

Archeologia della contemporaneità

Collana diretta da Alberto Abruzzese
Sociologia delle Comunicazioni di Massa
Università di Roma La Sapienza

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Americani,
Università di Roma Tre.

I edizione: aprile 2006

© Cooper srl

Via Latina, 20

00179 Roma

Grafica: Fabio Rizzo

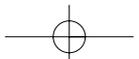
In copertina: J.M. Rugendas, *El rapto de Trinidad Salcedo*

ISBN: 88-7394-059-5

Identità americane: corpo e nazione

a cura di
Camilla Cattarulla

COOPER



INDICE

Identità americane: corpo e nazione

A cura di Camilla Cattarulla

Storie di corpi reali e metaforici 11
Camilla Cattarulla

*Le figlie di Hagar: la rappresentazione del corpo
femminile nero negli Stati Uniti* 15
Anna Scacchi

*Variazioni di stile. Le immagini nel processo
di formazione dell'identità nazionale cilena (1780-1840)* 42
Claudia Borri

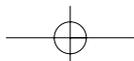
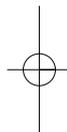
L'iconografia in movimento del New Negro 66
Tatiana Petrovich Njegosh

*Corpi dimenticati/corpi recuperati.
La cautiva nella letteratura e nella pittura argentina* 90
Camilla Cattarulla

*Corpi di donna, corpi di patria.
Le icone nazionali in Messico* 109
Julia Tuñón

<i>Portoricani. Sembianze dall'album di famiglia</i> Amanda Salvioni	133
Note	157
Riferimenti bibliografici	181
Indice dei nomi	185

Identità americane:
corpo e nazione



Portoricani. Sembianze dall'album di famiglia

Amanda Salvioni

Juan Pantaleón: il corpo-isola

Il piccolo Juan Pantaleón Avilés, nato senza gli arti superiori, campeggia al centro del ritratto dipinto dal pittore portoricano José Campeche alle soglie del XIX secolo. La legenda ai piedi della figura – poche frasi che precedono la firma dell'artista – chiarisce che: «Juan Pantaleón [era] figlio legittimo di Luís Avilés e di Martina de Luna Alvarado, contadini residenti a Coamo, nell'isola di San Juan di Porto Rico. Nato il 2 luglio del 1806 e condotto dai genitori presso questa Capitale, ha ricevuto il sacramento della cresima il 6 aprile del 1808, dall'Ill.mo Vescovo D.D. Juan Alejo de Arizmendi, su ordine del quale è stata fatta questa copia ritratta dal naturale. Firmato: José Campeche». Evidentemente i genitori del bambino, forse disorientati dell'eccezionalità della sua nascita, avevano raggiunto la capitale per affidare il piccolo alla potestà spirituale del santo prelado. Il vescovo, da parte sua, dovette sentirsi tanto attratto dalla singolarità congenita del bambino da commissionarne il dipinto al celebre José Campeche, ritrattista ufficiale dell'aristocrazia coloniale. Se a ciò si aggiunge l'eccezionale impegno artistico e la premura del pittore nel menzionare l'avvenuto sacramento del bambino, in calce a quella che sarà la sua opera più riconosciuta, quasi a mitigare l'aura sinistra che la malformazione congenita da sempre reca con sé nella superstizione popolare, se ne ricava l'enormità dell'impatto di quella figura infantile nella Portorico coloniale. Juan Pantaleón era stato sottratto all'anonimato della sua condi-

AMANDA SALVIONI

zione socialmente marginale per assurgere, con tutta l'infinita solitudine e nudità del suo corpo, a un'insolita fama.

Nel quadro di Campeche il bambino Avilés è ritratto in primo piano, nudo, il dorso adagiato su un cuscino celeste ornato di pizzo e seduto su un letto con schienale di legno coperto da candide lenzuola. L'assenza delle braccia, il ventre gonfio, le piccole gambe grassocce, una lieve torsione del busto fanno convergere l'attenzione sull'impossibilità del movimento autonomo causata dalla malformazione. Ma è sugli occhi di Juan Pantaleón che lo sguardo finisce inevitabilmente per posarsi. Il capo è lievemente inclinato verso destra e segna una diagonale ascendente che occupa tutta la parte superiore della composizione, ripresa dal movimento delle nubi sullo sfondo e dallo schienale del letto visto in prospettiva obliqua. Quell'inclinazione e il fascio di luce che illumina il volto conferiscono straordinaria espressività allo sguardo del bambino, segnato anche da un lieve strabismo. Uno sguardo che, dunque, ricade al di fuori dei limiti della rappresentazione, in una direzione indeterminata e vaga quanto l'inafferrabile stato d'animo del protagonista. Le labbra abbozzano un enigmatico sorriso. Dietro di lui, un paesaggio di alte montagne violacee e fitta vegetazione suggerisce appena la geografia rurale portoricana.

Il vescovo di Portorico aveva commissionato il ritratto in pieno accordo con lo spirito scientifico illuminista dell'epoca, volto a indagare le manifestazioni fisiche della natura umana e a svelarne razionalmente i misteri. Il quadro tradisce, tuttavia, un doppio sguardo rivolto al corpo del bambino. Da una parte Juan Pantaleón è osservato da un occhio medico, che si sofferma sul dettaglio naturalistico imprimendo al gesto di chi guarda quella presa di distanza propria del pensiero scientifico e filosofico tardo settecentesco nei confronti dell'oggetto di studio o della rappresentazione. Il corpo del bambino è esposto all'osservazione presuntamente scientifica della sua singolarità fisica e la sua nudità diviene, in tal modo, condizione indispensabile al compimento della funzione cognitiva dell'immagine. Ma nel ritratto di Campeche si palesa anche lo sguardo pietoso e personale dell'artista, che conferisce al piccolo corpo malformato una sua dolorosa dignità e che riveste la nudità del bambino di una compassionevole, muta rassegnazione. Nelle parole della studiosa Marta Traba, «mai prima di allora la *bellezza dell'invalidità* aveva saputo trovare in-

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

terprete più evocativo e commovente, il cui tratto pittorico circonda ciò che tocca, dice senza clamore e infine eleva il tema dominante al di sopra di ogni sventura»²⁸⁵.

A ben vedere, a nessuno dei due diversi atteggiamenti che il dipinto rivela nei confronti della figura ritratta – ovvero la curiosità e la compassione, apparentemente antagoniste fra loro – sembra estranea una certa morbosità voyeuristica, un'insistenza dello sguardo sulla menomazione fisica e sulla sofferenza da essa provocata. Interesse scientifico e pietà s'intralciano e si sovrappongono inevitabilmente, divenendo aspetti complementari di un medesimo disagio nei confronti del corpo. Nel dipinto di Campeche è appunto il corpo a reclamare la sua centralità, proprio a partire dal disagio e dalla sofferenza, dall'attrazione per l'anomalia e, infine, dai margini della Storia. Il soggetto ritratto è infatti del tutto "eccentrico": si tratta di un bambino, dunque di un individuo pressoché invisibile socialmente; deforme, e quindi non ammesso alla normale condivisione del lavoro e dei ruoli all'interno della collettività; e per giunta figlio di poveri contadini della provincia di una colonia d'oltremare. Eppure, dalla sua condizione irrimediabilmente marginale, Juan Pantaleón s'impone al centro di una molteplicità di discorsi sull'identità individuale e collettiva.

Se l'identità individuale si costituisce nella negoziazione costante tra i limiti del corpo e lo spazio-tempo che lo circonda, il piccolo Avilés, privato com'è dell'autonomia di movimento, prigioniero del suo stesso corpo, sembra essere la negazione di ogni possibile identità, l'immagine della trasformazione del soggetto in oggetto inerte. Come stretto da un abbraccio invisibile, Juan Pantaleón sembra aver rinunciato, insieme al movimento volontario, anche al libero arbitrio, all'autodeterminazione derivata dal dominio e dalla gestione dei propri limiti corporei. E tuttavia, la sua dolorosa anamorfosi conferisce al mostro il potere di un'attrazione inconfessabile sull'individuo posto di fronte alle sue più profonde paure. In particolare, la paura di essere soggetti alla volontà altrui nella determinazione del movimento, ovvero nella relazione tra il corpo e la realtà circostante, traduce in termini di pura fisicità la più vasta paura della dipendenza, della subordinazione a un potere esterno, del dominio del diverso da sé. Al corpo malformato è conferito, allora, un potere meta-fisico che assume di volta in volta i contorni del prodigioso e del diabolico. Forse è a ciò che si riferisce l'espressione della stu-

AMANDA SALVIONI

diosa citata poc'anzi a proposito del dipinto di Campeche: la paradossale «bellezza dell'invalidità» consisterebbe nella forza irrazionale del mostro, ambiguamente diviso tra l'infinitamente compassionevole e il fascino del potere occulto e trascendente che agisce per suo tramite.

Le civiltà antiche hanno attribuito alla malattia e alla deformazione il senso della punizione inflitta dalla divinità per espriare una colpa individuale o collettiva, come, ad esempio, l'aver infranto tabù inviolabili. Frequentemente le deformità fisiche sono state collegate e attribuite a deformità morali dell'individuo, donde il pregiudizio e l'esclusione sociale. È con la modernità che la malattia prende la forma di un rifiuto dell'ordine e dell'autorità costituita, di un'evasione dall'organizzazione perversa dei rapporti socio-economici. Malattia e invalidità diventano, allora, sintomo di un disagio, di una mancata integrazione dell'individuo nella società. Da metafora dell'irrazionalità, di manzoniana memoria, a condizione esistenziale che sottrae la persona al mondo della produttività, del lavoro, della guerra, e che per ciò stesso permette la riflessione filosofico-esistenziale sulla condizione umana, come avvalorato da Thomas Mann, la menomazione fisica rappresenta in quasi tutte le società un elemento perturbante. In termini generali può dirsi che essa rende drammatiche e imperiose le contraddizioni dell'individuo di fronte a se stesso e agli altri e, specularmente, della comunità di fronte all'individuo. Una condizione resa tanto più struggente se riferita all'età più vulnerabile e indecifrabile dell'uomo, l'infanzia, dove risiede l'origine profonda, la fondazione stessa della soggettività.

Spostato dal piano della soggettività a quello delle identità collettive, e soprattutto al contesto portoricano di Juan Pantoja León, il bambino deforme e immobilizzato nel suo stesso corpo funziona icasticamente come rappresentazione di un'identità che oggi si definirebbe postcoloniale. Il furto dell'identità perpetrato dal colonizzatore si converte, attraverso il corpo martoriato del bambino incantatore, nel potere occulto del dominato sul dominatore. La prigionia del corpo che nega lo sviluppo identitario genera, insomma, poteri straordinari sulla stessa società di cui è vittima. È dunque lecito supporre che il ritratto del bambino Avilés segni non solo un momento importante nella pittura coloniale ispanoamericana e nella produzione figurativa di Campeche, ma anche l'esplicitazione di un incubo celato nell'inconscio collettivo dell'isola, il che spie-

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

ga il perdurare di quella dolorosa sembianza nell'immaginario artistico e letterario di Portorico. Fatto oggetto, alla fine del xx secolo, di rielaborazioni letterarie e pittoriche, il ritratto di Juan Pantaleón è giunto fino a noi come l'immagine di un antenato che, riscoperta fra mucchi di ricordi confinati in soffitta, viene messa a inaugurare un ideale album della famiglia portoricana.

Questa operazione è stata resa possibile, ovvero "pensabile" nel quadro dell'immaginario nazionale e della riflessione moderna e contemporanea sull'identità di Portorico, da diversi fattori. Primo fra tutti la qualità artistica del ritratto che ne ha permesso l'ingresso a pieno titolo nel canone pittorico nazionale, canone nel quale Campeche si colloca proprio come fondatore dell'arte figurativa portoricana; in secondo luogo, il fatto che Juan Pantaleón fosse sì appartenente a una classe socialmente svantaggiata, ma libero e di razza bianca, e dunque non passibile di speculazioni sull'inferiorità delle specie autotone o africane e tutt'al più esposto al sospetto di degenerazione dei bianchi europei negli ambienti tropicali, comunque sia ammesso a figurare nell'albero genealogico isolano della famiglia bianca dominante; in terzo luogo, la presenza di Juan Pantaleón nel *corpus* ritrattistico di Campeche accanto a quella dei personaggi più influenti del mondo coloniale raffigurati dall'artista, circostanza che ha favorito l'inserimento del bambino nella galleria di immagini che il potere coloniale ha selezionato ed imposto alla memoria dei posteri. La memoria viva legata all'arte nazionale reca infatti impressa la figura dell'infante deforme accanto a quella, ad esempio, di una delicata e civettuola *Dama a caballo*, emblema di bellezza femminile secondo il canone settecentesco europeo, o accanto al solenne ritratto del generale Ustáriz (*El Gobernador Don Miguel Antonio de Ustáriz*), funzionario della corona spagnola che negli ultimi anni del XVIII secolo era stato inviato a Portorico per compiere importanti opere infrastrutturali di ammodernamento della capitale.

Il ritratto di Ustáriz, se posto accanto a quello di Juan Pantaleón, risulta particolarmente significativo. Entrambi i dipinti sono portatori di senso nella costruzione dell'identità nazionale portoricana: il primo in modo esplicito, quasi un messaggio perfettamente articolato che potrebbe essere tradotto senza difficoltà in un discorso linguisticamente coerente; il secondo, invece, in modo cifrato, un messaggio quasi

AMANDA SALVIONI

onirico, che sfugge inconsapevolmente alla logica razionale esercitata dal potere, ma che risulta altrettanto incisivo. Ustáriz ci guarda, dal suo ritratto, in modo più centrato e deciso di quanto non faccia Juan Pantaleón, quasi con distacco e sufficienza. Sebbene rappresentato in primo piano, il suo corpo non ha la schiacciante centralità di quello del bambino, ma condivide lo spazio di realtà ritagliata dal dipinto con una moltitudine di elementi quasi altrettanto significativi. Suntuosamente vestito, il convergere dell'attenzione sulla sua figura è affidato unicamente al colore rosso vivo del panciotto. Tutto è perfettamente decifrabile nella sua postura: le braccia aperte, Ustáriz tiene leggermente sollevato con la mano sinistra un grande foglio su cui è visibile la scritta «Piano della città di San Juan di Portorico», tracciata con inchiostro dello stesso rosso vivo del panciotto. L'identità del colore suggerisce il legame quasi fisico che unisce la sua persona con la funzione pubblica. Sul lato opposto, la mano destra regge saldamente uno scettro, simbolo del potere. L'asse corporeo è dominato dal ventre, la parte più tornita e visibile della figura, che va assottigliandosi verso il basso fino ai minuti piedi calzati, e verso l'alto, fino alle strette spalle e al sobrio capo imparruccato. Il corpo di Ustáriz è incorniciato, in alto, da ricchi drappaggi di gusto rococò, ripresi a sinistra dalla morbida caduta delle grandi mappe topografiche e a destra dal drappo che ricopre il tavolo su cui posano dei libri. Ma è alle sue spalle che accade qualcosa di davvero interessante. Il punto di fuga illuminato sulla destra, con la grande finestra privata del parapetto per mostrare lo scorcio di una strada cittadina, fa da contrappunto al grande quadro rimasto in penombra sulla sinistra. Da una parte viene esibita la realtà locale, inondata dalla luce dei tropici, che mostra i segni della modernizzazione operata da Ustáriz (la pavimentazione delle strade secondo i dettami della progredita ingegneria urbanistica della madrepatria); dall'altra, l'idealizzazione bucolica della natura secondo i precetti del rococò europeo (una scena pastorale in un paesaggio montagnoso impossibile da identificare). Il corpo del generale rimane nel mezzo a fare da spartiacque fra il progetto imperiale di modifica e modernizzazione della città coloniale, e il più profondo processo di colonizzazione dell'immaginario estetico condotto secondo i parametri del gusto europeo, che esclude il referente locale nella codificazione dell'immagine artistica.

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

Il ritratto di Ustáriz può essere letto decifrando diversi livelli di senso, da quello diretto, probabilmente obbediente a specifiche richieste del generale, a quello indiretto, rispondente a una logica imperiale meno esplicita ma altrettanto visibile. Entrambi i livelli fanno di questo quadro un vero e proprio documento visivo, una sorta di narrazione storica che trova il suo equivalente discorsivo nella storiografia ufficiale che, alla fine del XVIII secolo, combatte e allo stesso tempo prepara i falliti movimenti indipendentisti del secolo successivo. È significativo che su questa stessa linea interpretativa lo scrittore portoricano Edgardo Rodríguez Juliá abbia individuato nella pittura di Campeche due prospettive apparentemente opposte attraverso le quali l'occhio inquieto del pittore raffigura il regime coloniale: da una parte l'emblematica ufficiale, come eredità del barocco spagnolo, e dall'altra l'individualismo psicologico proprio del romanticismo liberale. «Attraverso questo sorprendente rococò *criollo* si manifesta il primo mito fondatore della cultura portoricana, un'arte mediante la quale emerge in modo insolito – più come un desiderio sognato dalla cultura che non come un dato storico – l'anelo di fondare uno stato, il tentativo di trasformare l'incipiente nazionalità portoricana in organizzazione di potere»²⁸⁶. Nella confluenza tra il vetusto e visionario barocco ispano-coloniale e il romanticismo proto-rivoluzionario, si afferma una sorta di dialettica tra storia enunciata e storia sognata, tra memoria fattuale e malinconica utopia. Allo stesso modo, il ritratto di Juan Pantaleón risulta altrettanto eloquente di quello che raffigura Ustáriz ma, a differenza di questo, reca messaggi meno verbalizzabili, esibisce una sintassi meno scontata e un linguaggio meno aderente al discorso del potere. L'immagine del bambino Avilés è forse l'altra faccia del discorso storiografico imperiale, il rovescio della medaglia di una memoria nazionale che, in quel piccolo corpo malfatto, esibisce il suo lato più oscuro.

Juan Pantaleón non è, d'altronde, l'unico esempio di bambino deforme che impone la sua presenza nelle poetiche identitarie e negli immaginari nazionali ispanoamericani. Ci sono corpi di bambini orrendamente mutilati che dalle leggende autoctone migrano alla letteratura moderna a reclamare la loro centralità e i loro poteri. Uno fra tutti, il leggendario *imbunche*, appartenente alla mitologia indigena dell'isola di Chilóe, corpo infantile cui si provoca la malformazione degli arti

AMANDA SALVIONI

per impedirne la fuga nonché la chiusura di tutti gli orifizi per dotarlo di poteri magici, infelice creatura che José Donoso rielabora nel suo romanzo *El osceno pájaro de la noche*, destinata a rappresentare metaforicamente l'enigma della soggettività e dell'identità nazionale nell'America latina del boom. Anche Juan Pantaleón, del resto, diventerà il protagonista di un romanzo visionario e fantastico quando, alla fine del XX secolo, il sedimento storico di immagini e rappresentazioni nazionali di una Portorico mai affrancatasi dalla colonizzazione si sarà volatilizzato in frammenti scomposti sotto il segno dell'estetica postmoderna.

Interprete del messaggio lanciato dal ritratto di Juan Pantaleón alla contraddittoria modernità portoricana sarà proprio Edgardo Rodríguez Juliá, narratore, cronista e studioso delle perdute sembianze del passato nazionale. In *La noche oscura del Niño Avilés*, del 1984, il ritratto di Campeche prende vita. Lo scrittore portoricano immagina il piccolo Avilés come privato due volte del controllo sul proprio corpo, giacché posseduto dal maligno, oltreché impossibilitato a muoversi autonomamente. Usato dapprima dal vescovo come spauracchio per la popolazione e successivamente dagli schiavi ribelli come incarnazione della rivolta, il bambino diviene simbolo del potere cieco – la possessione demoniaca – alternativamente brandito dal colonizzatore e dal colonizzato nella lotta vana per il riscatto delle comunità che abitano l'isola. Juan Pantaleón riaffiora, dunque, nella scrittura postmoderna come fondatore mitico di una San Juan alternativa: il bambino deforme dai poteri sovranaturali renderà per un attimo possibile l'edificazione di una torre follemente concepita – l'irrealizzabile Babele della convivenza etnica – all'origine del mito della città maledetta, ovvero della società decolonizzata. Da oggetto di compassione a talismano del potere, Juan Pantaleón incarna insomma l'utopia politica e istituzionale di una Portorico indipendente.

Il romanzo di Rodríguez Juliá narra la vertigine della libertà collettiva situando l'incoffessabile visione della deformità fisica infantile nel luogo della coscienza dove si manifestano la paura e il desiderio: l'incubo notturno. Lo stesso autore suggerisce una personale definizione dei suoi romanzi storici quali «incubi della Storia, momenti notturni, onirici, saturnini, le cui strane immagini ci rivelano paesaggi mai visti durante quella vigilia che siamo soliti chiamare Storia con

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

la s maiuscola»²⁸⁷. Così come nel sogno l'affiorare dell'inconscio rende possibile attingere a un repertorio di immagini e simboli rimossi durante lo stato di veglia, allo stesso modo questo «incubo della Storia» prescinde dalle versioni del discorso storiografico ufficiale per recuperare gli elementi dispersi di un passato ridotto al silenzio. Così facendo, il sogno diventa cifra per interpretare il mondo della veglia, il mondo storico. La «notte oscura» di Juan Pantaleón, sintagma significativamente ripreso dalla mistica spagnola dei Secoli d'oro, diviene scopertamente l'allegoria di una storia nazionale alternativa e antagonista rispetto alla tradizione dominante, di matrice cattolica e imperiale.

Ben oltre la semplice e diretta ispirazione del romanzo al dipinto di Campeche, l'operazione di Rodríguez Juliá consiste nella vertiginosa trasposizione della deformità fisica di Juan Pantaleón dal corpo al linguaggio stesso. La scrittura si deforma, implode, il castigliano barocco e concettista della prosa seicentesca viene parodiato fino a determinare la dismisura e l'aberrazione linguistica. Con tali espedienti la scrittura cerca di superare la difficoltà espressiva insita in ogni tentativo di narrare il sogno, la cui memoria è sempre sfuggente e la trama refrattaria alla logica del racconto. Allo stesso modo il pittore José Campeche appare nel romanzo incapace di terminare il ritratto del bambino Avilés, di cogliere l'enigma della sua sembianza: «Continuavo a correggere i bozzetti, poiché non riuscivo a catturare il segno di quel sorriso che inaugurava un mondo»²⁸⁸. L'impossibilità di rappresentare il corpo di Juan Pantaleón, mai descritto nel dettaglio della sua reale malformazione, si risolve, nel romanzo, in una sorta di vertigine della corporeità: un vero e proprio tripudio di corpi, da quello dell'obeso vescovo spagnolo, alla scultorea perfezione fisica del cacicco negro Obatal, alla proliferazione di scurissimi e opulenti corpi di donna, lascia spazio a una sensualità sfrenata e al tempo stesso rituale che fa del corpo l'indiscusso protagonista di una Storia reinventata al di là delle fonti ufficiali. In tal senso Rodríguez Juliá sembra cogliere e recuperare il significato recondito, il messaggio nascosto, che emana dal ritratto di Juan Pantaleón: è il corpo, soggetto tradizionalmente silenziato dalla Storia, oggetto di abusi, mistificazioni, di desideri contraffatti, di postulati sul dominio socio-biologico di una classe sull'altra, ma anche depositario di forze sovversive rispetto all'ordine pubblico, è il corpo, dicevo, che incar-

na le versioni alternative e rimosse delle identità collettive nel contesto coloniale.

L'episodio letterario e artistico protagonizzato da Juan Pantaleón, ma a ben vedere gran parte dell'esperienza letteraria ed estetica di Portorico nel Novecento, sembra smentire quanto sostenuto dalla scrittrice Cristina Peri Rossi riguardo una presunta assenza generalizzata del corpo nella letteratura in lingua spagnola²⁸⁹. È un dato di fatto che la letteratura ispanoamericana partecipi con modalità proprie a quella «semiotizzazione del corpo accompagnata da una parallela somatizzazione del narrato» che sono proprie della narrazione moderna²⁹⁰. In altre parole, in diversi e successivi momenti della scrittura ispanoamericana il corpo si rende fonte e focalizzazione del senso, poiché «le storie non possono essere raccontate senza che il corpo divenga veicolo della significazione narrativa»²⁹¹. E si tratta generalmente dei momenti storici in cui diviene più pressante la necessità di definire la nazione in termini di identità originale. Ciò risulta particolarmente evidente nelle poetiche romantiche prima, e successivamente in quelle naturaliste, che coincidono con la formazione e il consolidamento degli stati indipendenti e che appaiono intente a tracciare le frontiere fisiche delle nazioni nonché a definire il «corpo collettivo» dello stato, operazioni indispensabili all'esistenza stessa delle nuove comunità immaginate ispanoamericane. In tali «finzioni statali»²⁹² il corpo per antonomasia è quello del marginale (la mulatta, il *criollo* immorale, il criminale, la prostituta...) narrato dalla prospettiva ipoteticamente neutra e de-corporeizzata del narratore colto, in costante relazione intertestuale tra letteratura, scrittura legale e medicina. Non stupisce, dunque, la ripresa dello stesso motivo nella narrativa postmoderna, che ricompon e reinventa, a partire dal gesto parodistico, elementi della tradizione testuale di cui è stata svelata la natura ideologica.

Tuttavia, il corpo di Juan Pantaleón, in quanto segno fondante se non di un'identità nazionale almeno di una condizione esistenziale della comunità portoricana, assume nell'isola un valore particolare, dal momento che non è oggetto di un desiderio occulto e dissimulato, né mezzo per dimostrare l'inferiorità di un determinato strato sociale, né tantomeno simbolo del frutto dell'amore coniugale, legittimo e virtuoso, su cui basare l'istituto nazionale della famiglia. L'invisibile abbraccio che impedisce il movimento e con esso la normale ne-

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

goziazione tra il corpo e lo spazio-tempo circostante richiama invece, per traslato, il dato fisico-geografico che per circa un secolo ha ossessionato l'intellettualità portoricana intenta a definire la propria identità: l'insularismo. Il corpo-isola del bambino racchiude in sé, con straordinaria economia espressiva, l'immagine essenziale che occupa la quasi totalità delle riflessioni sull'identità nazionale portoricana nel Novecento, riassumendone i principali tratti semantici: la forma chiusa in sé stessa, la malinconia dell'abbandono, l'utopia della fuga, la paura della dipendenza, la rassegnazione alla sottomissione. A partire dal classico saggio di Antonio S. Pedreira, *Insularismo*, del 1934, i tentativi definitivi dell'identità nazionale di Portorico hanno usato immagini fortemente connotate come spazi angusti, carceri, cinture soffocanti: «Non siamo continentali, e neanche antillani: siamo semplicemente insulari, che è come dire isolati in una *casa stretta*»²⁹³. «La *cintura* di mare che ci crea e ci opprime, chiude sempre più lo spettacolo universale e opera in noi un *restringimento* della visione [...]»²⁹⁴. Anche in tempi più recenti la voce ironica di Luis Rafael Sánchez ha ripreso il vecchio *topos* della forma-isola: «Che siano d'acqua o sale le sbarre di un paese a forma di isola, è comunque un paese a forma di *carcere*»²⁹⁵. Il determinismo geografico, che tanta importanza ha avuto nel pensiero ispanoamericano del XIX secolo, reinventa, a Portorico, una nuova relazione di causa-effetto: la forma-isola è ciò che produce l'inesorabile ed eterna soggezione al colonialismo: «Isolamento e piccolezza geografica ci hanno condannato a vivere in perpetua sottomissione [...]. E questa solitudine [...] costituisce oggi uno dei segni più rappresentativi della nostra cultura e un fattore che spiega la nostra personalità carbonizzata [...]. Siamo nati e cresciuti in colonia...»²⁹⁶. Conseguenza e paradosso della condizione coloniale insulare, che è al tempo stesso qualità fisica e culturale, è la forza centrifuga che costringe i portoricani al movimento perpetuo: la fuga, l'esodo, l'esilio, ma anche la tensione utopica che lega gli abitanti dello Stato Libero e Associato all'altrove di una terra promessa, e che al contempo li condanna alla dipendenza e al disinganno: «Prima o poi il Caribe impone al caraibico l'emigrazione, l'eranza, l'esilio. Se l'emigrazione si legalizza, il viaggio trova come trasporto legale il bus aereo», sottolinea Sánchez, fino a formulare l'ipotesi iperbolicamente umoristica in cui l'aereo diventa «lo spazio di una nazione galleggiante tra due porti

AMANDA SALVIONI

del contrabbando di speranze»²⁹⁷. Visto in questa prospettiva il movimento migratorio perde i suoi connotati di libera scelta e autodeterminazione per assumerne altri di segno opposto, in un certo senso parallelo all'immobilità fisica di Juan Pantaleón: l'emigrazione diviene costrizione che nega, o minaccia, l'identità individuale e collettiva.

Il modo in cui si configura l'identità nella situazione coloniale rimane al centro della riflessione degli artisti portoricani residenti negli Stati Uniti. E non stupisce, in alcuni di essi, il riaffiorare del corpo-isola di Juan Pantaleón nelle loro sperimentazioni figurative.

Dominó/Domino è il titolo di una installazione pittorica che l'artista portoricana residente a Chicago Bibiana Suárez ha esposto per la prima volta nel 1998 in diverse gallerie statunitensi²⁹⁸. La data prescelta per l'inaugurazione non è certo casuale, è anzi il modo «in cui Suárez celebra il centenario del trasferimento della sua nazione dal colonialismo spagnolo a quello statunitense»²⁹⁹. Il titolo dell'installazione si chiarisce, dunque, da solo: il processo coloniale, la dominazione, ci si presenta come un gioco di frammenti dispersi e ricomposti senza logica. Ogni opera è una tessera numerata in serie discontinua che consiste in foto di famiglia, ritratti di portoricani famosi, dipinti di figure tradizionali, tutti opportunamente ritagliati o modificati dal tratto dell'artista. La prima tessera consiste, invece, in un nudo specchio incorniciato. Nel gioco del domino vince chi si disfa per primo delle proprie tessere, ma Bibiana Suárez sembra giocare, piuttosto, all'accumulazione. L'identità del dominato, o di colui che si riflette nella prima tessera, sarà il risultato del percorso ludico, cioè situato al di fuori del perverso sistema produttivo, del gioco del domino, sorta di rovescio del percorso della dominazione. L'identità, sia individuale che collettiva, d'altra parte, non è altro che un frammento incorniciato entro i limiti dell'opera pittorica, «un'immagine-tipo (ciò che in letteratura sarebbe un *topos*, una metafora, una similitudine...), uno schema della rappresentazione che sostituisce il reale e lo rende visibile»³⁰⁰. Portorico, in *Dominó/Domino*, viene ricreata a partire dalle immagini di un passato frammentario, ricondotto all'unico spazio possibile di salvezza, quello della memoria, vera e propria trincea o luogo della resistenza nello spazio coloniale. Perché il senso del lavoro di Suárez è essenzialmente politico, dal momento che parte dalla relazione barthiana fra l'immagine nel-

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

l'arte fotografica e la maschera nel contesto socio-politico³⁰¹. Il gioco delle tessere del domino, allora, rivela la maschera di Portorico come colonia e lo fa attraverso un repertorio di immagini che altro non è se non l'album, astratto e sognato, della famiglia portoricana. Non stupisce ritrovare in quest'ultimo le foto dell'artista da bambina, insieme a quelle di Lolita Lebrón, l'attivista che nel 1954 attaccò a mano armata la camera dei rappresentanti negli Stati Uniti, ai dipinti tradizionali raffiguranti il *jíbaro*, abitante dell'interno rurale del paese divenuto icona identitaria, e, naturalmente, alle riproduzioni del ritratto del bambino Avilés, di José Campeche. La presenza di Juan Pantaleón in questo contesto è parte del processo di smascheramento della memoria nazionale, della ricerca del significato negli interstizi del ricordo, dell'enunciazione della Storia da un punto di vista nuovo. Le tessere del domino, isole di senso circondate dal bianco della parete, ricompongono nel gioco i messaggi perduti e travisati nel tempo, come quello lasciato due secoli fa dal bambino deforme. È ormai chiaro che l'insularismo ha cambiato di segno: da *topos* del discorso conservatore e borghese³⁰² è divenuto oggi connotato difensivo e sovversivo dell'identità nazionale: «il segno insulare offre il paradigma della tenacità dell'essere nel continuare a essere "isola in sé" nonostante il contesto politico, l'esilio, la rimozione o frammentazione del ricordo»³⁰³.

L'album di famiglia e la memoria dei corpi

Senza dubbio, il tentativo più comune di ricomporre questa «frammentazione del ricordo» è l'album di famiglia, quell'insieme di fotografie, cartoline, biglietti, chincaglierie della memoria che riempiono le pagine bianche di un libro appositamente predisposto all'uso domestico. Si tratta di un *corpus* di immagini intenzionalmente costituito, un monumento privato che al tempo stesso testimonia e garantisce l'unità del gruppo familiare, inserendo l'immagine di ogni individuo in un contesto che tende ad attribuire a ognuno un nuovo significato – un ruolo – in relazione agli altri. Il carattere frammentario e circostanziale di ogni singola foto assume, nell'insieme dell'album, un senso unitario di coerenza e coesione tale da costituire una sorta di narrazione visiva, almeno nelle intenzioni di chi lo compila. Una tale operazione non si limita a co-

struire il significato all'interno del gruppo ma comporta sempre l'espressione di determinati valori sociali. La trasformazione della famiglia testimoniata dall'album fotografico, sorta di totem piccolo borghese, diventa «metafora del successo nel mondo, dei frutti del lavoro e della vita decente» al cospetto di una pretesa posterità³⁰⁴. Trattandosi di un perfetto e articolato strumento di autorappresentazione, l'album di famiglia rende manifesta l'immagine mentale che un gruppo ha o vuol dare di sé e dunque si presta, per estensione, a indagare i modi dell'autorappresentazione a livello collettivo, ivi compresi i tentativi di definizione delle identità nazionali.

Fin qui si è inteso l'album di famiglia in senso lato, come archivio della memoria visiva condivisa storicamente dalla comunità nazionale a Portorico. In tale astratto repertorio d'immagini abbiamo visto convergere i ritratti di José Campeche e le fotocronache familiari e sociali rielaborate da scrittori e artisti contemporanei nel tentativo di riordinare i frammenti giustapposti della complessa identità postcoloniale dell'isola. D'ora in avanti ci si riferirà, invece, a un unico, concreto, singolare album di famiglia. Ancora una volta si transiterà nel solco dell'opera eclettica e multiforme di Edgardo Rodríguez Juliá, che ha saputo suggerire il filo conduttore di materiali dispersi ed eterogenei attraverso una visione ironica e coerente della realtà e della storia portoricana.

Puertorriqueños. Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898, apparso per la prima volta a puntate con «El Reportero» di San Juan nel 1984, e in edizione autonoma nel 1988, è costruito da Rodríguez Juliá integrando l'album autentico della propria famiglia con anonime fotografie rinvenute qua e là, *objets trouvés* di una memoria personale indissolubilmente legata alla vicenda storica nazionale. Concepito come un collage di testi e fotografie, questa "cronaca" in 22 capitoli obbedisce a una struttura frammentaria che riflette pienamente l'intera poetica dell'autore, manifestata tanto nelle opere saggistiche quanto in quelle di finzione. In questa poetica del frammento il tessuto argomentativo e narrativo si sfilaccia per permettere l'ingresso a trame dissonanti, a elementi discontinui, alla confluenza di generi, voci e linguaggi diversi. In tal modo il testo si oppone alla concezione armonica del saggio tradizionale ascrivibile al nazionalismo culturale di matrice positivista, e successivamente irrazionalista ed essenzialista, che aveva ispirato le precedenti generazioni di

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

intellettuali portoricani. Piuttosto, la poetica del frammento traduce l'impossibilità di captare l'identità collettiva nel suo complesso e sancisce la necessità di tornare all'individuo e ai molteplici significati espressi dal suo corpo in posa di fronte alla macchina fotografica. La folla, afferma Rodríguez Juliá in un'altra cronaca del 1983, è infatti «incapace di posare»³⁰⁵ e ciò rende impossibile quella codificazione del senso che invece l'autore crede di rintracciare nei singoli volti e nei corpi immortalati dalla foto familiare. Se il senso complessivo dell'identità nazionale è indefinibile – il «qué somos» e il «cómo somos» della saggistica tradizionale – il tessuto retorico di questa prosa rinuncerà appunto alla definizione per ricorrere alla descrizione, sempre parziale e capricciosa, e in costante rapporto con l'immagine, che non è semplice sostegno al testo bensì vero e proprio asse intorno al quale questo orbita. Questo procedimento descrittivo, peraltro, obbedisce a una realtà altrettanto frammentaria e caotica, che sollecita oltre misura le capacità percettive dell'osservatore: «tutte le percezioni si confondono, si tratta dell'assordante sincretismo di queste terre, della totale assenza di tradizione e proprietà»³⁰⁶, laddove l'«assenza di tradizione» si riferisce probabilmente all'impossibilità di giungere a costruzioni culturali coerenti sul modello delle cosiddette “invenzioni” portate avanti da stati-nazione sorti in contesti più armonici o dal minor tasso di sincretismo o di meticcio. Ecco, questo sì sembra essere il dato acquisito della storia culturale caraibica e portoricana, l'unico possibile azzardo di definizione capace di coglierne la realtà nel suo complesso:

La nostra storicità esige di addentrarci in questo mal denominato “incontro” di utopie anelate e passati distrutti, di grandi immagini impoverite dall'umiliazione della memoria e dallo sfruttamento del corpo. Si tratta di una collisione, o *incontro catastrofico*, di forti cosmogonie come quella europea, indoamericana e africana³⁰⁷.

Le parole di Rodríguez Juliá sembrano segnare, in questo punto, l'inevitabile passaggio da un problema di rappresentazione a un abbozzo di definizione quasi ontologica della realtà caraibica. È del tutto evidente, in esse, il riferimento a una sorta di “luogo comune” del pensiero caraibico che, nel tentativo di definire caratteristiche permanenti del referente locale, fini-

AMANDA SALVIONI

sce per ricorrere inevitabilmente ai sintagmi propri della poetica surrealista³⁰⁸. Tuttavia Juliá opera un significativo slittamento nel sintagma tradizionale coniato da Lautréamont, e dall'incontro «fortuito» di oggetti disparati passa all'incontro «catastrofico» di cosmogonie, cambiando definitivamente di segno alla poetica enunciata da Breton e a suo tempo ripresa, *mutatis mutandis*, da Carpentier. È innanzitutto la «storicità» della realtà socio-culturale portoricana che Juliá mette in rilievo, vale a dire l'interazione dinamica di costumi e linguaggi innescata dalla volontà degli individui, e non già l'essenza permanente e astorica che il discorso del nazionalismo culturale ambiva a fissare in forme precise. Una storicità segnata da processi inequivocabilmente negativi, catastrofici appunto, quali l'«umiliazione della memoria» e lo «sfruttamento del corpo», propri di ogni dominazione coloniale. Non a caso è proprio una sorta di «memoria dei corpi» che il lavoro di Juliá intende riscattare per mezzo delle fotografie familiari. Corpi di uomini, donne e bambini, variamente coinvolti nel vissuto personale, sono riconosciuti come portatori di valori, frutto a loro volta di compromessi, imposizioni e sopravvivenze intervenuti nel tempo. I corpi fotografati divengono insomma frammenti preziosi per il recupero parziale di una memoria altrimenti perduta.

Una tale operazione si pone necessariamente agli antipodi di un'asettica ricostruzione storica o, per meglio dire, implica un coinvolgimento emotivo tanto spudorato da collocarsi da solo al di fuori del mero discorso storiografico o cronachistico, che apparentemente esclude simili manifestazioni della soggettività dal proprio statuto disciplinare. La prosa di Rodríguez Juliá si situa piuttosto a cavallo tra la narrazione autobiografica concepita come divagazione e il racconto biografico affine ai *portraits* di Sainte-Beuve, ovvero di due tradizioni testuali rivisitate in chiave postmoderna e contaminate dall'intento parodistico. In apertura al testo siamo avvertiti della natura del sentimento che lo anima:

La nostalgia è una forma di recupero che non si consola col ricordo. Il ricordo trasforma il passato in oggetto; la nostalgia aspira a ritrovare appassionatamente nel presente il profumo stesso di ciò che si è vissuto. La fotografia [...] è un mezzo necessario per abbandonarsi alla nostalgia, per tentare questo recupero impossibile. Tale sforzo, tuttavia, non è esente dall'autocritica, dal pro-

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

prio sguardo implacabile, nonostante il suo rigore sempre compassionevole. Si tratta dello sguardo di Giano bifronte: il passato che si cerca di recuperare attraverso le foto e le cartoline – iconografia di una convivenza – sarà sottoposto contemporaneamente alla burla e alla compassione.³⁰⁹

Il programma enunciato nell'incipit coincide in pieno con certe considerazioni di Susan Sontag riguardo l'invito al sentimentalismo che la fotografia eserciterebbe sui suoi osservatori: «Le fotografie trasformano il passato in un oggetto da guardare con tenerezza, sopprimendo le distinzioni morali e disarmando i giudizi storici con il pathos generico del passato»³¹⁰. La stessa Sontag, d'altra parte, ha sottolineato quanto la fotografia, e in particolare la collezione fotografica quale può essere l'album di famiglia, somigli a un «esercizio di montaggio e di abbreviazione surrealista della storia»³¹¹, facili, cioè, attraverso la giustapposizione delle immagini la comprensione del carattere frammentario e inafferrabile del divenire umano. La poetica del frammento, di lontana ispirazione surrealista e tanto congeniale alle poetiche del Caribe, ben si attaglia, allora, alla combinazione strutturale di testo e fotografia prescelta da Rodríguez Juliá in molti dei suoi libri non puramente narrativi. Una combinazione che si presta perfettamente all'indagine di una realtà caotica e frammentaria come quella portoricana, e che al contempo apre uno spazio di legittimità alla nostalgia, che è forma utopica del ricordo: «Una fotografia – conclude Sontag – è solo un frammento e, col trascorrere del tempo, i suoi ormeggi si staccano. Va allora alla deriva in un dolce e astratto passato, aperta a ogni sorta di lettura»³¹². Se la foto è la geografia del ricordo, le fa eco lo scrittore portoricano, l'album di famiglia ne è la mappa. Se la nostalgia fallisce, se non possediamo le chiavi del ricordo come vissuto personale, la foto di famiglia diviene una sorta di sinistra astrazione. Quando questo accade, la fotografia permane come «rovina della memoria»³¹³: è quindi pronta a trasformarsi in motivo di conoscenza storica e sociale. Dalla combinazione tra nostalgico coinvolgimento personale e osservazione straniata delle altrui «rovine» nasce l'aspirazione e il senso dell'album compilato da Rodríguez Juliá.

«Burla e compassione», distanza e coinvolgimento, sono le prospettive da cui lo scrittore decide di “leggere”, attraverso i

AMANDA SALVIONI

corpi e le loro pose, il crollo del mondo patriarcale di ascendenza ispanica, il progresso economico seguito alla “libera associazione” di Portorico agli Stati Uniti e il successivo tracollo del trionfalismo ufficiale di fronte ai gravi problemi posti da un’assimilazione ambigua e irrisolta dal punto di vista politico, economico e culturale, causa a sua volta del mancato sviluppo industriale e produttivo, dell’esodo di massa, della sostanziale rinuncia all’autodeterminazione. Una sembianza, un gesto, una postura, il rapporto che il corpo stabilisce col suo contesto nella fotografia, divengono altrettanti segnali attraverso i quali leggere cambiamenti e sopravvivenze della società portoricana nel tempo. Questo modo di lettura del passato non si pone come complementare alla conoscenza storica, bensì come alternativo al fallimento del discorso storiografico tradizionale, che testimonia quanto «la nostra società si mostra incapace d’intavolare un dialogo intelligente con la complessità sociale che ha creato negli ultimi trent’anni»³¹⁴.

Se esiste una differenza strutturale tra ritratto a olio e fotografia, questa non risiede nel carattere volontario e codificato con cui il soggetto si offre all’occhio del pittore o all’obiettivo del fotografo, per consentire l’osservazione differita nel tempo della propria immagine. La posa è, infatti, una costante del ritratto e della foto familiare. Ma perché ci si mette in posa, s’interroga Rodríguez Juliá, perché desideriamo trasformare la nostra presenza in una sembianza fissa, imposta al mondo e sottratta alla fluidità del vivere? «Posare è un atto di fondazione – risponde lo scrittore – [...]. Posare significa pronunciare un discorso sulla personalità e tutto ciò che la sostiene socialmente. La posa è un dire autobiografico a partire dalle condizioni di classe»³¹⁵. Liberamente scelta o imposta dal ritrattista, la posa si situa a metà strada fra l’ambizione di riflettere la personalità individuale e quella di esemplificare la coscienza di classe, riguarda dunque il modo in cui si articola la soggettività e la condizione sociale. Alfabeto di questa sorta di narrazione autobiografica non verbalizzata è il corpo, dunque non un segno linguistico convenzionale, bensì un modo di significazione immediato e illusoriamente “autentico”. La possibilità inedita di una «affermazione senza sintassi o verbalizzazione», statuita dal ritratto fotografico e dall’analisi delle pose, determina infatti un recupero della «affermazione mediante il gesto» che dà «nuova consistenza percettiva ai paesaggi dell’interiorità»³¹⁶.

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

Martín Cepeda è un vecchio soldato nero senza un braccio. Ci guarda da una pagina illustrata della *Crónica de la Guerra Hispanoamericana* di Ángel Rivero, riportata nel libro di Juliá. Dalla lettura della cronaca apprendiamo che si tratta di un *negro limpio*, un uomo di colore ammodo e allegro che sa stare al suo posto, e che chiede di essere arruolato per combattere contro gli *yanquis*. Quando una granata gli recide un braccio, si rivolge serafico al capitano per tranquillizzarlo: «mi rimane sempre l'altro!». Il ritratto narrato sembra incarnare il tipo scanzonato e ottimista del portoricano vecchio stile, e l'episodio che lo vede protagonista esemplificherebbe uno dei tratti della peculiare storicità portoricana: «Abbiamo subito la Storia, non siamo mai stati perfetti protagonisti del nostro destino, una naturale propensione alla picaresca ci fa confidare ciecamente nella nostra sopravvivenza»³¹⁷. Rivero giura, finita la guerra, di aver rivisto Martín nei bar di San Juan suonare la chitarra con la mano sinistra. La *picaresca portorricensis*, lo stile peculiare che l'epopea popolare assume a Portorico, ha sottratto ogni traccia di solennità alla disgrazia. Ma la foto di Martín Cepeda, scattata 22 anni più tardi per illustrare l'edizione della cronaca di Rivero, ce lo restituisce diverso. Accigliato, ombroso, senza traccia della personalità festaiola che gli attribuisce il cronista. Il viso si atteggia a una dignità solenne, le rughe che contornano gli occhi e la bocca gli conferiscono una tragica severità. Martín assume, di fronte all'obiettivo, tutta la serietà della sua disgrazia: «stabilisce con la posa il significato di aver perso il braccio»³¹⁸. Nella foto, il «manco di San Cristóbal» ha l'aspetto del *moreno serio*, del *prieto decente*, categorie piccolo borghesi che consentono all'uomo di colore il transito verso l'accettazione sociale. Tuttavia, osserva Juliá, non si può fare a meno di prendere atto di un certo intimo compiacimento nell'artificiosità della posa, di una rigidità muscolare che tradisce la resistenza del corpo a un'identità imposta dalle circostanze. Ebbene, che ci fa questo *negro manco* nell'album di famiglia? Di chi è nonno questo nero *mandinga*? «Si tratta di una di quelle foto che ci perturbano [...]. Nonostante sia il nonno nero di tutti noi, Martín appare come un intruso nel compiacimento sentimentale piccolo borghese». Lo sguardo burlone e compassionevole di Juliá restituisce Martín Cepeda alla genealogia portoricana proprio riconoscendogli quei tratti dissonanti che emergono dall'osservazione dell'album di famiglia: negro avventato e

AMANDA SALVIONI

ubriacone, eroe *pícaro* e decente, orgoglioso e perplesso nell'atto di calarsi in una tragica solennità che non gli appartiene fino in fondo.

Il soldato spagnolo che si trova accanto a Martín è stato immortalato, invece, all'epoca dei fatti, nel 1898. Lo sguardo malinconico e il volto sereno, siede indossando la divisa coloniale e abbracciando delicatamente il fucile, quasi lo facesse più per la foto che per la guerra. Quel gesto più garbato che marziale, la mollezza con cui il suo corpo si adagia alla seduta, sembrano comunicarci uno stanco stupore di fronte alla violenta efficienza dell'esercito *yanqui*. È l'ultima incarnazione di un impero del sottosviluppo che intona il suo canto del cigno.

Un picnic di signorine e giovanotti della classe alta. Aleggia su di loro una certa atmosfera straniata, come si trovasse altrove, nello spazio indistinto e internazionalmente mimetico in cui si muove la borghesia, classe "delocalizzata" per eccellenza. Il rapporto che i corpi stabiliscono con lo spazio che li circonda è pieno di tensione dissimulata. Si riparano dal riverbero del sole a scongiurare l'involontaria abbronzatura che ne minerebbe lo *status* di bianchi. Capita spesso che il sole tropicale condizioni la posa. La luce diventa vera protagonista di queste foto dalle velleità aristocratiche, e sembra risolvere i corpi per lasciar trasparire il loro significato emblematico. In ogni loro gesto questi signorini al picnic sembrano voler ovviare alle aggressioni della geografia locale: l'implacabile luce tropicale, la vegetazione invadente che smentisce le velleità boreali del gruppo. Perché, in realtà, «è nella piccola borghesia e nelle classi proletarie [...] che si evidenziano i profili di una cultura veramente nazionale»³¹⁹. Ecco dunque un gruppo di ragazze del *medio pelo*, la piccola borghesia sollevatasi appena sopra il proletariato. Cosa rivela la loro appartenenza sociale? Più del contesto, la modesta villetta costiera, o dell'abbigliamento, onesti abitini da spiaggia, è l'atteggiarsi dei volti. La ragazza a sinistra «ci sorride con una civetteria da *piazza di paese*, sguardo collaudato il sabato sera tra le panchine di fronte alla chiesa...». L'altra, la più scuretta di pelle, deve essere di qualche paese vicino: «sorride alla macchina fotografica con una certa aria di *servetta che vede la Kodak per la prima volta*»³²⁰. Tutte loro partecipano di un'incipiente democratizzazione sociale e dell'imporsi della borghese nozione di "villeggiatura", conquista del benessere economico del dopoguerra.

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

Il padre di Rodríguez Juliá appare vestito di lino, seduto su una pietra, le gambe incrociate, ma non troppo – bisogna ostentare una certa scomodità nella costrizione dell'inguine –, le maniche leggermente rimboccate che favoriscono il formarsi di pieghe morbide e signorili da cui escono avambracci snelli e muscolosi, le mani nelle tasche conferiscono un vago portamento *malevo* ispirato ai tanghi di Gardel: ogni dettaglio del suo corpo vuole risaltare le doti della nuova generazione di portoricani che hanno finalmente superato la dicotomia servosignore del vecchio regime per affermarsi semplicemente come uomini. Si tratta di una virilità codificata dalla cultura popolare come risultato di un mosaico di tradizioni, che molto deve al *machismo* patriarcale condito da buone dosi di sentimentalismo, un misto di rude mascolinità e lagnosa pacchianeria come i bolero di Pedro Flores o Rafael Hernández. La virilità va perdendo, così, i suoi echi aristocratici, il rigore ispanico dell'onore ereditato dal mondo rurale della colonia, per cedere il passo a una galanteria urbana e un po' dandy.

Al polo opposto c'è la donna, costretta senza scampo nel doppio schema di una femminilità schizofrenica: da una parte *señora*, moglie e matrona che concentra nello sguardo e nella modestia simulata del portamento il suo messaggio sociale, quello di un matriarcato che tiene salde le redini dell'apparato riproduttivo nazionale; dall'altra *mujer*, femmina, aggressivo oggetto del desiderio maschile extraconiugale che convoglia nelle natiche un condensato emblematico del potere d'attrazione del suo corpo. Toccherà alle donne di classe medio-bassa, alle ragazze di quartiere piuttosto che alle signorine bianche che fanno mostra di sé nella piazza principale, inaugurare nel secondo dopoguerra il cammino verso l'emancipazione da questo doppio stereotipo. Di nuovo è la borghesia minuta a mostrarsi la più costruttiva nei processi identitari, sia di genere che nazionali. Sono le ragazze inurbate che sperimentano nuove professioni, acquistano un'inedita indipendenza economica, sponzano in massa gli americani biondi e ben piantati delle basi militari; sono loro le eroine anonime responsabili del baby boom portoricano e dell'assimilazione più autentica e permanente col popolo de Nord. Ma cosa si sono lasciate alle spalle queste ragazze? Ecco Doña Pancha, per esempio, la cuoca all'angolo della strada, probabilmente madre di qualcuna di quelle giovani "rivoluzionarie". La vediamo in una foto, accanto alla sua bancarella di generi alimentari. Il ventre prominente e rotondo, le

AMANDA SALVIONI

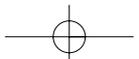
gambe incurvate dal peso della sua umanità trascorsa accanto ai fornelli, il portamento dimesso, ostenta una specie di nudità nel suo modo di mostrarsi sulla strada: questa volta la posa non ci parla di nessuna “pretesa” ma di un mero “esserci”. Doña Pancha non assume caratteristiche che le sono estranee, non esige nulla dall’immagine che si accinge a protagonizzare, «è lei; sono io, *Pancha la cuoca*; questo sembra dirci nel modo più schietto e assoluto». La posa, nel suo caso, non genera sospetti: in essa s’intravede solo un esserci paziente, una rassegnazione divenuta ormai condizione permanente. Grazie a questo, paradossalmente, ciò che vediamo nella foto «non è solo Pancha la cuoca, ma *Doña Pancha, quella all’angolo della strada*»³²¹: la sua immagine senza mediazione trascende la mera individualità per assumere il valore emblematico di “tipo” sociale.

Sono arrivati gli americani e hanno proclamato una nuova antropologia pediatrica. Ce lo dice Mr Walter Townsend che in uniforme coloniale sostiene in ogni braccio un bambino del sottosviluppo tropicale con gesto di appropriazione perfetta. Mostra, in quei due corpicini dal ventre gonfio e la pelle scura, la fecondità portoricana come un trofeo dell’impero *yanqui*. La filantropia imperiale dimostrata nei confronti dei bambini nei primi anni del regime nordamericano possiede un rovescio sinistro: la pretesa di un genocidio culturale. Bisogna salvare i bambini dai vermi, l’itterizia, i pidocchi e la polio, per trasformarli in esseri più perfetti, più civilizzati, «insomma, per trasformarli in americani»³²². Ripuliti e in buona salute, nella società democratizzata ed evoluta del dopoguerra, i bambini entrano nell’album di famiglia come «trofei della domesticità», fotografati nei salotti piccolo borghesi delle case, o abbigliati a seconda della moda e delle manie dell’epoca. Durante la guerra di Corea, ad esempio, i bambini portoricani venivano fotografati mascherati da soldatini. L’autore stesso, a quattro anni, si riconosce in una foto vestito da battitore, a simboleggiare il fanatismo per il baseball di quell’epoca, emulo della società angloamericana. Lo scrittore bambino ostenta l’abbigliamento perfetto del battitore *yanqui*, la posa tronfia, le mani sui fianchi, e un sorriso malinconico sul volto, in profonda dissonanza col significato intenzionale della foto. «Per molti anni ho pensato che ci fosse qualcosa di profondamente patetico in quel bambino vestito dell’illusione di essere un battitore», confessa Rodríguez Juliá, «solo la luce redime quella tristezza»³²³. Ancora una volta

PORTORICANI. SEMBIANZE DALL'ALBUM DI FAMIGLIA

il riverbero tropicale, segno distintivo del contesto ambientale, è elemento che conferisce o modifica i significati emanati dal corpo: inondato di luce, esso svela i messaggi più nascosti e tragici del tempo passato. «È terribile che le foto dei bambini siano quelle che parlano di più della rabbia del tempo»³²⁴.

Dal povero Juan Pantaleón fino a questo bambino accecato dal sole e prigioniero di un gioco, tutto è cambiato, ma qualcosa persiste di ostinatamente solidale col presente: «insomma, resistiamo alla modernità nonostante il cambiamento [...]; continuiamo a vivere, non più tanto innocentemente, tra il disordine e la nostalgia»³²⁵.



NOTE

279. *Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau*, «Historia y Grafía», a. 5, n. 9 (1997), p. 11.
280. *Ivi*, p. 12.
281. John Berguer, *Modos de ver*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2000, p. 55.
282. T. De Lauretis, *Alicia ya no...Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, 1984, p. 29.
283. Cfr. T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.
284. J. Butler, *El género en disputa*, in *El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Unam-Paidós-Pueg, 2001, p. 170.

Portoricani. Sembianze dall'album di famiglia

285. M. Traba, *El ojo alerta de Campeche*, «La Torre», vol. xx, n.77-78, (jul.-set. 1972 e oct.-dic. 1972), pp. 50. Il corsivo è mio. D'ora in avanti, ove non specificato altrimenti, le traduzioni in italiano dei testi citati sono mie.
286. E. Rodriguez Juliá, *Campeche o los diablejos de la melancolía*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986, p. 7.
287. Citato in C.A. Salgado, *Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá*, «Cuadernos Americanos», n. 73 (1999), p. 196.
288. *Ivi*, p. 27.
289. C. Peri Rossi, *El lenguaje del cuerpo*, in C. de Mora e A. García Morales (comps.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 14.
290. G. Nouzeilles, *Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad*, «Estudios, revista de investigaciones literarias», a. 5, n. 9 (ene-jun. 1997), p. 149.
291. P. Brooks, *Body Work. Objects of desire in Modern Narrative*, Cambridge MA/London, Harvard University Press, 1993, p. XII.
292. *Ibidem*.
293. A.S. Pedreira, *Insularismo*, Río Piedras, Edil, 1988 [1934], p. 44. In questa, come nelle citazioni successive, i corsivi sono miei.
294. *Ivi*, p. 116.
295. L.R. Sánchez, *¿Por qué escribe usted?*, in *No llores por nosotros*, Puerto Rico, Hanover, Ed. del Norte, 1997, p. 85.

NOTE

296. A.S. Pedreira, op. cit., p. 11.
297. L.R. Sánchez, *La guagua aérea*, Río Piedras, Cultural, 1994, p. 19, cit. in M. Caballero Wangüemert, *La isla que se repite: Puerto Rico y su representación literaria*, in AA.VV., *La isla posible*, Alicante, Universidad de Alicante, Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, 2001, p. 131.
298. Cfr. J.Q. Goergen, *La recuperación de la memoria en la serie de pinturas Dominó/Domino de Bibiana Suárez*, «Centro Journal», vol. xv, n. 2 (Fall 2003).
299. R.L. Loescher, *Dominó/Domino a Mixed Media Installation by Bibiana Suárez*, brochure di presentazione della mostra, 1998, cit. in *Ivi*, p. 194.
300. *Ivi*, p. 195.
301. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 35 e sgg.
302. Tale è infatti la critica all'insularismo formulato da Pedreira da parte dell'intellettualità portoricana successiva alla generazione del '30, da José Luis González, a Juan Flores, fino a Luis Rafael Sánchez, Arcadio Díaz Quiñones e Juan Gelpí. Pur riprendendo immagini e concetti di fondo coniati da Pedreira, tali autori hanno sottolineato la matrice ideologica borghese del saggio, l'affezione alla morfologia della cultura di Oswald Spengler, l'influenza dell'arielismo di Rodó e del pensiero di Ortega y Gasset.
303. J.Q. Goergen, op. cit., p. 201.
304. E. Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños. Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, Madrid, Plaza Mayor, 1988, p. 12.
305. «Ora voglio un colpo d'occhio che sia capace di riassumere tutta questa complessità. Ma accade che la folla sia incapace di posare. Una folla non si mette mai in posa. [...] No, è impossibile, dovrò tornare ai volti, agli individui, perché tutto questo abbia un senso». E. Rodríguez Juliá, *El entierro de Cortijo*, Río Piedras, Huracán, 1985, p. 77.
306. *Ivi*, p. 87.
307. Cit. in J. Ortega, *Reapropiaciones (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 156. Il corsivo è mio.
308. Secondo tale luogo comune, inaugurato da Alejo Carpentier sia pur in polemica col movimento francese, il contesto americano tradurrebbe in termini di meravigliosa realtà il puro artificio surrealista delle associazioni inedite di ogget-

NOTE

- ti che, inaspettatamente accostati, generano nuovi e rivelatori significati.
309. E. Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños*, cit., p. 11. Il corsivo è in originale nel testo.
310. S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004, p. 63.
311. *Ivi*, p. 61.
312. *Ivi*, p. 63.
313. *Ivi*, p. 80.
314. *Ivi*, p. 171.
315. *Ivi*, p. 15.
316. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Net, 2002, pp. 206-215, cit. in F. Fiorentino, *Vecchie foto di famiglia. Su Kafka*, in Bruna Donatelli (a cura di), *Bianco e nero, nero su bianco. Tra scrittura e fotografia*, Napoli, Liguori, 2005, p. 63-64.
317. E. Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños*, cit., p. 26.
318. *Ibidem*. Il corsivo è dell'autore.
319. *Ivi*, p. 43.
320. *Ibidem*.
321. *Ivi*, p. 62.
322. *Ivi*, p. 77.
323. *Ivi*, p. 82.
324. *Ivi*, p. 83.
325. *Ivi*, p. 172.

Riferimenti bibliografici*

- Acevedo E. (comp.), *Hacia otra historia del arte en México*. Vol. I, *De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Conaculta, 2001.
- Id. (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*. Vol. III, *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta, 2002.
- Alegría R., *Mujeres cautivas en la Frontera araucana*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1988.
- Anderson B., *Comunità immaginate: origini e diffusione del nazionalismo*, Roma, manifestolibri, 1996.
- Banta M., *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History*, New York, Columbia U.P., 1987.
- Bennett M., Dickerson V.D. (eds.), *Recovering the Black Female Body: Self-Representations by African American Women*, New Brunswick, NJ, Rutgers University P., 2001.
- Berlant R., *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham, NC, Duke U.P., 1997.
- Brooks P., *Body Work. Objects of desire in Modern Narrative*, Cambridge MA/London, Harvard University Press, 1993.
- Brumberg J.J., *The Body Project: An Intimate History of American Girls*, New York, Random House, 1997.
- Burke P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.
- Carby H., *Policing the Black Woman's Body in an Urban Context*, in Id., *Cultures in Babylon: Black Britain and America*, London, Verso, 1999.
- Colom González F. (comp.), *Relatos de Nación. La construcción*

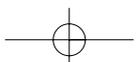
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, 2005, 2 voll.
- Craig M. Leeds, *Ain't I a Beauty Queen? Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, New York, Oxford U.P., 2002.
- Chust M., Mínguez V. (comps.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003.
- De Lauretis T., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Dijkstra B., *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988.
- Fernández Bravo A., *Literatura y frontera. Proceso de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Fletcher L. (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.
- Gombrich E.H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.
- Gruzinski S., *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gutiérrez Chong N. (coord.), *Mujeres y nacionalismo en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, Unam, 2004.
- Higonnet A., *Immagini e rappresentazioni femminili*, in G. Duby, M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, vol. 5, *Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Le Goff J., *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Masiello F., *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Malosetti Costa L., *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mora C. de, García Morales A. (comps.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Mosse L. George, *Sessualità e nazionalismo*, Bari, Laterza, 1996.
- Nadell M.J., *Enter The New Negroes. Images of Race in American Culture*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, 2004.
- Noriega Elio C. (comp.), *El nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992.
- Operé F., *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hi-*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- spánica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Pommier E., *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Rotker S., *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- Sartor M., *Arte latinoamericana contemporanea dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaca Book, 2003.
- Smith S.M., *American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999.
- Spiller H. (ed.), *Comparative American Identities: Race, Sex and Nationality in the Modern Text*, New York, Routledge, 1991.
- Tuñón J., *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México-Imcine, 1998.
- Wallace-Sanders K. (ed.), *Skin Deep, Spirit Strong: The Black Female Body in American Culture*, Ann Arbor, U. of Michigan P., 2002.
- S.G. Widdifield, *Hacia otra historia del arte en México*. Vol. II, *La amplitud del modernismo y la modernidad. 1860-1920*, México, Conaculta, 2004.
- Wiegman R., *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*, Durham, NC, Duke U.P., 1995.
- Willis D. – Williams C. (eds.), *The Black Female Body: A Photographic History*, Philadelphia, Temple U.P., 2002.

* La lista include alcuni testi citati nei diversi saggi e vuole solo segnalare una bibliografia di base in relazione ai temi trattati.



Indice dei nomi

- Acevedo, Esther, 116
 Agassiz, Louis, 24
 Ainsa, Fernando, 104
 Aira, César, 104, 106, 108, 173n,
 174n
 Alexander, Elizabeth, 28
 Alsina, Adolfo, 100
 Amendolla, Luis, 121
 Anderson, Benedict, 103, 112, 118,
 173n
 Arizmendi, Juan Alejo de, 133
 Arriagada, Carmen, 57, 61
 Avellaneda, Nicolás, 100
 Avilés, Juan Pantaleón, 133-142,
 144, 145, 155
 Avilés, Luís, 133

 Baartman, Saartjie, 15-17, 28
 Baczko, Bronislaw, 113
 Baker, Houston jr, 73, 80, 83
 Baker, Josephine, 87-89
 Balshaw, Maria, 71
 Baldy, John Montgomery, 24
 Balzac, Honoré de, 58
 Banner, Lois, 34
 Belgrano Rawson, Eduardo, 104
 Bennett, Gwendolyn, 66, 84
 Berger, John, 130

 Berlin, Isaiah, 112
 Bermúdez, Pedro Pablo, 171n
 Bibriesca, José, 124
 Blainville, Henri de, 16
 Blake, Eubie, 86, 87
 Blanes, Juan Manuel, 100
 Boas, Franz, 83
 Bodet, Jaime Torres, 125
 Bolívar, Simón, 49
 Bonaparte, Napoleone, 45
 Boni, Albert, 66
 Boni, Charles, 66
 Bonner, Marita, 75
 Borges, Jorge Luis, 102, 103
 Brading, David, 115
 Bravo, Elisa, 63, 172n
 Breedlove, Sarah, 35
 Breton, André, 148
 Brown, Sterling, 67
 Buonarroti, Michelangelo
 Burke, Peter, 13
 Butler, Judith, 130
 Byron, George Gordon, 58

 Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez, 99
 Caboto, Sebastiano, 93
 Cambaceres, Eugenio, 171n
 Campbell, Naomi, 40

INDICE DEI NOMI

- Campeche, José, 133, 134, 137,
140, 141, 145, 146
- Canepa, Alejandra R., 101
- Carby, Hazel, 75
- Carpentier, Alejo, 148
- Carri, Bonifacio del, 170n
- Castoriadis, Cornelius, 113
- Castro, Felipe, 117, 124
- Cataño, Eduardo, 121, 124
- Cepeda, Martín, 151., 152
- Chateaubriand, François-René de,
58
- Chierico, Santiago, 101
- Collins, Lisa, 28
- Colombo, Cristoforo, 101
- Cox, Renée Valerie, 28, 37-39
- Cullen, Countee, 66
- Cruz y Goyeneche, Luis de la, 48
- Cuvier, Georges, 16
- Darden, Johnny, 83
- Da Vinci, Leonardo, 38
- David, Jacques-Louis, 45, 48, 60
- Davis, Angela, 26, 31
- De Bry, Theodore, 115
- De Certeau, Michel, 130, 173n
- De Lauretis, Teresa, 130
- Delacroix, Eugene, 117
- Della Valle, Angel, 100, 101, 172n
- Derrida, Jacques, 14
- Díaz Quiñones, Arcadio, 179n
- Díaz de Guzmán, Ruy, 93, 97, 98,
171n
- Diderot, Denis, 50
- Dijkstra, Bram, 62
- Donoso, José, 140
- Douglas, Aaron, 77, 78, 80-82, 84-
86
- Douglass, Frederick, 29, 31, 32
- Drechsler, Armando, 121
- Dunbar, Paul Laurence, 68
- DuBois, William Edward Bur-
ghardt, 66, 68-70, 74-82, 163n
- Earle, Augustus 60
- Echeverría, Esteban, 58, 63, 90,
92, 106, 170n
- Elias, Norbert, 119, 123
- Ercilla Y Zuñiga, Alonso de, 43
- Fabian, José 47
- Fauset, Jessie, 66
- Félix, María, 126
- Fernández, Emilio (El Indio), 125-
129
- Ferraguti, Adolfo, 101
- Ferguson, John Howard, 70
- Fernández Bravo, Alvaro, 91
- Fisher, Rudolph, 71
- Flores, Juan, 179n
- Flores, Pedro, 153
- Florescano, Enrique, 115
- Frederick, Bonnie, 98, 171n
- Freire, Ramón, 49
- Fuentes, Carlos, 105
- Funes, Celestina, 96, 97
- Gage, Frances, 31
- Galas, Santiago, 121
- Gandarillas, José, 55
- García Riera, Emilio, 128
- Gardel, Carlos, 153
- Garvey, Marcus, 77
- Gates, Henry Louis jr , 36, 68, 69,
164n
- Gay, Claude, 53-61, 64, 161n
- Gelpí, Juan, 179n
- Gesù Cristo, 38, 101
- Gil, Aurora, 121
- Gil de Castro, José, 44, 45, 49, 50,
52, 64, 161n
- Gilman, Sander, 17
- Gilman, Charlotte Perkins, 24
- Giuliani, Rudolph, 38
- Gombrich, Ernst Hans, 113
- Gómez, Antonio, 123
- González Camarena, Jorge, 124, 125

INDICE DEI NOMI

- González Echevarría, Roberto, 98, 105
 González, José Luis, 112, 179n
 González Mello, Renato, 120, 121, 127
 Graham, Maria, 51, 52
 Gray White, Debora, 17
 Green, Renée, 28
 Gruzinski, Serge, 115
 Guerra, Rosa, 95-97, 102
 Gutiérrez Chong, Natividad, 111
 Gutiérrez, Juan María, 169n
- Harris, Joel Chandler, 68
 Harris, Lyle Ashton, 37
 Helguera, Jesús de la, 121, 123
 Hernández, José, 95
 Hernández, Rafael, 153
 Highman, John, 166n
 Hine, Darlene Clark, 29
 hooks, bell, 34, 37, 68, 75
 Huarte, Ana, 11ç
 Huggins, Nathan, 72, 73
 Hugo, Victor, 58
 Hughes, Langston, 66, 67, 73, 74, 80-82, 84, 85, 87
 Hunton, Eunice Roberta, 70
 Hurston, Zora Neale, 80; 82-85, 89, 167n, 168n
 Hurtado, Sebastián, 93, 94, 102
- Iglesia, Cristina, 94
 Ingres, Jean Auguste Dominique, 45, 60
 Iparraguirre, Sylvia, 104
 Iturbide, Agustín de, 115
- Jacobs, Harriet, 30
 Jocelyn-Holt, Alfredo, 44
 Jofré, Petrona, 172n
 Johnson, Charles Spurgeon, 66, 67, 70, 78
 Johnson, Helene, 84, 168n
 Johnson, Lyndon Baines, 27
 Johnson, Weldon James, 78
 Juárez, Benito, 127
 Jung, Carl Gustav, 129
- Kellogg, Paul, 66, 77
 Kemble, Edward Windsor, 68
 Knight, Alan, 112
 Krasner, David, 87
 Krause, Robert, 62
 Kristeva, Julia, 130
- Lauersdorf, Osvaldo, 101
 Lautréámont, Isidore Ducasse de
 Lavarden, Manuel José de, 94
 Lebrón, Lolita, 145
 Le Goff, Jacques, 13, 99
 Lehman, Kathryn, 96, 97
 Lewis, David Levering, 73
 Locke, Alain, 66-69, 77-79, 81, 167n
 Lomax, Alan, 83
 López Mateos, Adolfo, 125
 Luna Alvarado, Martina de, 133
 Lyles, Aubrey, 86
- Magariños Cervantes, Alejandro, 170n
 Malosetti Costa, Laura, 101
 Mandela, Nelson, 15
 Mann, Thomas, 136
 Mansilla de García, Eduarda, 95-97, 171n
 Mansilla, Vittorio Lucio, 171n, 172n
 Marqués, María Elena, 127
 Martens, Conrad, 60
 Martin, Valerie, 31
 Masiello, Francine, 95, 102, 172n
 Mbeki, Thabo, 15
 Mencken, Henry Louis, 66
 Mendoza, Krause da, 107
 Miller, Flournoy, 86

INDICE DEI NOMI

- Miller, Nina, 166n
 Miranda, Lucía, 93-99, 101, 102, 170n, 171n
 Mitterand, François, 15
 Moinvoisin, Raymond, 63
 Monsiváis, Carlos, 110, 119
 Molina, Juan Ignacio, 42, 43
 Monroy, Petronilo, 117
 Morales, Alfonso, 121
 Morrison, Toni, 25, 31
 Mosse, George, 18
 Moynihan, Daniel Patrick, 27
- Nadell, Martha Jane, 68, 78, 166n
 Nugent, Richard Bruce, 84-86
- O'Grady, Lorraine, 15, 23
 O' Higgins, Ambrosio, 52, 55
 O' Higgins, Bernardo, 49, 51, 52, 53
 O'Neill, Eugene, 66
 Orbigny, Alcide d', 161n
 Ortega, José, 179n
 Ortega, Miguel, 95
 Ortiz, Juan, 99
- Painter, Nell, 31
 Park, Robert E., 70
 Parks, Suzan-Lori, 28
 Peale, Charles Wilson, 45, 49, 50
 Pedreira, Antonio Salvador, 143
 Pérez Rosales, Vicente, 58
 Peri Rossi, Cristina, 142
 Peterson, Carla L., 37, 40
 Piñeiro, Martín, 93
 Pinelli, Bartolomeo, 58
 Plessy, Homer, 70
 Poeppig, Eduard, 60, 61
 Pollock, Griselda, 121
 Portales, Diego, 53-55
 Portelli, Alessandro, 83, 167n
 Post, Amy, 30
 Powell, Richard J., 82
- Prieto, Guillermo, 118
 Prieto, Joaquín, 53, 58
- Quiroga, Juan Facundo, 91
- Ramauge, Roberto, 101
 Ramírez, Fausto, 116
 Rampersad, Arnold, 67
 Reiss, Winold, 77-79, 81, 166n
 Revueltas, Rosaura, 128
 Riquelme, Isabel, 51, 52
 Riquelme, Rosa, 51, 52
 Riva Palacio, Vicente, 118
 Rivera, Diego, 120
 Rivero, Ángel, 151
 Robeson, Paul, 87
 Roca, Julio Argentino, 100
 Rodríguez Juliá, Edgardo, 139-141, 146-151, 153, 154
 Rodó, José Enrique, 179n
 Rogers, Joel Augustus, 67
 Rondizzoni, Giuseppe, 48, 49
 Rosas, Juan Manuel de, 91, 92
 Rotker, Susana, 98, 100, 103
 Rubinstein, Helena, 34
 Rugendas, Johann Moritz, 11, 55, 57-64, 92, 99, 107, 170-172n
- Sacomanno, Guillermo, 104
 Sadurni, Jaime, 121, 124
 Saer, Juan José, 99
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 148
 Salcedo Trinidad, 11, 172n
 San Martín, José de, 46, 49
 Sánchez, Luis Rafael, 143, 179n
 Sarlo, Beatriz, 173n
 Sarmiento, Domingo Faustino, 90, 91-93
 Schavelzon, Daniel, 104
 Schiller, Friedrich, 58
 Schuyler, Gorge Samuel, 73, 77
 Scott, Joan W., 109
 Sims, Marion J., 24

INDICE DEI NOMI

- Sissle, Noble, 86
 Smith, Anthony, 112
 Smith, Shawn Michelle, 75, 165n
 Smith, Valerie, 41
 Sontag, Susan, 149
 Spengler, Oswald, 179n
 Staden, Hans, 99
 Stewart, Walter, 49
 Stowe, Harriet Beecher, 31, 68
 Stuck, Franz Von, 166n
 Suárez, Bibiana, 144
- Tate, Claudia, 31
 Thurman, Wallace, 84
 Traba, Marta, 134
 Tristan, Flora, 46, 58
 Torre, Rodolfo de la, 124
 Torre Tagle, José Bernardo de,
 Torre Tagle, Rosa Juliana Sánchez
 de, 47
 Townsend, Walter, 154
 Truth, Sojourner, 30, 31, 68
 Turner, Tina, 40
 Twain, Mark, 68
- Ustáriz, Miguel Antonio de, 137-
 139
- Valero, Helena, 172n
 Van Doren, Carl, 66
 Vasconcelos, José, 120
 Viñas, David, 102
 Vovelle, Michel, 117
- Walker, C.J. (Breedlove Sarah), 34,
 35
 Washington, Booker T., 69, 80
 Washington, George, 49, 50
 Wast, Hugo, 102, 173n
 Wells, Ida B., 26
 White, Graham, 36
 White, Shane, 36
 White Rowlandson, Mary, 172n
 Widdifield, Stacie, 117, 118
 Williams, Carla, 20, 28
 Williams, Sherley Ann, 31
 Willis, Deborah, 20, 28
 Wirth, Louis, 70
- Yates, Frances, 90
 Young, Robert J.C., 20, 77
- Zárate, Fermina, 172n
 Ziegfeld, Florenz, 86
 Zorrilla de San Martín, Juan, 99



Stampato da Miligraf - Roma
per conto di Cooper editore di Roma
nel mese di aprile 2006

