

Augusto Guarino

***Lo spettacolo del sé.
Rifrazioni multimediali del personaggio
nella narrativa di Juan Villoro***

Estratto da
CULTURA LATINOAMERICANA
Annali 1999-2000, nn. 1-2



Edizioni del Paguro

Augusto Guarino
I. U. O. Napoli

*Lo spettacolo del sé.
Rifrazioni multimediali
del personaggio nella
narrativa di Juan Villoro.*

LETTERATURA

el desafío no es retratarnos, sino inventarnos
(Juan Villoro)*

In questa occasione mi occuperò di alcuni aspetti del rapporto tra rappresentazione narrativa e comunicazione drammatica e audiovisiva nell'opera di Juan Villoro (Città del Messico, 1956)¹, uno dei più interessanti autori messicani degli ultimi anni, in particolare nei suoi due romanzi, *El disparo de argón*² e *Materia Dispuesta*³, soffermandomi soprattutto sul più recente, in cui è tra l'altro molto evidente il rapporto problematico e ineludibile che si instaura tra le forme spettacolari e il tentativo di costruzione di un'immagine del Sé.

El disparo de argón (1991) è attraversato interamente della metafora della **visione** come simbolo del processo di ricerca e di mantenimento di un'identità individuale e collettiva. Il personaggio centrale del romanzo, Alfonso Balmes, è un oftalmologo che lavora in una clinica oculistica all'avanguardia per le tecniche adottate, la cui struttura, come in una macroscopica costruzione allegorica, imita la disposizione dei gas inerti

* J. Villoro, «Los años del mono», in *INTI. Revista de Literatura Ispánica*, n. 42 *México fin de siglo*, 1995, pp. 239.

¹ Per alcuni contributi sull'opera narrativa di Juan Villoro cfr. A. Guarino, «Palme della brezza rapida. Un viaggio tra sguardo e memoria», in J. Villoro, *Palme della brezza rapida*, a cura di A. Guarino, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995, pp. 7-13; Id., «El laberinto de la política: ideología y escritura en la narrativa mexicana de la primera mitad de los años 90», in R. Di Prisco-A. Scocozza, *Ideología y Ficción en el Siglo XX* (II Congreso Internacional Literatura y Política en América Latina, Caracas, 19-22 de junio de 1996), Caracas, La Casa de Bello, 1998, pp. 197-209; Id., «L'imminente catastrofe: distruzione, disfacimento, destrutturazione nella narrativa messicana di fine millennio», in *Atti del convegno dell'Associazione Italiana Ispanisti*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 499-513.

² México, Alfaguara, 1991.

³ México, Alfaguara, 1996. J. Villoro ha pubblicato inoltre tre collezioni di racconti, *La noche navegable* (México, Joaquín Mortiz, 1980), *Albercas* (Joaquín Mortiz, 1985) e *La casa pierde*, (México, Alfaguara, 1999), le raccolte di cronache, interviste e interventi critici *Tiempo transcurrido* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985), *Palmeras de la brisa rápida* (México, Alianza Editorial, 1989) *Los once de la tribu* (México, Aguilar Nuevo, 1995) e alcuni testi narrativi per bambini (*Las golosinas secretas*, *El profesor Ziper* y *la fabulosa guitarra eléctrica e Autopista*).

nella tavola periodica e si avvale di simbologie azteche. La clinica si propone come un modello dell'ideale che soggiace alla nazione messicana, con il suo richiamo all'efficienza tecnico-scientifica, affiancata dalla complementare rievocazione di un passato precolombiano:

Tezcatlipoca no es la deidad del mal, sino de la fatalidad, permanente recordatorio de nuestro frágil destino.

El ojo de piedra en la entrada de la clínica tiene una textura rugosa, es el Espejo Humeante que Tezcatlipoca lleva consigo y donde el hombre escruta su condición inescapable; es la pesadilla, el diagnóstico, la riqueza, el sufrimiento deificado" (*El disparo de argón*, p. 53)

In un'altra occasione ho sottolineato altri due elementi che collegano simbolicamente la rappresentazione della clinica con la realtà messicana: il carattere autocratico della creazione del suo progetto e la gestione occulta del potere⁴. Suárez è il signore onnipotente, e al tempo stesso assente, di questo microcosmo che aspira a "dare la luce" – restituire, attraverso il suo modello tecnologico, la *vista* agli individui e alla collettività – ma che è immerso in una perenne penombra. Significativamente, dopo un periodo di assenza e di occultamento dell'insostituibile demiurgo, in cui avviene un rapido processo di degradazione della vita nella clinica, si giunge all'inevitabile rivelazione che Suárez è diventato quasi cieco. Il suo tentativo di recuperare la vista, l'operazione alla retina che viene affidata a Balmes, diviene una sorta di spettacolo, di rituale collettivo, l'estrema occasione di dimostrare che la razionalità tecnico-scientifica è in grado di sconfiggere le tenebre (le forze occulte e *primitive* che minacciano il progetto incarnato dalla clinica):

No puede negarse a ser atendido en su clínica, pero la ceguera le ha caído como una extraña bendición; recuperar la vista lo obligaría a retornar a un mundo que ya no es el suyo. Le interesé como alumno mientras pudo corregirme; ahora debo serle indiferente; se abandonará a mí como a una forma de la fatalidad; su última obligación hacia la clínica, asomarse al espejo de Tezcatlipoca" (*EDDA*, 284)

La lotta per la "visione", contrapposta in questo caso a una volontà di occultamento, coinvolge dunque non solo Balmes e Suárez ma – simbolicamente – il destino dell'intera società messicana.

La stessa necessità di *identificazione* dell'Io individuale e del Mes-

⁴ Cfr. A. Guarino, «El laberinto de la política: ideología y escritura en la narrativa mexicana de la primera mitad de los años 90», in *Ideología y Ficción en el Siglo XX*, cit.

sico come soggetto collettivo caratterizza anche il romanzo successivo di Juan Villoro, *Materia dispuesta* (1996), in cui però lo sguardo del racconto e nel racconto si scompone in una serie di processi di costruzione e di rappresentazione dell'identità. Il romanzo segue le vicende del protagonista Mauricio Guardiola dall'infanzia in un quartiere periferico di Città del Messico, nell'ambito di una famiglia modesta e di origini provinciali ma di ampie aspirazioni (il padre riuscirà a diventare uno degli architetti più in vista della Capitale) attraverso una serie di esperienze orientate più a eludere che ad affrontare il problema della propria identità personale. Mauricio Guardiola adotta infatti precocemente e mantiene nel tempo una posizione di compromesso, di indeterminazione esistenziale e sessuale, che vorrebbe configurarsi come *neutra* rispetto ai poli in cui è catalizzata l'educazione familiare e nazionale. Il suo è anzitutto un rifiuto delle vie proposte per il raggiungimento di una presunta *autenticità*:

En las tardes lentas en que mi padre buscaba lo 'nuestro' en su *Diccionario enciclopédico* aprendí el significado de aprender: mitigar asombros, fingir que se está de acuerdo, acercarse a quienes, desde mucho tiempo atrás, aceptan lo improbable (p. 44).

e ancora:

pensé que la 'tradición' – palabra favorita de mi padre – consistía en escoger por capricho lo que para otros era una fatalidad" (p. 68)

Mauricio, in bilico tra due mondi, ama immaginarsi come un essere anfibo perennemente sul bordo di una *metamorfosi*:

Mamá solía decirme: 'pronto te va a gustar lo salado'. Crecer era abandonar los dulces que me engordaban. Incluso los ajolotes apoyaban su teoría: al remojarlos en agua salada tenían más posibilidad de mutar en salamandras. Secretamente yo también esperaba la mañana en que unas galletas duras me interesaran más que la mermelada (p. 95).

Con un procedimento abbastanza originale, Villoro modula la narrazione attraverso un'alternanza di "voci", dando la parola all'io narrante nei capitoli dedicati all'infanzia di Mauricio (1-3), cedendola a un narratore impersonale in quelli che vedono un protagonista già adulto (5-7), e soprattutto rappresentando nel capitolo centrale l'ambivalenza del personaggio durante l'adolescenza mediante una sorta di sdoppiamento del soggetto (Io *versus* Mauricio):

Cumplí quince años con ambivalencia; me esforzaba en ser otra persona, sabiendo que el proceso no dependía enteramente de mí. Mi voz oscilaba según las horas: en la mañana Mauricio habló en tono grave pero a las cuatro de la tarde, por teléfono, volvieron a decirme señorita [...] Durante meses, Mauricio se despidió de partes de su cuerpo que recuperaba cuando ya las creía perdidas. El futuro le parecía un sitio ajeno, como si ser 'al fin él' fuese una suplantación, un disfraz para borrar, para abandonar mis hormigas, mis cuadernos forrados de hule mordisqueado, mis noches de sonámbulo, mi imposibilidad de ganar la carrera o encontrar el escondite, mi temor sin freno a lo que deveras me gustaba (p. 129-130).

Materia dispuesta è dunque un vasto romanzo di formazione – sia pure nella forma paradossale della “parodia de las novelas de aprendizaje” come ha dichiarato recentemente Villoro⁵ –, sorretto dalla metafora fondante della *costruzione*, in quanto possibilità ambivalente di concezione e realizzazione di un *progetto*: gli edifici in stile azteco-coloniale realizzati dal padre del protagonista, le trame dei rapporti sentimentali e familiari, e soprattutto l’edificazione giorno dopo giorno della coscienza del proprio Sé. È significativo che in *Materia dispuesta* la visione rivelatrice si manifesti attraverso momenti di una *finzionalizzazione* che appare sostitutiva dell’esperienza diretta della realtà. Gli stadi decisivi dell’evoluzione di Mauricio sono spesso quelli del suo coinvolgimento in forme di spettacolarità, in particolare concentrate nell’ambito del teatro e della comunicazione audiovisiva.

In occasione del suo quindicesimo compleanno Mauricio viene portato da suo zio Roberto, fratello del padre appena giunto da Zacatecas, in fuga da un matrimonio fallito, al Teatro Iris ad assistere a uno spettacolo di strip-tease integrale. In questa occasione, Mauricio – che fino a quel momento ha mantenuto una indeterminazione nelle scelte sessuali e sociali – sperimenta una sorta di duplice iniziazione: ha la prima erezione causata da un’immagine femminile e subito dopo assiste all’arresto di suo zio (colpevole di aver portato allo strip-tease un minorenne) e ai successivi maltrattamenti inflittigli dai poliziotti. Nella sua ostentata decadenza, il Teatro Iris è un simbolo abbastanza eloquente del rapporto ambivalente di Mauricio con la materialità dell’esistenza:

⁵ “Se trata de una parodia de las novelas de aprendizaje del siglo XVIII o XIX porque no hablo de un mundo donde los valores están muy claros sino de un espacio que no tiene caminos precisos y de un personaje anodino que se va acomodando a ese mundo. Mauricio Guardiola es un personaje que no tiene sueños precisos y que tiene pocas iniciativas”, Claudia Posadas, «Las trampas del azar», entrevista a Juan Villoro, in *Siempre*, XLV, 4 de marzo de 1999.

El teatro tenía demasiados focos fundidos en los candiles. Las figuras entre mitológicas y eróticas apenas se intuían en el techo y evocaban un lujo de otros tiempos. Un espacio cubierto de terciopelos color begoña, panas, finas telas raídas [...] Aquel recinto era un buen testimonio de la descomposición; la tela hecha jirones en los respaldos de los asientos, el olor marino de las duelas, los focos fundidos convertían al teatro en un hueco donde las cosas tenían su término. Mientras veía el foso lleno de sogas y desperdicios, trató de sentir la lenta, inescapable caricia de la muerte (*Materia dispuesta*, pp. 154 e 155).

Anche in seguito, dopo un'effimera militanza politica, l'esperienza fondamentale per la maturazione del protagonista sarà costituita dalla frequentazione di un ambiente teatrale, quello di Jerónimo Ferreira, leader carismatico e indiscusso di una compagnia-comune, una sorta di Living Theatre messicano, in cui Mauricio spera di essere ammesso:

La leyenda de Jerónimo Ferreira se remontaba a los tempranos años sesenta, cuando sorprendió al festiva de Nancy con *Alicia en los Fosfenos*, una producción psicodélica para quince cuerpos y tres baterías. Los privilegiados que vieron la puesta mexicana, en la pirámide de Cuicuilco, aún recordaban el final con los reflectores de luz negra, los tambores redoblando al máximo, los quince cuerpos en la 'posición meditativa maya' redescubierta por el director. En sentido estricto, Ferreira no usaba actores; su teatro era un alfabeto físico" (*Materia dispuesta*, p. 228)

Dopo un periodo di informale apprendistato – durante il quale vive il suo primo rapporto di coppia, con una attrice del gruppo –, e di totale fascinazione per Ferreira, Mauricio vive un processo di disillusione. Escluso dal nuovo spettacolo, Mauricio apprende con stupore che la protagonista scelta da Ferreira è la spogliarellista Crystalda, attrazione di quel sordido Teatro Iris in cui era andato da ragazzino con lo zio Roberto. In seguito egli si rende conto di come Ferreira, al di là delle ambiziose quanto fumose dichiarazioni estetiche, si pieghi docilmente alla rappresentazione di un'artefatta identità messicana, tale da ricordare più il tono surreale della comunicazione pubblicitaria che il rigore dell'avanguardia teatrale:

La coreografía recibió modificaciones sustanciales: se introdujeron números de ritmo febril en los que se alzaban plumas de colores. Al final, los sacerdotes con máscaras aztecas pintarían de verde a una mujer; no se servirían de pinceles sino de una serpiente de plástico, remojada en una cuenca ceremonial. (*Materia dispuesta*, p. 283)

Il teatro di Ferreira non è dunque che l'ennesima incarnazione de 'lo típico' messicano, appena verniciata di sperimentazione, così come le

costruzioni neo-aztechiste dell'architetto Guardiola. È proprio in occasione di un controverso progetto edilizio del padre – un insediamento abitativo che avrebbe distrutto un orto botanico – che si manifesta la vocazione di Mauricio. Entrato in possesso quasi casualmente di una telecamera, comincia a girare dei brevi documentari: “Lo que más le gustó fue que el video pudiera borrarse; cazar imágenes significaba recoger desechos y borrar sus vínculos” (p. 257). Quasi casualmente, ma forse con un'inconscia volontà di rivalsa verso la figura paterna, Mauricio si trova a riprendere la fortunosa apparizione di reperti archeologici nell'orto botanico. È proprio la sua cassetta, prontamente acquisita da un archeologo e trasmessa in televisione, a documentare l'evento che bloccherà definitivamente il progetto edilizio del padre.

Frequentando un corso per diventare documentarista, Mauricio scopre che la telecamera può diventare per lui lo strumento per dare un ordine all'apparente caos della realtà, senza però rinunciare all'atteggiamento passivo che ha adottato fin dalla prima infanzia:

La clase estaba a cargo de Pedro Martínez, un sonorensense obsesionado con el azar. El núcleo de su enseñanza era el documental narrativo. Martínez vivía para registrar el relato deliberado de la casualidad [...] Las conexiones secretas de lo real trataban de exorcizarse con los nombres de 'suerte', 'azar', 'casualidad', 'chiripa', y la misión profunda del documentalista consistía en descubrir las conectivas, los vínculos sutiles” (*Materia dispuesta*, p. 278-9).

Per Mauricio l'immagine ripresa è dunque l'occasione per riempire il vuoto della propria esistenza, per dare un senso ad alcuni eventi della propria storia personale, per provare ad avere un contatto con la realtà (non a caso, non prende mai in considerazione la realizzazione di video di *fiction*):

Esa noche soñó que iba en un tren y Martínez recorría los vagones. En el pasillo soplaban un viento que le abultaba el pelo. En cada compartimiento, el profesor buscaba un sitio disponible. Al llegar a Mauricio, decía: 'tu vacío ocupa mucho espacio'.

Despertó con los primeros pájaros y urgencia de grabar algo en su cámara. Desconfiaba de su habilidad para dar con un relato azaroso y pensó en una fiesta trazada de antemano, el paseo del Niño por las calles de Xochimilco. (*Materia dispuesta*, p. 279-80).

Significativamente, Mauricio sceglie di girare il suo primo documentario proprio sulla processione del “Niño” a cui era stato da

bambino in compagnia del padre e della sua amante del momento. Il documentario vince due concorsi, regalando a Mauricio un effimero momento di gloria. La carriera che gli viene proposta, tuttavia, quella di cameraman in modesti programmi televisivi, lo allontana del tutto da quel rapporto con la realtà che intendeva recuperare attraverso la realizzazione documentaristica:

El video del Niño le abrió una puerta que nada tenía que ver con los documentales; un productor de Teleprimaria lo creyó capaz de dirigir las cámaras en un programa de matemáticas donde unas bailarinas disfrazadas de números se dividían y multiplicaban en extravagantes coreografías. (*Materia dispuesta*, p. 301)

Soltanto l'esperienza della catastrofe – il terremoto del 1985 – restituisce a Mauricio il contatto con la realtà e il rientro in una dimensione sociale. Villoro sembra suggerire che, tranne che in momenti straordinari, la vita quotidiana dell'uomo messicano, nel privato come nella vita pubblica (se è ancora dato distinguere tra i due ambiti), è irrimediabilmente mediata da rappresentazioni finzionali, in cui la spettacolarizzazione è funzionale a intenti ideologicamente orientati. All'agire nella realtà si è sostituito nell'immaginario nazionale e planetario un "actuar" quotidianamente nel ruolo del messicano *tipico*, tanto finto nella sua attuale verniciatura post-moderna e *New Age* (alla Ferreira) quanto lo era nella tipizzazione eroica e *machista* d'altri tempi.