di A.Canneddu, Salerno: Edizioni Arcoiris, 2024.

R. Piglia, *Bersaglio notturno*, trad. it. di P. Cacucci, Milano: Feltrinelli, 2011.

R. Piglia, *Respirazione artificiale*, trad. it. di G. Guadalupi, Roma: Edizioni Sur, 2012.

R. Piglia, *La città assente*, trad. it. di E. Leon, Roma: Edizioni Sur, 2014.

R. Piglia, *L'invasione*, trad. it. di E. Leon, Roma: Edizioni Sur, 2015.

R. Piglia, *Solo per Ida Brown*, trad. it. di N. Jacchia, Milano: Feltrinelli, 2017.

R. Piglia, *Critica e finzione*, trad. it. di M. Olivati, Milano: Mimesis Edizioni, 2018.

R. Piglia, *I casi del commissario Croce*, trad. it. di P. Cacucci, Roma: Edizioni Sur, 2019.

R. Piglia, *Un pesce nel ghiaccio*, trad. it. di E. Leon, Roma: Edizioni Sur, 2020.

R. Piglia, *Soldi bruciati*, trad. it. di P. Cacucci, Roma: Edizioni Sur, 2020 (anche Milano: Feltrinelli, 2008).

R. Piglia, *Falso nome*, trad. it. di P. Cacucci, Roma: Edizioni Sur, 2021.

Agustín Conde De Boeck - Annabella Canneddu

R. Piglia, *Teoria della prosa*, trad. it. di L. Tassi; a cura di F. Arnoldi e A. Zucchi, Napoli: Wojtek, 2021.

R. Piglia, *L'ultimo lettore*, trad. it. di A. Gianetti, Roma: Edizioni Sur, 2023 (anche Milano: Feltrinelli, 2007).



Pagine Inattuali n. 10

ISSN 2280-4110

Publicato sulla piattaforma SHARE Riviste nel mese di ottobre del 2022

© FedOA - Federico II University Press

Luis Gusmán

La tradizione letteraria argentina
Intervista a Luis Gusmán

Agustín Conde De Boeck
Annabella Canneddu

Sulla letteratura ammutinata, ovvero
alcune considerazioni sulla narrativa
argentina di fine Novecento

Agustín Conde De Boeck

Privati archetipi collettivi: una breve
analisi di alcuni deliri laisechiani

Lorenzo Mari

Contrappunto, distorsione e fuga.
Leónidas e Osvaldo Lamborghini

Annabella Canneddu

Traducir a Libertella

Ana Gallego Cuiñas

Politica, poetica ed estetica di Ricardo
Piglia

Marcella Solinas

Strategie per l'ammutinamento nel
linguaggio filmico di Alberto Laiseca

Federico II University Press



fedOA Press