

# *Marginalia excentricorum*: chiaroscuri surrealisti nell'Uruguay della prima metà del Novecento

Milena MIAZZI  
*Università di Padova*

## *Riassunto*

La prassi creativa surrealista ha in Uruguay il carattere della solitaria sperimentazione di pochi scrittori che, nella prima metà del Novecento, tentano di ridefinire i contorni dell'io e della realtà dopo il naufragio della ragione agli inizi del secolo. A questi autori, parimenti estranei alla militanza di scuola e ai dettami della cultura egemone, il Surrealismo fornisce gli strumenti per tentare la via di un radicale rinnovamento poetico, oscurato al loro tempo e in attesa, ancor oggi, di una revisione complessiva.

È, pertanto, nelle zone d'ombra al margine del canone che bisogna cercare testi che diano spazio alle contraddittorie pulsioni di un io frammentato e adottino sintassi contigue al sogno e al delirio. Ed è qui che nel Paese che aveva dato i natali a Lautréamont, si trovano le poche opere che riecheggiano i modi e i temi cari al Surrealismo.

*Parole chiave*: Surrealismo, Uruguay, Concepción Silva Bélinzon, Álvaro Figueredo, Selva Márquez, José Parrilla.

## *Abstract*

The Surrealistic creative process in Uruguay is characterized by the solitary experimentation of a few writers who, in the first half of the twentieth century, try to redefine the boundaries of the ego and of reality after the failure of reason at the beginning of the century. Surrealism provides these authors, equally extraneous to official literary movements and the dictates of hegemonic culture, with the instruments to attempt the route of radical poetic renewal obscured in their lifetime and still waiting today for a comprehensive appraisal.

It is therefore in the shadows at the limit of the rules that it is necessary to look for written works that give space to the contradictory drives of a fragmented ego and adopt syntax contiguous to dreams and delirium. Moreover, it is here in the country that had given birth to Lautréamont that the few works that echo the manners and the themes dear to Surrealism can be found.

*Keywords*: Surrealism, Uruguay, Concepción Silva Bélinzon, Álvaro Figueredo, Selva Márquez, José Parrilla.

In una lettera del 17 giugno del 1946 lo scrittore uruguayano Fernán Silva Valdés<sup>1</sup> esprimeva così il suo apprezzamento per la poesia di Concepción Silva Bélinzon:

[...] Viene Ud. con sus dos libros a enriquecer aun más una corriente de poesía de caracteres femeninos a fuer de sutiles de una pureza aristocrática y un claroscuro surrealista que yo –rudo poeta popular– contemplo con la curiosidad con que se contemplan las joyas a través del cristal de una vitrina<sup>2</sup>.

In queste righe appare l'espressione "claroscuro surrealista" che mi sembra una buona metafora per alludere alla presenza, nelle lettere uruguayane, della poetica del Surrealismo. In effetti, le esperienze surrealiste hanno, in Uruguay, il carattere di *marginalia excentricorum*<sup>3</sup>, cioè di solitaria ed emarginata sperimentazione di pochi autori che, nella prima metà del Novecento, lontani dalla piena luce del canone, tentano di ridefinire i contorni dell'io e della realtà dopo il naufragio della ragione.

Silva Valdés –che si dice poeta rude e popolare– utilizza il termine "chiaroscuro" per parlare di una nuova tendenza poetica coltivata da Silva Bélinzon, fatta di sconcertanti contrasti inseriti in un clima d'irrealtà e di sogno che, a suo vedere, rinviano al Surrealismo.

La poesia di Concepción Silva Bélinzon (Montevideo, 1903-1987) dovette, infatti, suscitare nei suoi contemporanei un ambivalente sentimento di ammirazione e irritazione; ammirazione per il vigore di quei versi enigmatici e, in gran misura, inattingibili nell'Uruguay degli anni Quaranta, dove il vento delle avanguardie aveva, solo in parte, spazzato via le foglie morte della stagione modernista; e irritazione per l'esaurita partitura del *romance* o del sonetto su cui la scrittrice appuntava immagini azzardate, inediti accostamenti di cose e nebulosi autoritratti, costruiti con un lessico ora audacissimo, ora attinto alla religione e alla liturgia cattoliche.

Quest'insolita tessitura testuale può trovare una parziale spiegazione in alcuni dati biografici della scrittrice. Quando aveva dieci anni, per ragioni che non sono note, Concepción andò a vivere in casa di due zie nubili, da cui ricevette un'educazione fortemente improntata ai valori cattolici. Diversamente dalla sorella –la scrittrice e critica letteraria Clara Silva–, Concepción condusse una vita ritirata, senza grandi spostamenti o sussulti, tra la sua casa di Calle Lindoro Forteza e un tranquillo lavoro d'ufficio. L'unica avventura della sua vita fu la poesia, che praticò con dedizione assoluta, mettendo insieme una copiosa produzione e costruendo, negli anni, il profilo

<sup>1</sup> Fernán Silva Valdés (Montevideo, 1887-1975), poeta, drammaturgo e narratore, è una figura di primo piano del *Nativismo*, corrente letteraria uruguayana che canta aspetti autoctoni e tellurici con accenti nuovi riferibili all'ultraismo porteño.

<sup>2</sup> La lettera è conservata a Montevideo, presso l'Archivio Letterario della Biblioteca Nazionale dell'Uruguay, nella collezione di materiali di Concepción Silva Bélinzon, nella sezione *Correspondencia*.

<sup>3</sup> Prendo in prestito l'espressione da *Los detectives salvajes* di Roberto Bolaño, segnalando che l'articolo costituisce –a sua volta– l'anticipazione necessariamente parziale di uno studio in corso dedicato alla presenza del Surrealismo sul Rio de la Plata, che costituirà l'ambito critico e interpretativo di riferimento per queste prime note.

di una personalità letteraria inclassificabile, cui non mancarono, tuttavia, i riconoscimenti d'importanti scrittori coevi. E in effetti, Silva Bélinzon riversa sulla pagina i suoi stati d'animo e di coscienza creando, con parole semplici, situazioni inattese che offrono al lettore pochi appigli alla comprensione complessiva che, in ogni caso, non può avvenire per via razionale. Riproduco, a titolo d'esempio, due delle sue poesie:

“Brotan poderes”

Deja tu lira doble que madura  
contra la niebla por raíz y tronco;  
andar perfecto sobre barandas  
niño del coro.

Formas menores de la hechicería  
Marzo y los ojos giran con su aullido  
cortando calles, pulpos como rosas  
brotan poderes.

Como ha cambiado mi vestido y todo  
junto a tu dicha nada pobre existe  
mayor secreto de festín pequeño,  
quédate un poco.

Sólo llevando carga de dos mulos  
¿qué es lo que me destruye los cabellos?  
Señal de alarma sobre sueltos frutos,  
alma del hombre.

Mundo no quiere, todo permitido  
mesa de estilo con encaje crudo...  
rincón del cuarto sin caballos negros  
celda serena<sup>4</sup>.  
(Silva Bélinzon, 1981: 103)

“Volver a vivir”

La carne de los hombres  
una sola  
también una  
de pájaros y peces

Sin médula ni ropa  
los hombres resucitan como Cristo  
poco antes de dormirse  
o de mañana:  
muebles iluminados  
en cada espejo un alma

“Spuntano poteri”

Lascia la tua doppia lira che matura  
in faccia alla nebbia su per le radici e il tronco;  
camminare perfetto sui parapetti  
bimbo del coro.

Forme minori di stregoneria  
Marzo e gli occhi girano col loro latrato  
tagliando strade, polipi come rose  
spuntano poteri.

Come è cambiato il mio vestito e tutto  
accanto alla tua pienezza non esiste povertà:  
maggior segreto di un piccolo banchetto,  
rimani un poco.

Solo portando il carico di due muli  
Cos'è che mi distrugge i capelli  
Segnale d'allarme sui frutti sparsi  
anima dell'uomo.

Il mondo non lo vuole, tutto permesso  
tavolo in stile con ricamo écru...  
angolo di stanza senza cavalli neri  
cella serena<sup>5</sup>.

“Tornare a vivere”

La carne degli uomini  
una sola  
come una quella  
di uccelli e pesci

Senza midollo né vestiti  
gli uomini resuscitano come Cristo  
poco prima di dormire  
o al mattino:  
mobili irrorati di luce  
in ogni specchio un'anima

<sup>4</sup> Il testo presenta una struttura metrica regolare –cinque quartine composte di tre endecasillabi e un *pie quebrado* (quinario)– e documenta una notevole perizia metrica che viene in parte offuscata dalla mia traduzione.

<sup>5</sup> Tutte le traduzioni all'italiano contenute nell'articolo sono mie.

y azulmente circulan ya las venas.  
Coche de nuestra sangre  
a la deriva  
y un reino de gigantes nomeolvides.

Por lo tanto  
en un simple abrir de ojo,  
oirlo y verlo todo  
(de Concepción también el descontento)  
y tu fidelidad determinada:  
mi taza rebosando  
en presencia de injustos.  
(Silva Bélinzon, 1973: 17)

e azzurramente circolano già le vene.  
Macchina del nostro sangue  
alla deriva  
e un regno di rotanti nontiscordardimé.

Pertanto  
al solo aprire gli occhi  
sentire e vedere tutto  
(anche l'amarezza di Concepción)  
e la tua fedeltà incrollabile  
la tazza colma fino all'orlo  
alla presenza degli ingiusti.

Oltre agli accostamenti imprevisti come “Coche de nuestra sangre/a la deriva”, alla negazione delle categorie logiche e alle epifanie dell'assurdo in contesti di familiare quotidianità (“cortando calles, pulpos como rosas; mesa de estilo con encaje crudo.../rincón del cuarto sin caballos negros/celda serena”; ma anche “Sólo llevando carga de dos mulos/¿qué es lo que me destruye los cabellos?”), spicca nel primo componimento il riferimento a una poesia che cammina pericolosamente sui bordi (“Deja tu lira/[...] andar perfecto sobre barandas/niño del coro”); e nel secondo un rimando al mistero cattolico della Resurrezione (“los hombres resuscitan como Cristo”), associato, però, a quella fase del sonno (“poco antes de dormirse o de mañana”) che i surrealisti, considerandolo un momento privilegiato di conoscenza, chiamano fase di *réveil* o *demi sommeil*. E in effetti, qualche verso più in là, Silva Bélinzon annota:

Por lo tanto  
en un simple abrir de ojo,  
oirlo y verlo todo.

I due testi riportati offrono un campione di un'insolita materia poetica che sembrerebbe ricondurre a un'idea della realtà intesa come magazzino d'immagini e di parole da impiegare nella costruzione di una dimensione del mondo più piena e più vera perché libera dai dogmi della ragione: la dimensione surrealista.

Se Fernán Silva Valdés allude al risultato di tale ricognizione con l'espressione “claroscuros surrealistas” e Jules Supervielle riconosce la difficoltà a intendere “versos misteriosamente lípidos, llenos de un secreto que sabe mostrarse sin revelarse”<sup>6</sup>, altrove questa poesia è associata all'espressione “rachas surrealistas”<sup>7</sup>, e Alejandra

<sup>6</sup> Jules Supervielle, in quarta di copertina dell'*Antología poética* di Concepción Silva Bélinzon, Montevideo, 1981.

<sup>7</sup> L'espressione è tratta da una recensione anonima alla raccolta poetica *Llamarlo y despedirlo*, apparsa su *La Nación* di Buenos Aires, il 24 aprile 1977. Il trafiletto si trova presso l'Archivio Letterario della Biblioteca Nazionale dell'Uruguay, nella collezione dedicata a Concepción Silva Bélinzon, nella sezione *Impresos*.

Pizarnik si dice ammirata delle “imágenes alucinadas” che la rassicurano sulle potenzialità<sup>8</sup> di un linguaggio poetico che Enrique Molina definirà “sobrio y salvaje”<sup>9</sup>.

L’insistito rimando all’ambito onirico e visionario, quando non puntualmente al Surrealismo, per riferirsi alla poesia di Concepción Silva Bélinzon non stupisce se consideriamo che all’epoca della formulazione di tali giudizi –a partire cioè dalla metà degli anni Quaranta– il movimento surrealista era già penetrato in vari paesi latinoamericani e che, nella vicina Buenos Aires, Aldo Pellegrini lavorava alacremente, fin dal 1926, per un’acclimatazione dell’avanguardia parigina sulle sponde del Rio de la Plata. Ma leggiamo anche questa riflessione di Pablo Rocca:

Según advierte el mismo Jitrik, conviene recordar que ‘todo vanguardismo [...] es ruptura aunque no toda ruptura sea vanguardista’. No estaría de más agregar que para que esa transformación vanguardista se efectivice, debe ser procesada y discutida. Eso fue lo que falló en esa vanguardia minoritaria en Montevideo, eso fue lo que se prolongó por décadas, y por eso mismo tuvo menos dureza –la expresión es de Martínez Moreno– que la de sus vecinos, donde, más allá de los prestigios de las obras individuales, el debate fue franco, aguerrido y en consecuencia de una gran productividad.

[...] Los argentinos articularon un proyecto individual en una serie mayor que los sostuvo; la obra de los vanguardistas uruguayos careció de esa alternancia fundamental y, encima, se sumió en olvido voluntario o forzado. (Rocca, 2008: 73)

Il passo tratteggia chiaramente, sullo sfondo del vicino orizzonte rioplatense, la peculiare identità di un’avanguardia uruguiana che non manca di nomi o di testi, ma di manifesti, di cenacoli e, soprattutto, di capiscuola, costituita com’è da personalità che, lavorando per proprio conto, lontane dal dibattito culturale e da progetti collettivi, costruirono traiettorie di difficile classificazione e finirono per alimentare una vera e propria stirpe di *raros*<sup>10</sup>.

Ciò vale anche per il Surrealismo che non ebbe in Uruguay il carattere di scuola o dottrina, ma fu semmai una proposta di rottura e di rinnovamento che attraversò, in modo obliquo e sotterraneo, la produzione letteraria, emergendo in alcune esperienze poetiche anticonvenzionali e, per lungo tempo, misconosciute. È in questa zona

<sup>8</sup> Lettera di Alejandra Pizarnik a Concepción Silva Bélinzon, ricopiata dalla poetessa montevideana in un foglio senza data conservato a Montevideo, presso l’Archivio Letterario della Biblioteca Nazionale dell’Uruguay, nella collezione a lei dedicata, nella sezione *Correspondencia*.

<sup>9</sup> La definizione appare in un singolare biglietto di ringraziamento senza data, inviato dal poeta surrealista argentino alla scrittrice uruguiana, anch’esso conservato a Montevideo, presso l’Archivio Letterario della Biblioteca Nazionale dell’Uruguay, nella sezione *Correspondencia* del fondo relativo a Concepción Silva Bélinzon. Il testo affianca su un lato il disegno di uno strano uccello che ha ingoiato una barca con due uomini e la frase di William Blake “El que desea/y no obra/engendra peste”; sull’altro la riproduzione del collage *Una semana de bondad* (1934) di Max Ernst.

<sup>10</sup> Ángel Rama, nel prologo di *Aquí. Cien años de raros*, riunisce un gruppo di autori anticonvenzionali, artefici di una letteratura immaginativa che “desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de ‘literatura diferente’” (Rama, 1966: 9).

d'ombra, tra le fila di autori irregolari e a lungo ignorati dai critici, che in Uruguay bisogna cercare poeti che, mettendo in crisi la ragione e il suo ordine, diano spazio alle contraddittorie pulsioni di un io frammentato ed elaborino nuove sintassi contigue al sogno e al delirio. Ed è qui –al margine del canone– che nel Paese che aveva dato i natali a Lautréamont, si trovano le poche prove poetiche che riecheggiano modi e temi cari al Surrealismo.

Il secondo nome di questa essenziale antologia della poesia surrealista uruguaiana è quello di Selva Márquez (1899-1981), voce poetica tra le più originali e riservate, che solo recentemente è stata riscattata dalla critica come espressione di una “casi imposible aleación de surrealismo y denuncia” (Rocca, 1997: 21).

Come Concepción Silva Bélinzon, Selva Márquez si dedicò alla scrittura per tutta la vita, anche se pubblicò molto poco<sup>11</sup>. Ciò non ha impedito ad alcuni studiosi, negli ultimi tempi, di rintracciare nella sua scarsa produzione poetica uno dei migliori casi di assimilazione del Surrealismo nelle lettere uruguaiane (Espina, 1992: 943).

Un buon esempio di quest'audace poesia femminile che abbandona forme più permeabili alla comprensione razionale per tentare le vie impervie dell'espressione surrealista, è il testo che segue intitolato “Alguien está llamando”:

“Alguien está llamando”

Escuchemos! Por favor, escuchemos!

Que cese el manubrio del piano rodante  
que mastica las vértebras de la hora!

Que callen las bocas de los cromos  
y de las botellas con olor a sueño!

Que calle el ruido inmenso de la bola  
que empujan los escarabajos  
y el de la risa oscura de la taba,  
y el cascado rodar  
de los amores con taxímetro

Alguien está llamando en algún lado!

Su voz rompe los vientos,  
se asoma a las corolas y a los niños,  
está en la lengua de los muertos!

Alguien está llamando en algún lado!

Ayudadme a escuchar, que yo no puedo!  
(Selva Márquez, 1941: 7)

“Qualcuno sta chiamando”

Ascoltiam! Per favore, ascoltiamo!

Si fermi la manovella del piano rotante  
che mastica le vertebre dell'ora!

Tacciano le bocche delle lamine  
e delle bottiglie che sanno di sonno!

Taccia il rumore immenso della palla  
che spingono gli scarabei  
e quello del risata oscura dell'astragalo  
e il rotolare in caduta  
degli amori con tassametro

Qualcuno sta chiamando da qualche parte!

La sua voce squarcia i venti,  
affiora dalle corolle e dal viso dei bambini,  
è nella lingua dei morti!

Qualcuno sta chiamando da qualche parte!

Aiutatemi ad ascoltare, che io non ci riesco!

<sup>11</sup> Le sue opere in verso si riducono a *Viejo reloj de cuco* (1936), *Dos* (1936) e *El gallo que gira* (1941); in narrativa pubblicò due libri di racconti e il capitolo di un romanzo (*Mañana es domingo*) nella rivista *Asir*. Nel 1969 appare un altro suo racconto *¿Quién es Dios?* nel giornale *El País* e nel 1982, la casa editrice Banda Oriental riunisce, con prologo di Aldo Cánepa, una selezione postuma di sei racconti, *El daimón de la casa López*.

La poesia è tutta percorsa dall'accorato invito a prestar ascolto a una voce proveniente da un'entità misteriosa e da un luogo indistinto. Per udirla bisogna fare silenzio, devono tacere gli ingranaggi strani che popolano lo spazio urbano ordinato, produttivo ed esiziale al desiderio<sup>12</sup>. L'appello sembra, dunque, contenere sottotraccia un *j'accuse* alla modernità, una denuncia di snaturalizzazione e disumanizzazione mossa ai tempi moderni, cui è possibile sottrarsi solo dando spazio a una dimensione opposta all'ordine. La scrittura automatica e l'arbitrarietà dell'immagine aprono una via di fuga e diventano strumenti –per chi sappia farne uso– di nuova conoscenza e di libertà.

I versi di “Alguien está llamando” e di altre pagine de *El gallo que gira* (1941) vibrano in un'atmosfera d'assedio che fa presentare la capitolazione imminente dell'idea di un progresso senza fine e senza costi, cui si riferisce anche Ruben Cotelo nelle righe seguenti:

El optimismo de los años veinte uruguayos era más bien desaprensión. Debajo de la similar euforia de “los años locos” norteamericanos corría como una angustia secreta, y la excitación revelaba la íntima sospecha, más sombría en Europa, de que todo era precario, incierto, dudoso: esa botella podía ser la última, de modo que se la bebía hasta el fondo. Aquí no. Aquí el optimismo era seguro, positivo, y obedecía a la creencia de que el mundo era un orden estable, indefinidamente perfectible. [...]

Ya podía Zum Felde leer La decadencia de Occidente en la traducción de Espasa Calpe y escribir largos artículos en La Pluma; o un solitario burócrata, Julio Martínez Lamas, redactar en 1930 Riqueza y pobreza del Uruguay, alarmado por las deformaciones de la economía nacional, la impunidad de la inteligencia estaba asegurada, la marginalidad social de los intelectuales era una garantía del sistema. (Cotelo, 1968: 78)

Anche l'opera di Selva Márquez dovette rassegnarsi all'indifferenza della critica e a un'invisibilità in parte imputabile alla riservatezza della scrittrice, in parte dovuta al contesto contemporaneo in cui s'andava affermando una letteratura realistica e dell'impegno che di lì a poco sarebbe diventata egemone con la denominata *Generación del 45*<sup>13</sup>, una serie di scrittori che emersero nel panorama culturale uruguayano tra il 1945 e il 1950 e segnarono fortemente la cultura del Paese. Molti di loro pubblicavano narrativa, poesia o teatro, esercitavano l'insegnamento, il giornalismo e una critica militante che aveva il suo più potente strumento in *Marcha*<sup>14</sup>, rivista settimanale di

<sup>12</sup> L'isotopia in controluce è quella del movimento rotatorio e meccanico che però non è simbolo di progresso ma di perdita di umanità.

<sup>13</sup> Tra i nomi più significativi di questo gruppo quello di Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Mario Benedetti, Ida Vitale, Idea Vilariño, Líber Falco, Carlos Brandy e Armonía Somers.

<sup>14</sup> Il settimanale *Marcha* cominciò a pubblicare il 23 giugno 1939 con una tiratura di 20.000 esemplari venduti anche a Buenos Aires. Fu chiusa dalla dittatura militare negli anni Settanta, con un atto

sinistra, organo di diffusione di modelli letterari e punto d'appoggio di un progetto politico-culturale che, promuovendo l'ordine e l'impegno, sospingeva al margine ogni forma artistica con elementi d'irrazionalità o stravaganza.

Questo spiegherebbe –in qualche misura– perché il Surrealismo abbia avuto scarso rilievo nel panorama letterario uruguayano, tanto da consentire a critici come Eduardo Espina e Luis Bravo di parlare di un “invisible surrealismo a la uruguayaya”, soggetto all'ostracismo del gruppo intellettuale dominante.

Tra le vittime di questa messa al bando fu anche José Parrilla (Montevideo, 1923 - Levens, 1994) la cui scarsa produzione, in verso e prosa, è stata letta come un esempio di tarda assimilazione dei principi del Surrealismo in un Paese sostanzialmente indifferente alle proposte del movimento (Rocca, 2008: 76).

Ecco un esempio –il componimento 2 della sua raccolta *Rey Beber*– di una libertà creativa assoluta che, materializzandosi in scrittura automatica, genera sulla pagina una scia enigmatica e incompleta di spiazzanti metamorfosi:

“2”

un concierto diminuto agitadamente  
 los botones la palma de la mano  
 el clavel que mordía mi pequeña  
  
 yo restaurando naturalezas muertas  
 retratos  
 de jóvenes que mueren en cádiz en ohio  
 mi madre voy a matar dulces poemas  
 que me dicen de tardes, de suicidios  
 debo vivir para correr tranvías amapolas  
 quejidos habilitados medianoche  
  
 tú estarás pequeña muerta en mis cabellos  
 observando yo tan muerto moribundo  
 paralizar las direcciones y en el huerto dolerme  
 el corazón  
 (Parrilla, 2008: 47)

“2”

un concerto minuscolo agitadamente  
 i bottoni il palmo della mano  
 il garofano che mordeva la mia piccola  
  
 io intento a restaurare nature morte  
 ritratti  
 di giovani che muoiono a cadice in ohio  
 ucciderò mia madre dolci poesie  
 che mi parlano di sere, di suicidi  
 devo vivere per correre tranvia papaveri  
 lamenti autorizzati mezzanotte  
  
 tu piccola morta starai nei miei capelli  
 osservando me a tal punto morto moribondo  
 paralizzare le direzioni e nell'orto farmi male  
 il cuore

Il testo 8 della stessa raccolta ci propone, invece, l'autoritratto di Parrilla nei panni del poeta demistificatore che esplora, solitario e notturno, realtà invisibili ai più, con l'unico privilegio di “mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos”<sup>15</sup>:

---

repressivo che implicò anche la prigione per il redattore responsabile, Carlos Quijano e per gli scrittori Juan Carlos Onetti e Mercedes Rein.

<sup>15</sup> Il Manifesto del Surrealismo del 1924 proclamava: “L'uomo propone e dispone. Sta soltanto in lui appartenersi interamente, cioè mantenere allo stato anarchico la banda di giorno in giorno più temibile dei suoi desideri. La poesia glielo insegna. Essa porta in sé il compenso perfetto delle miserie che sopportiamo [...]. Che ci si dia soltanto la pena di *praticare* la poesia. Non sta a noi, che già ne viviamo, cercare di far prevalere quel che ci sembra di essere riusciti a scoprire fin qui?” (Breton, 2003: 23-24).

“8”

No me dejáis adoptar un aire conveniente a mi trabajo de alucinación y muerte de fabricante de automóviles.

Sabéis que yo, en la noche, entro por la luna la luna de las puertas y sorprendo a mis amantes borrachas besándose el espejo.

No me dejáis cambiar el lado de las flores, y si me estremezco por la suerte de una vida plato o de una vida vaca, el llanto os cuelga de los brazos, parecéis un retrato y decís carlos o amor, o cosas así disparatadas y sencillas.

Y sabéis que, el perfume de las bicicletas y las preguntas obstinadas de vuestras axilas en mi boca, me ven viendo el viento y la vienta, y qué queda entonces, sino andar en la noche como los perros, y las paredes, y los ojos atentos en la cabeza, pegando un barracón de flores.

Estoy triste, piernas más, y vosotras entre las lilas violeta del vello rubio, vivas, eternas, como dios, o los automóviles que yo fabrico.

(Parrilla, 2008: 45)

“8”

Non lasciate che io assuma un'aria conforme al mio lavoro di allucinazione e morte di fabbricante d'auto.

Sapete che io, di notte, entro per la luna la luna delle porte e sorprendo le mie amanti ubriache che si baciano lo specchio.

Non lasciate che io cambi il lato dei fiori, e se rabbrivisco per il destino di una vita-piatto o di una vita-vacca, il pianto vi pende dalle braccia, sembrate un ritratto e dite “carlos” o amore, o cose così banali e senza senso.

E sapete che il profumo delle biciclette e gli interrogativi ostinati delle vostre ascelle nella mia bocca, mi vedono mentre vedo il vento e la venta, e che rimane alla fine, se non camminare di notte come i cani, e le pareti, e gli occhi spalancati nella testa, colpendo un dirupo di fiori.

Sono triste, gambe mie, e voi tra i lillà viola del pelo biondo, vive, eterne, come dio, o le automobili che io fabbrico.

Allergico alle regole e poco propenso a integrare stabilmente sodalizi poetici, Parrilla ha lasciato molti dubbi sulla sua biografia. Quel che è certo è che, nella Montevideo borghese e benpensante dell'epoca, esercitava l'arte della provocazione e scriveva testi in cui negava ogni credito alla ragione, conquistandosi una solida reputazione di stravagante e di pazzo. Dall'Uruguay “El profesor de amor” –come amava presentarsi– se ne andò presto per raggiungere la Spagna e, più tardi, il Sud della Francia dove fondò l'Esterismo<sup>16</sup>, una comunità religiosa e terapeutica che utilizzava la scrittura poetica e l'arte come strumenti per liberare la coscienza.

Un quarto nome ineludibile nel discorso sul Surrealismo in Uruguay è quello di Álvaro Figueredo (Pan de Azúcar, 1907-1966) docente, poeta, saggista e collaboratore di alcune riviste letterarie latinoamericane, che visse in volontario isolamento nell'ambiente agreste in cui era nato e dove elaborò un'ingente opera letteraria, in gran parte ancora inedita.

<sup>16</sup> L'Esterismo –nella definizione del suo fondatore “arte popular anónimo y colectivo”– è una maniera di pensare e di stare al mondo. Il nome del movimento deriva da Ester, il personaggio della prostituta ne *El Pozo* di Juan Carlos Onetti, di cui Parrilla era un grande ammiratore.

La sua idea di scrittura poetica è ben delineata in questo passo tratto da “Testimonio de parte” che accompagnava i versi del suo secondo libro, *Mundo a la vez*:

Sostengo, con juiciosa humildad, mi fe en el inagotable repertorio que va o viene desde el coro dionisiaco a la máscara expresionista, del pathos gótico al romanticismo germánico, de la imaginería barroca a la evasión surrealista, del dibujo rupestre al tango afro-platense [...]. Aspiro a que el poema, más que como un producto, logre consumarse, paradójicamente, como un producirse. A que la materia artística no encubra totalmente la materia prima, la piedra original. (Figueredo, 1956)

Figueredo si pregia d’ignorare i dettami della letteratura dominante e di muoversi, a suo agio, tra le più diverse esperienze creative che includono l’approccio agglutinante d’immagini barocche e l’evasione dalla realtà per via surrealista<sup>17</sup>. Il suo discorso poetico attinge al reale, ma lo sovverte con accostamenti che sorprendono il lettore e funzionano come *relámpagos de lo invisible*, indizi di una dimensione più complessa preclusa alla ragione. Questi riverberi d’illogicità non possono che scuotere profondamente la lingua poetica, costringendola a perifrasi inquietanti (“sí pero no”), a clausole inaspettate (“circularmente azul”) e a frequenti neologismi (“abrilísimo”, “blancamente”) necessari a tradurre sulla pagina un’iconografia che attinge all’inconscio e sottrae il verso alla meccanica della comprensione immediata. Un esempio particolarmente interessante è il testo in cui il poeta, interrogandosi ossessivamente sulla sua molteplice e inafferrabile identità, introduce hapax come “alvaridad” o “alvarísicamente”:

“Yo le decía a Álvaro”

Álvaro ¿quién es Álvaro  
qué turno  
qué delirio qué número qué dulce  
vez qué agria vez qué un  
transformándose en él  
en este en otro en ambos  
sí pero no y mi mundo  
mi alvaridad fluyendo  
de calle en calle usándome  
sobre mi voz girando su hoja turbia  
de grada en grada el eco  
invadiendo mis hábitos mi oficio  
mis trajes mi alimento  
mis retratos mi caja de cerillas  
la piedra vitalicia donde escribo  
silbando refugiándose en el único  
señalando mi puerta designándome

“Io dicevo ad Alvaro”

Alvaro chi è Alvaro?  
che turno  
che delirio che numero che dolce  
giro che amaro giro che uno  
che si trasforma in quello  
in questo in un altro in entrambi  
sí pero no e il mio mondo  
la mia alvarità che fluisce  
di strada in strada usandomi  
attorno alla mia voce girando la sua lama torbida  
di gradino in gradino mentre l’eco  
si prende le mie abitudini il mio lavoro  
i miei vestiti il mio cibo  
i miei ritratti la mia scatola di fiammiferi  
la pietra vitalizia dove scrivo  
fischiando rifugiandosi nell’unico  
indicando la mia porta designandomi

<sup>17</sup> La relazione tra l’immagine barocca e quella surrealista è stata messa in evidenza da Gérard Genette: “Toutes deux sont fondées sur ce que les marinistes nombrent la ‘surprise’, et qu’on définirait plus volontiers aujourd’hui par la distance ou ‘écart’ que le langage fait franchir au pensée. L’image surréaliste qui vaut explicitement par l’ampleur de l’écart et l’‘improbabilité’ du rapprochement, c’est-à-dire sa teneur en information, est le type même de la figure hyperbolique” (Genette, 1966: 252).

abrilísimo pobre o desposando  
jóvenes de oro de jacinto asiéndolas  
alvarísimamente o extraviándome  
circularmente azul como un insecto  
como un rollo sin nombre  
blancamente  
como un plato de sopa atribulado  
como el roído eco  
quién es Álvaro?  
(Figueredo, 1956: 19)

aprilissimo povero o sposando  
giovani d'oro di giacinto prendendol  
alvarísimamente o peridendomi  
circolarmente azzurro come un insetto  
come una cosa senza nome  
biancamente  
come un piatto di zuppa sofferto  
come un'eco consumata  
chi è Alvaro?

Il componimento si presta a una lettura psicoanalitica in cui lo sforzo di cogliere l'identità del soggetto appare come ricerca di un oggetto perduto: la figura compatta e umana del poeta della poesia romantica e modernista è ormai solo un fantasma. L'indagine si traduce, se non in scrittura automatica, almeno in ritmata "tachigrafia dell'anima"<sup>18</sup> che molto ha appreso dal procedimento surrealista per eccellenza. Figueredo dimostra che è possibile lasciarsi alle spalle "la palabra como cuerpo eurítmico, la estática de la frase, el regodeo melódico, la presentación rigurosamente sucesiva de los elementos, la estructura renacentista de la estrofa, el huero decorativismo"<sup>19</sup>, in una parola, l'intero armamentario di una poesia apollinea, per giungere a una forma poetica "adicta al orden y al delirio, a la coherencia del núcleo temático y a la irracionalidad del discurso, a un equilibrio entre la efusión y el efugio" (Figueredo, 1956).

Così nel testo appena visto, la coerenza di un discorso irrazionale andrà cercata nell'isotopia di un'identità frammentaria e irrisolta che dissemina in versi liberi e senza quasi interpunzione concetti astratti ("turno", "delirio", "número", "vez"), pronomi ("él", "este", "otro", "ambos") e oggetti ("trajes", "alimento", "retratos", "caja de cerillas", etc.) che si rincorrono e si contraddicono, celando l'inattinguibile essenza di Alvaro –l'alvarità– che ogni volta fugge via per ritornare, alla fine, come un'eco, alla domanda iniziale: "¿quién es Álvaro?"

Impossibile non risentire in questi versi la formula rimbaudiana "*Je est un autre*", già ripresa nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* di Breton ed Eluard, e rivisitata anche sull'altra sponda del Rio de la Plata, negli audaci neologismi e nelle immagini di componimenti come "Tantan yo" di Oliverio Girondo<sup>20</sup>:

Con mi yo  
y mil un yo      y un yo

<sup>18</sup> Credo abbia ragione Arturo Sergio Visca che scriveva ne *El Ciudadano* del 27 Febbraio 1957: "El poema se convierte así en una singular taquigrafía del estado de alma desde el cual nace. No creo desde luego que Figueredo procure 'el automatismo de escritura' que proclamaban los surrealistas: sus poemas revelan el esfuerzo selectivo de sus elementos y el prolijo cuidado en la selección de sus ritmos verbales".

<sup>19</sup> Álvaro Figueredo in una sua dichiarazione nel giornale *El bien público*, 1 aprile 1957.

<sup>20</sup> Oliverio Girondo (1891-1967) fu poeta e figura di primo piano dell'avanguardia argentina. "Tantan yo" è tratto dalla sua raccolta *En la masmédula*.

con mi yo en mí  
 yo mínimo  
 larva llama lacra ávida  
 mi yo antropoco solo  
 y mi yo tumbo a tumbo canto rodado en sangre  
 yo abismillo  
 yo dédalo  
 posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya  
                     lívido de líbido  
 yo tantan yo  
 panyo  
 yo ralo  
 yo voz mito...  
 (Girondo, 1998: 170)

Con il nome di Álvaro Figueredo si chiude la breve lista di autori che, nell'Uruguay della prima metà del secolo scorso, con disomogeneità d'applicazione e di risultati, riversarono sensibilità e impegno creativo nella pratica surrealista.

Un destino comune –come abbiamo detto– segnò questi quattro scrittori che, immersi in un oblio volontario o forzato, furono esclusi dal *corpus* canonico della letteratura uruguiana.

A tenerli in disparte furono certo i loro versi troppo ardui per il pubblico del tempo, la loro ritrosia alle liturgie sociali della capitale e la distanza dal progetto politico e letterario della *Generación del 45*.

Ma Breton stesso, descrivendo l'avventura del Surrealismo come metaforica scoperta del *Nuevo Mundo*, avvertiva che all'ebbrezza iniziale, seguiva l'inesausta fatica di ritrarre, con pennello di fuoco, quei bagliori rivelatori che completano il senso della vita. E che tale compito chiamava –ovunque– gli scrittori all'esistenza solitaria e senza ricompensa di custodi di una comunicazione misteriosa, da propiziare col mormorio di un canto, nell'ombra dell'attesa:

À la pointe de la découverte, de l'instant où pour les premiers navigateurs une nouvelle terre fut en vue à celui où ils mirent le pied sur la côte, de l'instant où tel savant put se convaincre qu'il venait d'être témoin d'un phénomène jusqu'à lui inconnu à celui où il commença à mesurer la portée de son observation –tout sentiment de durée aboli dans l'enivrement de la *chance*– un très fin pinceau de feu dégage ou parfait comme rien autre le sens de la vie. C'est à la recréation de cet état particulier de l'esprit que le surréalisme a toujours aspiré, dédaignant en dernière analyse la proie et l'ombre pour ce qui n'est déjà plus l'ombre et n'est pas encore la proie: l'ombre et la proie fondues dans un éclair unique. Il s'agit de *ne pas* derrière soi, *laisser s'embroussailler les chemins du désir*. Rien n'en garde moins, dans l'art, dans les sciences, que cette volonté d'applications, de butin, de récolte. Foin de toute captivité, fût-ce aux ordres de l'utilité universelle, fût-ce dans les jardins de pierres précieuses de Montezuma! Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à *la rencontre* de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. (Breton, 1996: 35)

## BIBLIOGRAFÍA

- BENITEZ PEZZOLANO, HEBERT (2000): *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*, Montevideo: Linardi Risso.
- BLIXEN, CARINA (2010): "Variaciones sobre lo raro", *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, <http://lirico.revues.org/394>
- BRAVO, LUIS (2012): *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*, Montevideo: Estuario Editora.
- BOLAÑO, ROBERTO (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BRETON, ANDRÉ (2003): *Manifesti del Surrealismo*, Torino: Einaudi.
- BRETON, ANDRÉ (1996): *L'amour fou*, Parigi: Editions Gallimard.
- BRETON, ANDRÉ; ELUARD, PAUL (1995): *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Parigi: José Corti Editions.
- COTELO, RUBEN (1968): *Los contemporáneos*, Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- ESPINA, EDUARDO (1992): "De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo", *Revista Iberoamericana*, LVIII, 160-161, 1992, pp. 933-945.
- FIGUEIRA, GASTON (1944): "Tres facetas de la poesía uruguaya joven", *Revista Iberoamericana*, VII, 14, Febbraio 1944.
- FIGUEREDO, ÁLVARO (1956): *Mundo a la vez*, Montevideo: Colección Estuario.
- FIGUEREDO, ÁLVARO, (2007): *Antología poética*, Montevideo: Trilce.
- GIRONDO, OLIVERIO (1998): *Persuasión de los días. En la masmédula*, Buenos Aires: Losada.
- GENETTE, GÉRARD (1966): *Figures*, Parigi: Seuil.
- LOUSTAUNAU, FERNANDO (2005): "Concepción Silva Bélinzon: 'rara como encendida'", in *La palabra entre nosotras, Actas del primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres (2003)*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 305-308.
- MÁRQUEZ, SELVA (1941): *El gallo que gira*, Montevideo: Talleres Industria Gráfica Uruguay.
- OROÑO, TATIANA (2005): "Selva Márquez: la ciudad del tiempo en cautiverio", in Moraña, Mabel; Olivera Williams, María Rosa (eds): *El salto de Minerva. Intelectuales, géneros y Estado en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Veuert/Iberoamericana, pp. 1- 23.
- OROÑO, TATIANA (2005): "Selva Márquez: identidades cautivas", in *La palabra entre nosotras, Actas del primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres (2003)*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 379-387.
- PARRILLA, JOSÉ (1943): *Rey Beber*, Montevideo: Ediciones Ester.
- PARRILLA, JOSÉ (2008), *El profesor de amor. Obra poética*, Montevideo: Yaugurú, Ediciones Biblioteca Nacional.
- RAMA, ÁNGEL (ed.) (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo: Arca.

- RAVIOLO, HEBER; ROCCA, PABLO (1997): *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ROCCA, PABLO (2008): “El maldecir de José Parrilla”, in Parrilla, José (2008): *El profesor de amor. Obra poética*, Montevideo: Yaugurú, Ediciones Biblioteca Nacional.
- SILVA BÉLINZON, CONCEPCIÓN (1973): *Sagrada cantidad*, Montevideo: Editorial Letras.
- SILVA BÉLINZON, CONCEPCIÓN (1981): *Antología poética*, Montevideo: Imprenta Vinaak.
- VERANI, HUGO (1990): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: Fondo Cultura Económica.