



PER UN'ANALISI DI *LOS DESTERRADOS* DI HORACIO QUIROGA

Jacopo Varchetta
(Università degli Studi di Napoli Parthenope)

Riassunto. Horacio Quiroga riesce a scoprire attraverso la sua scrittura uno spazio letterario e geografico nuovo, crea un linguaggio nel quale lo spagnolo rioplatense è arricchito dal guaraní e dal portoghese brasiliano, dando così vita a uno stile di confine, che a sua volta richiama il mondo di frontiera. Il nostro scrittore si divide tra modernismo, naturalismo e realismo, opta nei suoi testi e in particolar modo ne *Los desterrados* per una fusione di diversi stili narrativi, adoperando ad esempio all'interno di un testo a volte il punto di vista esterno, a volte quello interno o addirittura lasciando che sia la natura a esporre problematiche e vicende.

Abstract. Horacio Quiroga shows, through his writing, a new literary and geographical space. He creates a language in which the Spanish of the River Plate is enriched by the Guarani and the Brazilian Portuguese, thus giving rise to a border style, which attracts the world border. Our writer is divided between Modernism, Naturalism and Realism. He chooses in his texts, specially in *Los desterrados*, a fusion of different narrative styles, using sometimes the external point of view, sometimes the inner one, or even letting nature to expose issues and events.

Parole chiave. Horacio Quiroga, Esilio, Stile, Narrazione

Keywords. Horacio Quiroga, Exile, Style, Narration

1. Introduzione

A differenza di coloro la cui produzione nasce spesso da una lunga riflessione interiore potenziata dalla forza immaginativa, Horacio Quiroga intraprendere un percorso diverso, quello dell'imitazione. L'autore inizia infatti a scrivere sotto l'influenza del raffinato verbo modernista, che in America Latina ebbe come suo massimo promotore Rubén Darío. La scelta di Quiroga di ripercorrere il passato mitico e leggendario, si riflette nella scelta delle sue letture, che più che i classici di lingua spagnola, prediligono Dostoevskij, Checov, D'Annunzio, Baudelaire, Maupassant e Poe. L'imitazione diventa così non fonte di ispirazione, bensì punto di partenza, su cui costruire l'arte del *Decálogo del perfecto cuentista*:

Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo... resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia. (Quiroga H. 1927: s,p.)

Nel 1903 Quiroga prende parte, in qualità di fotografo, a una spedizione nella foresta amazzonica organizzata dal poeta argentino e suo amico Leopoldo Lugones¹ per visitare le rovine gesuitiche di San Ignacio (nella provincia di Misiones). L'incontro con la selva è folgorante per Quiroga, che nel 1909 decide di abbandonare la città per trasferirsi a Misiones, zona di frontiera tra Argentina, Brasile e Paraguay, in cui si parla un castigliano ibrido, risultato della mescolanza dello spagnolo con il portoghese e il guaraní. È in questo contesto che Quiroga, lontano dalla città, scopre il contatto con la natura, i suoi racconti prendono forma e iniziano a raccontare una realtà che l'autore conosce di persona e vive quotidianamente, a servirsi di uno stile scarno, essenziale e realista, ma che si adegua alle asperità della selva.

I ritratti più caratteristici degli uomini conosciuti a Misiones dallo scrittore uruguayano vengono riportati ne *Los desterrados* del 1926, il libro più organico dell'autore, che sigilla con questo testo il raggiungimento della sua maturità artistica. Alla raccolta appartiene l'omonimo *cuento*, considerato dalla critica come il momento più alto della traiettoria narrativa di Quiroga, del testo è stata infatti lodata l'unità, l'organicità, ma l'aspetto più interessante di questo racconto è la commistione tra lingue e linguaggi differenti e l'equilibrio formale

¹ Poeta e narratore argentino, fu tra le figure di maggior rilievo della cultura del suo Paese tra Ottocento e Novecento. La sua raccolta lirica *Las montañas de oro* (1897) fece di lui il caposcuola del modernismo argentino.

che lo caratterizza. Il racconto *Los desterrados* venne pubblicato nel quotidiano argentino *La Nación* il primo febbraio 1925 con il titolo *El Regreso*, successivamente raccolto nel libro *Los desterrados. Tipos de ambiente* pubblicato per la prima volta nel 1926².

Tra i personaggi del *cuento quiroguiano* figurano Joao Pedro e Tirafofo, protagonisti de *Los desterrados*. I due, dopo aver abbandonato da giovani il Brasile, decidono di farvi ritorno e morire nel loro paese natale dal quale erano emigrati per recarsi a Misiones. Joao Pedro attraversa la selva e giunge a Misiones, dove per sopravvivere è costretto a lavorare duramente rischiando la morte in molteplici occasioni. Tirafofo è invece conosciuto per la sua capacità innata di sfuggire alla polizia, è un domatore intrepido, che segue le sue mule fin nei dirupi. I due personaggi decidono di partire per il loro viaggio senza ritorno quando comprendono di essere troppo anziani per continuare a vivere in un luogo così diverso da quello trovato all'inizio della loro avventura.

Una prima analisi de *Los desterrados* ci permette di intravedere nel testo due aspetti: la storia centrale del racconto, rappresentata dai proscritti che lottano per far ritorno alla loro terra natale e il racconto nella sua vera essenza, considerato nella sua totalità e allo stesso tempo responsabile di un effetto di molteplicità, di dispersione dovuto a una profusione di storie minori necessarie allo sviluppo della successione narrativa.

L'introduzione del testo può a sua volta essere divisa in due sezioni differenti: la prima, di carattere generale, orientata alla totalità della sezione *I tipi*, in cui vengono menzionati i personaggi e le storie presenti nel *cuento*, e caratterizzata dal trasferimento alla pagina del procedimento cinematografico del *flash-forward*:

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente aquellos que, a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados. Así Juan Brown, que habiendo ido por sólo unas horas a mirar las ruinas, se quedó veinticinco años allá; el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; y tantos otros que, gracias al efecto, reaccionaron del modo más imprevisto. (Quiroga H. 1991: 287)

² Il racconto venne pubblicato per la prima volta in *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. XXVIII, n. 1396, quattro luglio del 1925.

Il testo preso in esame può essere suddiviso in un'altra serie di sequenze narrative: la microstoria di Sidney Fitz-Patrick, quella del Cacique Pedrito, l'introduzione di una definizione generale di *tipo*, e la storia di Joao Pedro, che non può essere definita microstoria per la sua estensione (circa trenta paragrafi). La vicenda di Joao Pedro può altresì essere scomposta in una serie di storie minori, cui protagonista è lo stesso *desterrado*.

Segue alla narrazione delle vicende di Joao Pedro la presentazione della figura di Tirafofo, secondo protagonista del racconto. Così come per il primo personaggio, lo scrittore ricorre nuovamente alla tecnica del flash-back per ripercorrere i momenti della vita di Tirafofo, per poi ricorrere a un'interruzione nel corpo del testo e spostarsi dal tempo del *passato* a quello del *presente* e presentare i suoi due *desterrados* in un spazio temporale a lui vicino, o per meglio dire, per collocarli nel presente del narratore. Quiroga segue nel suo racconto impiegando lo schema *antes-ahora*, oscilla tra i ricordi dell'infanzia di Joao Pedro e Tirafofo e avvenimenti contemporanei al narratore per introdurre l'arrivo a Misiones:

–Eu vi a terra...E' lá... –murmuraba. –Eu cheguei –respondió todavía el moribundo–. Você viu a terra. E eu está lá. –O que é... seu João Pedro –dijo Tirafofo–, o que é, é que você está de morrer... ¡Você não chegou! João Pedro no respondió esta vez. Ya había llegado. Durante largo tiempo Tirafofo quedó tendido de cara contra el suelo mojado, removiendo de tarde en tarde los labios. Al fin abrió los ojos, y sus facciones se agrandaron de pronto en una expresión de infantil alborozo: –¡Ya cheguei, mamae!... O João Pedro tinha razão... ¡Vou com ele!... (Quiroga H. 1991: 297-298)

2. Strumenti di analisi

La configurazione narrativa del racconto qui considerato presenta al suo interno tre grandi fasi: una situazione iniziale o *impostazione*, che costituisce l'*antes* degli avvenimenti centrali che riguardano la vita dei due personaggi; una trasformazione o *nodo* del racconto e una situazione finale o *risoluzione*, ovvero il *después* del nucleo centrale.

Los desterrados si pone nell'ottica di un racconto ideale, ha inizio con una situazione stabile rappresentata dalla descrizione di Misiones, ma questa stabilità viene poi interrotta e perturbata fino a condurre a uno stato di

disequilibrio, in cui i due personaggi sono schiavi dei loro datori di lavoro, delle loro azioni e della terra che li ha accolti dopo la loro fuga dal Brasile. Un'ulteriore forza diretta in senso contrario ristabilisce l'ordine dal quale era scaturita la complicazione centrale del racconto e mette in cammino i due personaggi verso il loro paese natale.

Sulla base degli studi condotti da Adam (1992), il *cuento* potrebbe essere scomposto nelle seguenti fasi:

Fase 1: situazione iniziale, nella quale vengono caratterizzati gli attori, le proprietà del tempo e del luogo:

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente aquellos que, a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto[...] Así Juan Brown, que habiendo ido por sólo unas horas a mirar las ruinas, se quedó veinticinco años[...] En los tiempos heroicos del obraje y la yerba mate, el Alto Paraná sirvió de campo de acción a algunos tipos riquísimos de color, dos o tres de los cuales alcanzamos a conocer nosotros, treinta años después. (Quiroga H. 1991: 287-288)

Fase 2: Una complicazione che modifica la fase precedente e dà avvio al racconto vero e proprio:

João Pedro había desembocado un mediodía del monte con el pantalón arremangado sobre la rodilla, y el grado de general, al frente de ocho o diez brasileños en el mismo estado que su jefe. (Quiroga H. 1991: 288)

Fase 3: L'introduzione di un nuovo elemento, rappresentato nel nostro caso da Tirafofo, che è il secondo protagonista de *Los desterrados*:

El otro tipo pintoresco que alcanzó hasta nosotros era también brasileño, como lo fueron casi todos los primeros pobladores de Misiones. Se le conoció siempre por Tirafofo (Quiroga H. 1991: 92)

Va evidenziato che l'autore non inizia *ex abrupto* la narrazione delle azioni dei due personaggi, gli avvenimenti che li vedono come protagonisti sono preceduti da una loro descrizione fisico-psicologica.

Fase 4: Situazione finale, nella quale si stabilisce un nuovo stato di equilibrio:

Ahora el país era distinto, nuevo, extraño y difícil. Y ellos, Tirafofo y João Pedro, estaban ya muy viejos para reconocerse en él. (Quiroga H. 1991: 294)

Joao Pedro e Tirafofo non si riconoscono più nella Misiones che li ha ospitati per lungo tempo e decidono di ritornare in Brasile.

Fase 5: Morale o valutazione finale. Dopo aver trascorso un lungo periodo lontani dal Brasile, Joao Pedro e Tirafofo decidono di farvi ritorno, ma il fato, superiore alla volontà umana, vuole che i due muoiano a poca distanza dal confine, lasciando così che il *cuento* e le vite dei *desterrados* restino sospesi senza trovare una concreta realizzazione:

¡E'a terra o que vôle pode ver lá! ¡Temo chegado, seu João Pedro!
(Quiroga H. 1991: 298)³

I personaggi possono solo vedere da lontano il loro paese senza poter gioire di aver abbandonato il luogo che a lungo li ha tenuti prigionieri e li ha resi schiavi delle loro azioni, l'esilio continuerà anche dopo la morte e i loro corpi senza vita resteranno confinati per sempre in una regione di frontiera. Il punto di vista soggettivo adottato da Quiroga determina nei due esiliati la perdita del fattore tempo, è ormai troppo tardi per far ritorno a casa e la morte sopraggiunge nel momento di ricongiungimento con la terra di appartenenza.

L'uomo *quirogiano* cessa di essere un individuo razionale e diventa vittima della fatalità, deve mettere in pratica le sue qualità migliori per affrontare il destino avverso, la selva, la morte e in questa lotta può contare solamente su se stesso.

La sorte porta con sé la morte, onnipresente nei testi di Quiroga, conseguenza, secondo alcuni critici, dei tragici eventi che condizionarono la vita dello scrittore: suo padre perde la vita in un incidente di caccia, sua moglie, incapace di adattarsi alla vita nella selva, si toglie la vita. La spirale di morte che avvolge il nostro autore si chiude con il suo suicidio nel 1937. La morte, che incombe fin dalla nascita sulla vita di Quiroga, minaccia sin dall'*incipit* i suoi

³ Traduzione in spagnolo: *Es la tierra lo que usted puede ver allá.*

personaggi e, come in una sorta di esorcismo, la sua opera la evoca continuamente, forse proprio per allontanarne il fantasma.

Un testo narrativo include al suo interno sequenze descrittive, che contribuiscono al procedere dell'azione, la descrizione infatti mette al servizio della trama personaggi, situazioni e circostanze, nel nostro caso, *Los desterrados* si serve di numerose descrizioni spaziali, introducendo all'interno del testo riferimenti geografici e naturali, che delimitano il raggio di azione nel quale operano gli esiliati: *el Alto Paraná, el Iberá, la laguna, el Pequirí*.

2.1. Coesione testuale

Il tempo usato solitamente per introdurre nella narrazione lo stato iniziale è l'imperfetto, a sua volta seguito dal passato remoto. In alcuni casi il passato remoto è sostituito da quello che Lakoff definisce un *tempo falso*, ovvero il presente storico, che veicola un'idea di attualità e conferisce vigore alla narrazione. Il presente è adoperato anche per le sequenze di tipo descrittivo, nelle quali sono presentati al lettore luoghi e personaggi, come per esempio accade nelle parti di testo di seguito riportate; al presente segue immediatamente il passato che dà avvio alla narrazione:

Misiones, como toda región de frontera, **es** rica en tipos pintorescos. **Suelen** serlo extraordinariamente aquellos que, a semejanza de las bolas de billar, **han nacido** con efecto. (Quiroga H. 1991: 287)

A la misma época **pertenece** el cacique Pedrito, cuyas indiadas mansas **compraron** en los obrajes los primeros pantalones. (Quiroga H. 1991: 288)

Nell'introduzione e nel testo è possibile individuare altre due marche temporali principali: il passato prossimo (*han nacido*) e il passato remoto (*quedó*). I verbi al passato sono stati scelti dall'autore per descrivere avvenimenti già accaduti, in particolar modo il passato remoto è il tempo più rappresentativo della sequenza narrativa perché esplicita la complicazione che ha perturbato lo stato iniziale di equilibrio, mentre il passato prossimo viene sostituito dal remoto –Así Juan Brown, que habiendo ido por solo unas horas a mirar las ruinas, se **quedó** (passato remoto) veinticinco años allá– quando si vuole accentuare l'effetto che un avvenimento ha sul presente.

Il passato prossimo spagnolo (il *pretérito perfecto*) ha sia un valore perfetto sia un valore perfettivo; il primo possiede al suo interno tre letture: una *risultativa*, che esprime l'effetto di un unico evento, una *esperenziale*, quando si producono due o più eventi e una *connotativa*, nel caso in cui un evento sia ripetuto o iniziato nel passato e protratto sino al presente. Il valore perfettivo presenta l'evento come indipendente e con un limite iniziale e finale, per questo, ciò che è accaduto viene percepito come concluso. Lo scopo di Quiroga è di creare una struttura sequenziale di avvenimenti tra loro legati e derivanti da un'azione iniziale, per tale motivo, il passato prossimo utilizzato dal nostro autore è di tipo *perfetto esperenziale*.

Una differenza va fatta tra la narrazione e la descrizione. Hopper (1979) propone una opposizione tra l'*aspetto perfettivo* della narrazione, che ricorre a tempi verbali come l'imperfetto, il trapassato prossimo, il condizionale e il passato remoto, e quello *imperfettivo* della descrizione, che utilizza il passato prossimo, il presente e il futuro. A tal proposito consideriamo due esempi tratti dal nostro racconto:

Esempio 1: En la alta noche el brasileño **abordó** el ribazo de la laguna, hinchado y tiritando, y **huyó** de la estancia, poco satisfecho al parecer del pago de su patrón, pues se **detuvo** en el monte a conversar con otros peones prófugos, a quienes se **debía** también dos pesos y la rapadura. Dichos peones **llevaban** una vida casi independiente, de día en el monte, y de noche en los caminos. (Quiroga H. 1991: 291)

Esempio 2: el agua no **corre** jamás sobre la capa de humus, la miseria y la humedad ambiente no **favorecen** tampoco el bienestar de los que **avanzan** por él. (Quiroga H. 1991: 297)

Il primo esempio, che ha un aspetto perfettivo, legato alla narrazione, descrive una successione cronologica, un avvenimento indispensabile alla narrazione, il soggetto e il tema sono umani, vi è identità tra il soggetto stesso e l'episodio, i tempi verbali sono quelli del passato remoto e dell'imperfetto. Il secondo esempio proposto è di tipo descrittivo, ha carattere imperfettivo, introduce simultaneità, una varietà di temi e situazione estetiche e descrittive necessarie per comprendere lo svolgersi dell'azione.

La narrazione del testo utilizza una serie di connettori, che esprimono la successione temporale dei fatti presentati, *años después, que alcanzó hasta nosotros, en aquel tiempo, durante algunos años, el día siguiente, cuando asomó,*

una successione causale, *porque*, o di due avvenimenti distanti nel tempo, *treinta años después, después*, in alcuni casi l'esplicitazione delle circostanze non viene sempre resa con l'utilizzo di connettori o strutture grammaticali definite, accade ad esempio che la successione cronologica si possa dedurre direttamente dal testo, come nell'esempio di seguito riportato, nel quale l'autore non esplicita il passaggio *antes-ahora*, ma fa in modo che il lettore possa intuirlo autonomamente dal contesto, dalle azioni e dalle battute dei personaggi:

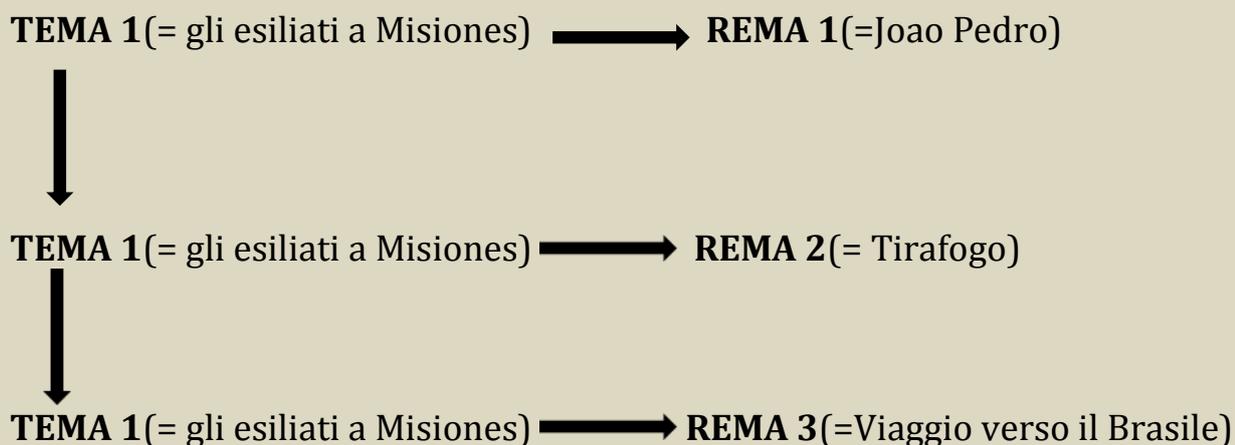
En la época en que yo llegué allá, solíamos hallar al paso a un negro muy viejo y flaquísimo que caminaba con dificultad y saludaba siempre con un trémulo 'Bon día, patrón' quitándose humildemente el sombrero ante cualquiera. (Quiroga H. 1991: 293)

2.2. Pragmatica del cuento

Il testo ricorre a elementi che operano alla coesione del *cuento*:

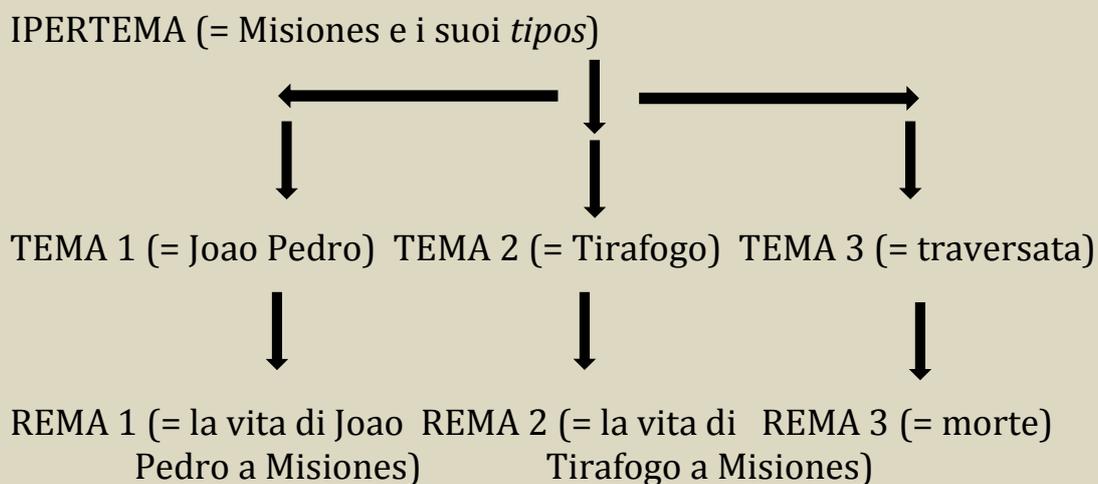
- I soggetti vengono chiamati per nome (Joao Pedro, Tirafogo), ci si riferisce a questi con sinonimi (*mensú, mísero soldato, moreno, brasileño, tipo pintoresco, negro*) e con pronomi (*ellos, él*);
- La correlazione dei tempi verbali: l'uso del passato differenzia la cronologia degli avvenimenti non solo dalle descrizioni, ma anche dai commenti;
- La progressione tematica. *Los desterrados* ha una struttura a progressione con tema costante riassumibile nello schema che segue⁴; il tema unico, gli esiliati a Misiones, consente alla storia di sviluppare una serie di vicende corollari, cioè la storia di Joao Pedro, quella di Tirafogo e il loro viaggio verso Misiones, si tratta di argomenti che derivano direttamente dal tema focale del racconto in esame:

⁴ Schema tratto da J. M. Adam, *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1985, p. 129.



La struttura a progressione con tema costante è tipica della narrazione, ma come afferma Adam, all'interno di uno stesso testo è possibile individuare la compresenza di diverse progressioni e a tal proposito, allo schema precedente è possibile aggiungere un'altra progressione, quella che Adam definisce come *progressione con tema derivante da un ipertema*⁵.

Si tratta, in questo secondo caso, di un unico tema centrale, dal quale derivano a sua volta ulteriori temi e remi:



Nel testo è possibile rintracciare alcune caratteristiche pragmatiche:

- La concisione. Il racconto non è eccessivamente esteso, in poche pagine, Quiroga riassume gran parte della vita dei due protagonisti e inoltre non si limita a raccontare solo la situazione del loro presente a Misiones, ma tramite l'uso di flash-back ripercorre anche momenti della loro infanzia;

⁵ Schema tratto da Adam J.M., *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1985, p. 129.

- La chiarezza espositiva e stilistica;
- La verosimiglianza. Quiroga non opta per la finzione, il suo testo prende forma da fatti vissuti e persone conosciute direttamente dallo scrittore durante la sua permanenza a Misiones.

A queste tre componenti va aggiunta quella dell'interesse, cioè la capacità che il testo possiede di attirare l'attenzione del lettore. Per risvegliare tale interesse, l'autore presenta una situazione limite, rappresentata dall'esilio dei suoi personaggi e dalla loro lontananza dalla madre Patria. Quiroga riesce a suscitare l'interesse anche grazie all'uso di alcuni procedimenti grammaticali, come quello dell'anafora o della catafora. Un esempio di anafora è la sostituzione dei nomi di Joao Pedro e Tirafogo con sinonimi o pronomi personali, che riprendono espressioni, in questo caso nomi, già citate precedentemente, un'esemplificazione della catafora è l'impiego di *aquellos* nella prima parte del testo per anticipare i nomi di Juan Brown, del doctor Else e di Rivet.

Parte del testo avviene sotto forma di dialogo, nel quale gli unici elementi grammaticalizzati sono i protagonisti, mentre il mittente, l'autore, i lettori e il destinatario sono completamente nascosti. Lo stesso dialogo è spesso usato come procedimento rivelatore della psicologia dei due personaggi.

L'introduzione di scene dialogate esige l'interpretazione delle intenzioni dei personaggi sulla base della loro conversazione. Se da un lato, l'utilizzo dello stile diretto non conferisce unità al testo, che risulta essere costantemente interrotto dai dialoghi tra i personaggi, dall'altra parte, questa tecnica, incrementa il grado di partecipazione del lettore, che può leggere autonomamente le parole dei personaggi, senza che il narratore riporti ciò che viene detto nel corso dello svolgimento degli avvenimenti. Sulla base della catalogazione operata da Leech e da Short (1981) sulla presentazione del pensiero, che viene catalogato in *pensiero diretto, indiretto, diretto libero, indiretto libero* o in *riferimento narrativo all'atto linguistico*, quello de *Los desterrados* potrebbe essere definito di tipo diretto:

Ambos detuvieron sus cabalgaduras a veinte metros. –**Está bien, moreno** –dijo el patrón–. ¿Venís a cobrar tu sueldo? Te voy a pagar en seguida. –Eu vengo –respondió João Pedro– a quitar a você de en medio. Atire você primeiro, e nao erre. Me gusta, macaco. Sujétate entonces bien las motas... (Quiroga H. 1991: 291)

Come afferma Simpson (1981), questo tipo di presentazione del pensiero, permette ai personaggi di parlare per se stessi e i loro dialoghi implicano sempre un'interferenza dell'autore. Cedere la parola direttamente ai personaggi costituisce un espediente che contribuisce alla verosimiglianza del *cuento* e consente di caratterizzare i personaggi che si evocano facendoli parlare in molti casi nella loro lingua materna che in questo caso è il brasiliano.

2.3. Aspetti narrativi

Secondo la suddivisione operata da Genette (1980), la narrazione de *Los desterrados* è eterodiegetica con focalizzazione zero, in altre parole il narratore è onnisciente e sa più di quanto sappiano i suoi stessi personaggi, mentre il punto di vista adottato è di tipo interno, mediato cioè dal punto di vista di un personaggio. Il narratore, in terza persona, introduce non solo descrizioni dirette, ma anche analisi del pensiero e dei sentimenti di Joao Pedro e Tirafogo, interviene nella vicenda narrata introducendo commenti (En aquel tiempo – **como ahora**– el Brasil desbordaba sobre Misiones, a cada revolución, hordas fugitivas cuyos machetes no siempre concluían de enjugarse en tierra extranjera) e prendendovi parte direttamente (**En la época en que yo llegué allá**, solíamos hallar al paso a un negro muy viejo y flaquísimo que caminaba con dificultad y saludaba siempre con un trémulo 'Bon día, patrón' quitándose humildemente el sombrero ante cualquiera), diventando così non solo la voce fuori campo che racconta di Misiones e dei suoi personaggi, ma involontariamente col procedere della narrazione diventa e si sente personaggio che ha condiviso gli stessi spazi di Joao Pedro e Tirafogo.

Los desterrados appartiene alla categoria dei testi narrativi che Simpson (1981) definisce di tipo B, ossi dei testi nei quali il narratore non partecipa agli avvenimenti presentati e nello specifico, il nostro racconto si colloca nell'ottica della tipologia B2+, tipologia nella quale l'unica voce narrante è quella del narratore, che entra nel pensiero di un personaggio. Il narratore si nasconde dietro l'uso della terza persona singolare, che gli consente di tenere sempre tutto sotto controllo e gestire gli avvenimenti da lui presentati. L'utilizzo di questo espediente tecnico non consente al lettore di formulare le sue considerazioni su quanto sta raccontando il narratore, che non si limita a esporre i fatti, come già scritto, la sua voce si fonde in alcuni casi con quella dei due esiliati e riferisce con fedeltà di cronaca più che con finzione letteraria ciò che ha visto o sentito.

2.4. I personaggi e il loro ambito spaziale

L'ambito spaziale del testo è rappresentato dalla provincia argentina di Misiones, evocata a partire da elementi naturali e spaziali, caratteristici dell'area, e da indicazioni geografiche precise ed esatte: *yerba mate, Alto Paraná, Iguazú, Iberá, laguna, Pequirí, Posadas, araucaria*.

La natura nei racconti di Quiroga non funge solo da scenografia, è una degli *protagonisti* dei *cuentos*, è secondo Alfred Coester «the chief personage in Quiroga's stories. It is she who defeats man and beasts in their struggle for survival» (Coester A. 1941: 496), mette in moto la vita è la principale antagonista di Joao Pedro e Tirafofo, che nel racconto vivono una situazione sospesa, sono uomini senza terra, senza origine e privi di una meta finale. Il titolo del racconto allude proprio alla condizione di mancanza dei due uomini, che sono calati in una *región de frontera*. La nozione di frontiera abbraccia tutti i livelli del testo, da quello geografico a quello linguistico, passando per quello umano.

El Alto Paraná è una regione tra Argentina, Brasile e Paraguay, caratterizzata da una divisione linguistica, culturale e politica ma unita da uno stesso sostrato indigeno guaraní. Lo spazio ricreato nella finzione letteraria è il vertice di conflitto fra tre nazioni. Questa instabilità, unita all'impenetrabilità della selva e alla durezza del clima, fa della regione un luogo di transito dove gli stessi popolatori diventano stranieri. La nozione di frontiera è presente inoltre non solo nell'uso di toponimi, di fatto ai nomi spagnoli di *Misiones, Posadas*, vengono affiancati quelli indigeni guaraní di *Paraná, Iguazú*, ma anche nella molteplicità delle origini dei suoi abitanti, come possiamo notare dalla presenza in questa regione di un italiano, che è il *patrón* di Joao Pedro.

Alla varietà geografica corrisponde una molteplicità culturale della quale la frontiera è la sua espressione preponderante ed essendo Misiones una regione di frontiera, al suo interno si parlano lingue diverse quali il portoghese, presente in Argentina per la vicinanza al Brasile, lo spagnolo, lingua ufficiale del paese e il guaraní, che è oggetto di numerosi tentativi di ufficializzazione, si pensi che nella sola provincia di Misiones la popolazione guaraní raggiunge i trenta milioni.

Ad oggi l'intera popolazione guaraní gode di diritti menzionati dalla costituzione argentina, che allo stesso tempo riconosce e difende la pluralità culturale e linguistica presente sul territorio:

Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una

educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan; y regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Asegurar su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones. (AA.VV. 1994: s.p.)⁶

Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural. (AA.VV. 1994: s.p.)⁷

3. Conclusioni

Quiroga riesce a scoprire attraverso la sua scrittura uno spazio letterario e geografico nuovo, crea un linguaggio nel quale lo spagnolo rioplatense viene arricchito dal guaraní e dal portoghese brasiliano, dando così vita a uno stile di confine che richiama il mondo di frontiera, che può essere definito tale per differenti aspetti; dal punto di vista del *cuento*, l'autore sceglie come ambientazione el Alto Paraná, che si colloca tra Paraguay, Argentina e Brasile, ovvero tra Paesi con una diversa matrice politica, culturale e linguistica, ma con uno stesso sostrato indigeno guaraní, dal punto di vista letterario, il nostro scrittore si divide tra modernismo, naturalismo e realismo, mentre per ciò che riguarda la narrazione, opta per la fusione di diversi stili narrativi, adoperando ad esempio all'interno di uno stesso testo a volte il punto di vista esterno e a volte quello interno o addirittura lasciando che sia la natura a esporre problematiche e vicende, come succede ne *Los desterrados*, in cui agli interventi diretti del narratore si alternano alle parti dialogate, a quelle descrittive o alle espositive.

Con la scrittura l'autore cerca di esorcizzare e vincere la paura della morte e simultaneamente di esprimere la sua opinione sul mondo: nel racconto analizzato non considera l'uomo come essere razionale al centro dell'universo, ma lo fa diventare il bersaglio della fatalità, la cui vera vittima è il *mensú* sfruttato e alienato dagli altri uomini. Quiroga rifiuta dunque la visione

⁶ Constitución Nacional de la República Argentina, Santa Fe, 22 agosto 1994, art. 75 comma 17.

⁷ Art. 75 comma 19.

antropocentrica, ma pone al centro dei suoi testi il destino dell'uomo, al quale sono richiesti coraggio e autodisciplina affinché non possa arrendersi dinanzi alla selva, che è l'altra protagonista dei racconti, dei quali la maggior parte «transcurre en medio de la naturaleza bárbara» (Anderson-Imbert E. 1960: 15). E' possibile, come afferma Charles Param (1972), che la natura sia per l'autore un espediente per sviluppare il carattere e la personalità dei personaggi, che dinanzi al pericolo devono mettere in pratica le proprie abilità migliori per sopravvivere, a confermarlo è Seymour Menton, il quale sostiene che gran parte delle storie di Quiroga «presentan la derrota del hombre ante la barbarie de la naturaleza» (Menton S. 1964: 15). Il titolo del racconto analizzato, *Los desterrados*, allude alla situazione di un uomo senza terra, senza origine e senza una meta finale, quando ne ha una, questa gli viene negata, come per Joao Pedro e Tirafofo, che muoiono a poca distanza dalla madre patria.

L'autore si serve dei suoi protagonisti per raccontare la sua storia, come lo stesso afferma in *Los Trucs del Perfecto Cuentista* (1925) quando scrive:

no se conoce creador alguno de cuentos campesinos, mineros, navegantes, vagabundos, qua antes no hayan sido, con mayor o menor eficacia, campesinos, mineros, navegantes y vagabundos profesionales consiguiendo agli altri autori di lasciarsi ispirare dalla vita privata per la creazione letteraria. (Quiroga H. 1925: s.p.)

Caratteristica peculiare dei personaggi è il loro essere *tipos*, ovvero l'individuo descritto da Quiroga non è unico nel suo modo di agire, pensare e nella sua personalità, ma è l'esempio, evocato nelle sue azioni più terrene e quotidiane, di un insieme più ampio nel quale è possibile rintracciare le caratteristiche specifiche degli esiliati. Quello dei *tipos* è il filo conduttore tematico della seconda sezione della raccolta di racconti *Los desterrados*, i personaggi di *Van-Houten*, *Tacuara-Mansion*, *El techo de incienso*, *La cámara oscura* e *Los destiladores de naranjas*, come appunto quelli del *cuento* in analisi, sono tutti rappresentativi ed evocativi, costituiscono categorie generali dell'essere umano quiroghiano.

Con il suo stile lo scrittore è stato in grado di creare un mondo forte e marginale, nel quale emozioni e personaggi prendono forma senza lasciare da parte il lettore, che nella pluralità degli avvenimenti non può non far caso all'efficacia espressiva e alla precisione descrittiva con le quali l'autore si rivolge al suo pubblico, che nel corso della lettura del testo può constatare di persona come tutti i precetti elencati nei *Decaloghi* di Quiroga siano rispettati

rigorosamente e quindi l'assenza dell'imitazione e dell'aggettivazione superflua, la presenza di frasi brevi e di un *leit motiv*, caratteristiche peculiari del racconto secondo il nostro autore, vengono messe in pratica con spontaneità e arricchiscono il testo con una forte abilità comunicativa, fatta di semplicità ed essenzialità.

Il lessico, la morfologia, la sintassi e l'organizzazione del testo sono fortemente condizionate dalla tematica del *cuento*, nello specifico, il lessico, tratto da lingue diverse e contaminato da diversi registri linguistici, che vanno dal narrativo al testimoniale, dall'informativo allo scientifico, aiuta lo scrittore a mettere in scena il mondo di frontiera, il narratore arricchisce la trama con i pensieri dei due esiliati, mentre l'uso dei tempi al passato dà maggiore risalto alla fatalità e agli effetti prodotti da questa nella situazione presente.

La lingua a cui si ricorre ne *Los desterrados* si presta facilmente alla trasposizione cinematografica per la presenza delle costanti descrizioni dei luoghi, dei dialoghi dei personaggi, dell'analisi della loro psicologia e per l'impiego di tecniche cinematografiche, come ad esempio l'applicazione di un'operazione di montaggio per assemblare le storie in cui il racconto è suddiviso, il ricorso al *flash-back* per anticipare eventi e situazioni e la semplificazione della vita del personaggio a poche scene chiave. Quest'ultima tecnica viene utilizzata non solo per Tirafofo e Joao Pedro, ma nelle prime pagine nel racconto, viene adoperata per riassumere in poche righe la storia di altri due uomini, Sidney Fitz-Patrick e Pedrito:

Figura a la cabeza de aquéllos un bandolero de un desenfado tan grande en cuestión de vidas humanas, que probaba sus winchesters sobre el primer transeúnte. Era correntino, y las costumbres y habla de su patria formaban parte de su carne misma. Se llamaba Sidney Fitz-Patrick, y poseía una cultura superior a la de un egresado de Oxford. A la misma época pertenece el cacique Pedrito, cuyas indias mansas compraron en los obrajes los primeros pantalones. (Quiroga H. 1991: 288)

Il racconto è altresì basato su un perfetto gioco di corrispondenze e parallelismi sequenziali tra la prima parte, che si compie nel passato e racchiude al suo interno l'introduzione generale al racconto e la caratterizzazione di Joao Pedro e Tirafofo e la seconda, che è calata nel presente del narratore e introduce la parte finale dell'avventura dei due personaggi, vale a dire il loro viaggio verso il Brasile e la comunione con la terra. In questo sistema di corrispondenze però

elemento comune è il punto di vista dal quale la storia viene raccontata, Quiroga si serve del tempo soggettivo già trascorso e perciò irrecuperabile, nello specifico, i due *desterrados* risultano tali sia per le loro condizione e per le storie personali sia per aver perso la coordinata temporale, per loro è ormai troppo tardi far ritorno al loro paese di origine e muoiono a Misiones, spazio geografico che ha determinato il loro esilio.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Cinema e Letteratura in ambito iberico e iberoamericano*, a cura di Andrea Pezzè e Loris Tassi, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2010.
- Adam Jean-Michel, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
- Adam Jean Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- Adam Jean Michel, «Types de séquences textuelles élémentaires», in *Pratiques*, Paris, Nathan, 1987.
- Anderson-Imbert Enrique, *Literatura Ispanoamericana*, New York, Holt, 1960.
- Bassols Margarida & Anna M. Torrent, *Modelos textuales*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2003.
- Borges Jorge Luis, «Prólogo», in *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1935.
- Calsamiglia Blancafort Helena & Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Editorial Ariel, 1999.
- Coester Alfred, *The Literary history of Spanish America*, New York, Macmillan Co, 1941.
- Galeota Vito, *La configurazione del cuento moderno ispanoamericano: Horacio Quiroga*, Roma, Aracne Editrice, 2005.
- Galeota Vito, «La composizione del racconto in Horacio Quiroga», in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, 1982, pp. 9-68.
- Genette Gérard, *Narrative Discourse*, New York, Cornell University Press, 1980.
- Guarnieri Juan Carlos, *Nuevo vocabulario campesino rioplatense*, Montevideo, Florensa, 1957.
- Hopper P. J., *Aspects and foregrounding in discourse*, New York, Academic Press, v. 12, 1979.
- Leech Geoffrey & Mick Short, *Style in fiction*, London, Longman, 1981.
- Menton Seymour, *El cuento hispanoamericano*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Quiroga Horacio, *Anaconda e altri racconti*, Roma, Editori riuniti, 1988.
- Quiroga Horacio, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1991.

Quiroga Horacio, «Decálogo del perfecto cuentista», in *Babel, Revista bisemanal de Arte y Crítica*, Buenos Aires, julio 1927, s.p.

Quiroga Horacio, «Manual del perfecto cuentista», in *El Hogar*, a. XXI, n. 808, abril 10, 1925.

Quiroga Horacio, «Los Trucs del Perfecto Cuentista», in *El Hogar*, a. XXI, n. 814, mayo 22, 1925.

Rocco Alessandro, *La scrittura immaginifica: il film-scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*, Roma, Aracne, 2009.

Simpson Paul, *Language, Ideology and Point of View*, New York, Routledge, 1981.

Wei Li, *The bilingualism reader*, London, Routledge, 2000.