

Metropoli 2.0

“Appunti” cartografici latinoamericani

A cura di Marco Modenesi
e Irina Bajini

Quaderno N. 2

Metropoli 2.0

“Appunti” cartografici latinoamericani

A cura di Marco Modenesi e Irina Bajini



Milano University Press

Metropoli 2.0: “Appunti” cartografici latinoamericani / A cura di Marco Modenesi e Irina Bajini. Milano: Milano University Press, 2025 (Criando. Quaderni; 2).

ISBN 979-12-5510-228-1 (print)

ISBN 979-12-5510-229-8 (PDF)

ISBN 979-12-5510-230-4 (EPUB)

DOI 10.54103/criando.211

I Quaderni raccolgono contributi che sono diretta espressione delle attività scientifiche del CRIAR.

Tutte le pubblicazioni della collana Criando vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e da quello scientifico che gestiscono le procedure di peer review.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.
© The Author(s), 2025

© Milano University Press per la presente edizione
Pubblicato da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano
Sito web: <https://milanoup.unimi.it>
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in libreria ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

Introduzione	7
L'Avana tra riflessi del passato e riflessioni del Terzo Millennio	11
<i>Giovanni Baiocchi e Dino Gavinelli</i>	
L'Avana. Appunti per una geografia artistica della città contemporanea	25
<i>Francesca D'Andrea</i>	
Il racconto del cambiamento urbano tra violenza, potere e poesia in <i>Degüello</i> di Gabriela Massuh	49
<i>Susanna Regazzoni</i>	
Las mujeres y el arte: una forma de resistencia comunitaria frente a los procesos de exclusión política, social y cultural en Argentina	59
<i>Marcela Crespo Buiturón</i>	
Le fondazioni letterarie di Lima	77
<i>Giovanna Minardi</i>	
Ciudades infernales y fantasmales de América Latina: un recorrido entre Colombia y Venezuela	89
<i>Giulia Nuzzo</i>	
Port-au-Prince, cent'anni di paesaggio urbano	125
<i>Silvia Boraso</i>	
Emprisonnement, déchéance et abandon. Fort-de-France vue par Alfred Alexandre	145
<i>Francesca Paraboschi</i>	
La ciudad híbrida en la entrega de alimentos digitalizada. La experiencia urbana de los “walker” en la Venecia postcolonial	165
<i>Francesco Della Puppa y Giorgio Pirina</i>	

Introduzione

Rappresentazione delle realtà urbane con lo scopo di migliorarne la nostra conoscenza attraverso una serie di letture che adottano punti di vista diversi, sovente complementari, ma sempre tesi a fornire un'ermeneutica di quanto viene osservato.

Questa la natura e lo scopo degli "appunti" cartografici che presentiamo nelle pagine che seguono.

"Appunti" non perché gli interventi che compongono questo volume siano note sommarie o semplici promemoria relativi agli argomenti che affrontano, ma perché, vista la vastità del territorio da osservare — città latinoamericane e oltre! — non abbiamo certo la pretesa di una esaustività del discorso complessivo.

Le pagine che seguono, quindi, permettono un viaggio in diverse realtà urbane, assicurando al viaggiatore/lettore e alla viaggiatrice/lettrice la possibilità di scoprire aspetti inediti delle città che attraverserà grazie alla competenza di colui o di colei che lo/la guida e l'accompagna attraverso percorsi spaziali e spazio-temporali.

La cartografia che si disegna qui sceglie talvolta di indugiare su alcune città in particolare, secondo le competenze e gli interessi dei cartografi che hanno preso parte all'operazione questa volta.

È il caso dell'Avana di cui vengono consegnati al lettore riflessi del passato e riflessioni relative al Terzo millennio (Giovanni Baiocchi e Dino Gavinelli), partendo dalla «hermosa Habana» diventata patrimonio dell'umanità per giungere ad oggi. Trasformata in un iconema di Cuba da vendere a turisti di diversa provenienza, L'Avana si offre al nostro sguardo attraverso un'analisi spazio-temporale che ripercorre le sue origini, ma soprattutto mette a fuoco il degrado attuale, solo parzialmente compensato da tentivi di rigenerazione urbana, e la sua difficile quotidianità, tale per fattori socio-economici e politico-culturali di colorazione negativa.

Ma dell'Avana, però, potremo scoprire anche l'affascinante geografia artistica della città contemporanea (Francesca D'Andrea), scenario di eventi che si realizzano e prendono vita nello spazio urbano, soprattutto a partire degli effetti benefici della Bienal de La Habana.

La nostra cartografia, poi, si contamina spesso ed efficacemente con la dimensione letteraria. E così, il ritratto di Buenos

Aires che si ricava da *Degüello* di Gabriela Massuh (Susanna Regazzoni), toccando questioni capitali come quella territoriale e quella ambientale in Argentina, diventa quello di una città in cui la politica devasta i suoi quartieri più antichi per invaderla con atti di speculazione urbana che dà tristemente voce ad una violenza che, nel tessuto urbano, si produce a tanti livelli.

Alla letteratura e in particolare ai romanzi che consegnano ampia rappresentazione dello spazio urbano dobbiamo alcune delle evocazioni più pregnanti e coinvolgenti di altre città.

Possiamo, infatti, seguire l'evoluzione nel tempo dei romanzi che ritraggono Lima (Giovanna Minardi) nelle diverse tappe che scandiscono l'evoluzione della città, dalle eleganti origini al degrado contemporaneo.

Siamo introdotti nella preoccupante ed inquietante realtà della città contemporanea violenta che disegnano la letteratura colombiana e quella venezuelana (Giulia Nuzzo).

Seguiamo l'evoluzione del paesaggio urbano di Port-au-Prince nel romanzo haitiano (Silvia Boraso), dai suoi giardini lussureggianti allo stupro della natura, attraverso scelte di scrittura con funzione socio-politica e che danno voce alla denuncia disincantata.

Così come è aspra la denuncia della strumentalizzazione dell'esclusione, della disumanizzazione e della marginalizzazione relativa a Fort-de-France (Francesca Paraboschi) attraverso i romanzi del martinicano Alfred Alexandre che dà voce ad un'umanità da tempo in affanno e che, partendo dalla capitale della Martinica, si rivela esemplare di tante società contemporanee.

Persino Venezia (Francesco Della Puppa e Giorgio Pirina) ci risulta inaudita in uno studio etnografico del lavoro su piattaforma, nella consegna del cibo a domicilio e nella vita dei walkers. Singolarmente, antiche forme di saccheggio del passato coloniale della città s'intrecciano con forme contemporanee di sfruttamento digitale in una città che, in modo lento ma inesorabile, conosce una tragica perdita di identità.

Gli «étonnants voyageurs» di questi nostri Appunti disegnano — come si può intuire da queste prime parole il cui compito è soprattutto quello di sollecitare la curiosità di chi, ora, proseguirà nella lettura — una cartografia urbana sempre di grande interesse, di indubbio fascino intellettuale anche se, sovente, la tonalità del discorso non può che farsi cupa e di denuncia, là dove la realtà urbana si presenta carica di storture, ingiustizie,

emarginazioni e sofferenze. Non è certo colpa del cartografo che, anzi, ha il merito notevole di dar voce a queste situazioni che devono essere corrette e per cui riesce anche individuare tentativi di soluzione e sforzi di miglioramento già in atto.

Questi “appunti” di cartografia urbana devono sì migliorare la nostra conoscenza, a diversi livelli, delle realtà che ci consegnano, ma devono, soprattutto, darci la possibilità di uscire dall’inconsapevolezza di situazioni problematiche del mondo, così che possiamo prenderne atto e soprattutto scegliere come agire su realtà che, come sappiamo tutti, ormai non sono lontane, ma fanno parte del nostro globale quotidiano.

E in tal senso, questi appunti si rivelano davvero utili e preziosissimi.

Marco Modenesi e Irina Bajini

L'Avana tra riflessi del passato e riflessioni del Terzo Millennio

Havana at the Intersection between Past Heritage and Third Millennium Reflections

Giovanni Baiocchi e Dino Gavinelli***

DOI 10.54103/criando.211.c390

RIASSUNTO

La capitale cubana si è creata la fama di «hermosa Habana» grazie ad una peculiare fusione di più elementi patrimoniali materiali e immateriali. La costruzione, infatti, di un importante patrimonio architettonico, storico e culturale materiale (chiese, palazzi, forme artigianali, ecc.) e la diffusione di un patrimonio immateriale costituito da elementi autoctoni, europei e africani (arti figurative, musica, danze, cucina, pratiche e credenze) ha consentito alla città di ritagliarsi una sua specifica fisionomia che la distingue da molte altre capitali dell'America sottoposte, nel passato, alla colonizzazione spagnola e oggi preda di un'urbanizzazione disordinata e incontrollata.

PAROLE CHIAVE

L'Avana; Cuba; patrimonio culturale; patrimonio territoriale; urbanizzazione.

ABSTRACT

The Cuban capital has earned the reputation of «hermosa Habana» thanks to a peculiar fusion of multiple tangible and intangible heritage elements. The creation of a significant material

* Dottorando in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale, Università degli Studi di Milano
giovanni.baiocchi@unimi.it
ORCID: 0000-0001-7846-1235.

** Professore ordinario di Geografia, Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni, Università degli Studi di Milano
dino.gavinelli@unimi.it
ORCID: 0000-0002-8657-7403.

architectural, historical, and cultural heritage (churches, palaces, artisanal forms, etc.) and the spread of an intangible heritage composed of indigenous, European, and African elements (visual arts, music, dances, cuisine, practices, and beliefs) have allowed the city to carve out a distinctive identity that sets it apart from many other capitals in the Americas, which were once under Spanish colonization and are now subject to chaotic and uncontrolled urbanization.

KEYWORDS

Havana; Cuba; cultural heritage; territorial heritage; urbanization.

1. L'Avana del passato: una lunga storia di “centralità” urbana e di costruzione di un patrimonio territoriale e culturale

La storia dell'Avana può farsi risalire al 1514 allorché gli spagnoli, freschi di conquista dell'isola di Cuba, pianificarono la costruzione dei loro primi 7 insediamenti stabili. Fu così che prendeva vita Villa de San Cristóbal de la Habana, un insediamento pensato in funzione della sua posizione strategica, della presenza di una vasta baia utile per le funzioni militari e commerciali, della sua localizzazione nell'area caraibica e rispetto alle nuove rotte che collegavano tra loro “Vecchio mondo” europeo e “Nuovo mondo” americano. Villa de San Cristóbal de la Habana, nel tempo chiamata più semplicemente L'Avana, rafforzò la sua posizione commerciale, economica e di terminal degli scambi tra Vecchio e Nuovo Mondo diventando, a partire dal 1563, la sede del Governatorato spagnolo. In tal modo La Habana consacrava anche la sua importanza come porto e centro militare¹. Negli oltre tre secoli successivi di dominazione spagnola, sino alla guerra ispano-americana del 1898, L'Avana seguì le alterne vicende della corona spagnola, restò il principale centro politico ed economico dell'isola di Cuba e ne divenne inevitabilmente anche il più importante centro culturale (Luzón et al. 1990). In tal modo la città fu però anche il punto di partenza di tutte le

1 Basta a testimoniare la presenza di tre fortezze, ancora esistenti, a difesa della città: *Real Fuerza*, *El Morro* e *La Punta*.

principali trasformazioni geografico-ambientali e paesaggistiche che coinvolsero l'isola di Cuba (Funes Monzote 2010).

In questo suo ruolo giocò anche un'azione direttiva nell'organizzazione spaziale delle campagne cubane durante l'epoca coloniale e nella creazione di un ordine economico e sociale fortemente gerarchizzato e diseguale che perdurò e si consolidò anche durante il protettorato statunitense (1898-1902), la formale indipendenza dell'isola dalla Spagna nella quale continuò l'interferenza politico-economica degli USA (1902-1933) e la dittatura militare *de facto* o *de jure* di Fulgencio Batista sostenuta, più o meno esplicitamente, da Washington (1933-1959).

Fu durante questo lungo periodo storico, sopra rapidamente e inevitabilmente riassunto per sommi capi, che la capitale cubana si creò la fama di “hermosa Habana”. Grazie, infatti, ad una peculiare fusione di più elementi patrimoniali materiali e immateriali, alla stratificazione di elementi architettonici, storici e di cultura materiale (chiese, palazzi, forme artigianali, ecc.), alla diffusione di un patrimonio etnico e culturale nato dalla fusione di elementi autoctoni, europei e africani, allo sviluppo delle arti figurative, della musica, delle danze, di una cucina specifica, di saperi, pratiche e credenze, la città si è ritagliata una sua specifica fisionomia che la distingue da molte altre capitali e metropoli dell'America centrale e meridionale sottoposte nel passato alla colonizzazione spagnola e oggi preda di un'urbanizzazione disordinata e incontrollata (Dureau et al. 2006).

2. I riflessi del passato e il *brand* L'Avana del presente tra politica, politiche e patrimonio

Con l'accettazione della Convenzione UNESCO per i Beni dell'Umanità del 24 marzo 1981 da parte della Repubblica di Cuba si apriva la strada per l'inserimento dell'Avana vecchia e del suo sistema di fortificazioni² nella celeberrima lista dei siti considerati patrimonio dell'umanità. La città “delle mille colonne”, la capitale “mulata” del Nuovo Mondo si è vista riconoscere dall'UNESCO nel 1982 il prestigioso riconoscimento grazie soprattutto alla sua architettura militare e coloniale, alle

2 Il sistema delle fortificazioni tutelato dall'UNESCO è costituito, sul lato nord dal Canal de Entrada alla Baia e al porto dell'Avana, dal Castillo de los Tres Reyes del Morro e della Fortaleza San Carlos de la Cabaña e sul lato sud dal Castillo de la Real Fuerza, la più antica fortezza di Cuba, e dal Castillo de San Salvador de la Punta.

caratteristiche arcate e volte di certi palazzi, ai porticati, alle lavorazioni “cesellate” dei suoi balconi, ai cancelli in ferro battuto, ai suoi *patios* di chiara derivazione andalusina, alle audaci alternanze tra costruzioni barocche e neoclassiche.

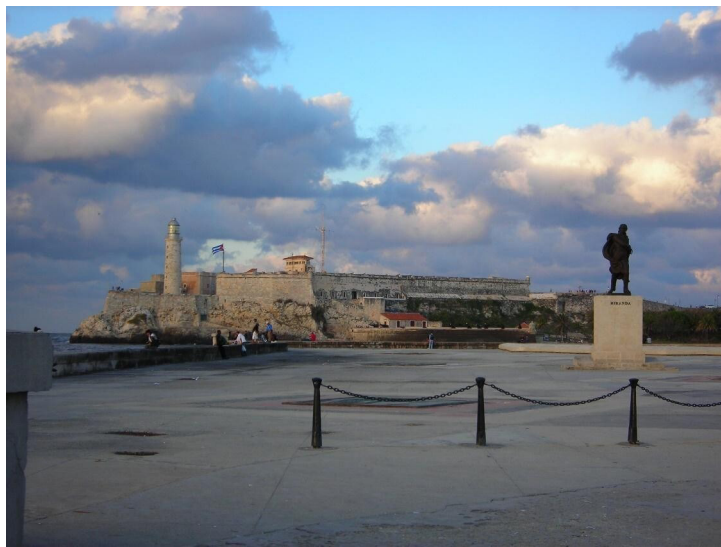


Fig. 1. Veduta del Castillo de los Tres Reyes Magos del Morro o più comunemente Castillo del Morro, la fortezza che controlla l'entrata della baia dell'Avana. Progettato dall'ingegnere italiano Battista Antonelli nel 1586, il castello fu più volte danneggiato e poi ricostruito, nel 1763, per riparare i danni subiti durante le guerre tra spagnoli e inglesi per il predominio nei Caraibi. È uno dei manufatti militari protetti dall'UNESCO all'Avana e per questo è anche uno dei maggiori punti di attrazione turistica della città. Foto di Dino Gavinelli, 2013.

Il riconoscimento de *La Habana vieja* come sito mondiale da parte dell'UNESCO ha implicato inevitabilmente un percorso di museificazione e folklorizzazione del centro storico della capitale cubana (D'Eramo 2017). In effetti il paesaggio urbano costituito da una mescolanza di elementi barocchi e neoclassici e da un insieme omogeneo di abitazioni è stato spettacolarizzato e “messo in scena” per dare l'idea di una città fissata nel passato, nella quale il tempo pare essersi fermato al 1959 e aver disegnato uno spazio cittadino immortalato in un eterno periodo prerivoluzionario. In realtà, la valorizzazione e la fruizione turistica dell'Avana vecchia è favorita da un articolato e vasto piano di recupero architettonico e edilizio avviato a partire dalla metà

degli anni '90 del Novecento tuttora in corso con il plauso del potere politico³. Si sono inizialmente selezionati e riqualificati alcuni edifici (scelti in base alle loro peculiarità architettoniche o per un loro significato storico) per ospitare hotel, ristoranti di lusso o musei. I proventi di queste nuove infrastrutture sono stati poi reinvestiti in altri progetti di riqualificazione urbana che hanno riguardato la realizzazione o la rifunzionalizzazione di altri hotel, ristoranti e musei ma anche di edifici per ospitare eventi e mostre, sedi di amministrazioni pubbliche e scuole. In tal modo, si è avviato un lento ma costante percorso virtuoso di recupero dal degrado di un significativo numero di edifici e infrastrutture del centro storico e cercato un compromesso tra conservazione del patrimonio e ridisegno di un nuovo paesaggio urbano. È così che L'Avana turistica appare oggi tra riflessi del passato e del presente: il suo patrimonio storico, architettonico, militare, civile e culturale, la sua narrazione letteraria, artistica e cinematografica, la fusione tra elementi autoctoni, europei e africani, le altre componenti etniche e culturali più contemporanee, il "rigore" socialista sono tutti elementi che fanno della città un importante e indiscusso centro di folklore e turismo, uno degli "iconemi" di Cuba da vendere soprattutto ai turisti europei, sudamericani e canadesi che rappresentano i flussi di visitatori più nutriti.

3. L'Avana "invincibile" tra secondo e terzo millennio

Dal punto di vista più architettonico, urbanistico e materiale, è importante segnalare come anche dopo la rivoluzione di Fidel Castro e dei suoi sostenitori del 1959 (che ha introdotto un'innegabile e originale discontinuità rispetto alle altre capitali del centro e del sud America colonizzate dagli spagnoli) la città sia rimasta la sede ufficiale degli organi superiori dello Stato e del Governo cubano, di tutti gli organismi centrali, della quasi totalità delle imprese che operano in ambito nazionale e internazionale, di associazioni e di importanti infrastrutture ad uso pubblico⁴. La concentrazione di funzioni politiche, militari, eco-

3 Il piano di rigenerazione urbano è stato promosso dalla società Habaguanex, appositamente creata per lo scopo, ed è stato coordinato dallo storico e architetto Eusebio Leal Spengler a partire dal 1994 e sino alla sua morte, avvenuta nel 2020.

4 Non è un caso se dal porto della città continua a passare il 50% circa dell'import-export complessivo del Paese e l'aeroporto più importante di Cuba, dedicato all'eroe nazionale José Martí, sia situato a sud dell'area metropolitana.

nomiche e culturali esercita una forte attrazione verso le aree vicine e lontane dalla capitale alimentando così l'esodo da tutte le province dell'isola verso la città e richiamando negli ultimi decenni del XX secolo e i primi del XXI anche piccoli contingenti di cinesi, russi e spagnoli. Si è così delineata la progressiva costruzione di una area metropolitana con un centro cittadino di 2.141.320 abitanti (2018) e una periferia “vasta” che ospita oltre 3,7 milioni di abitanti (la più grande dei Caraibi). Tenuto conto che l'isola di Cuba aveva una popolazione di 11.328.243 abitanti (2018) si può a ragione parlare di una macrocefalia urbana sulla falsariga di quanto avviene in molti altri stati dell'America centrale e meridionale (Morazzoni 2010).



Fig. 2. Pianta Google maps dell'Avana con la localizzazione di alcuni quartieri centrali. Fonte: <https://vivecubablog.wordpress.com/2016/11/06/zonas-en-que-se-divide-la-habana/>.

L'analisi a livello di scala metropolitana, sopra sommariamente richiamata, deve però necessariamente integrarsi con quella a microscala urbana, che ci riporta ad un'Avana dei *barrios*, dei quartieri delle microeconomie, delle relazioni di vicinato, del forte controllo politico-sociale esercitato sullo spazio locale. Tra i diversi *barrios* o quartieri che compongono l'eterogenea area metropolitana si distingue sicuramente il centro storico de *La Habana vieja*, sede di un importante patrimonio storico, architettonico e monumentale e di alcuni siti carichi di valori nazionali⁵.

⁵ Oltre alla Plaza de la Catedral (un insieme architettonico di epoca coloniale che comprende la cattedrale della città, il Palacio del Marqués Lombillo, la casa del Marqués de Arcos), nel centro storico si trovano molti palazzi signorili (de los Capitanos Generales, del Segundo Cabo, de los condes de

Il nucleo più antico della città, come si diceva più sopra, è stato sottoposto a un importante *restyling*, ha visto un importante recupero edilizio ed estetico, ha conosciuto un ridisegno della rete delle strette strade del centro in funzione del turismo e del tempo libero (Völkening et al. 2022) e, dopo la rivoluzione socialista, si è arricchito del Museo della Revolución e del memoriale dedicato alla Granma⁶, ormai diventati parte integrante del paesaggio urbano. Infine, a completare il contesto storico-geografico dell'*Habana vieja*, intervengono anche importanti simboli della città quali: il Capitolio, il Gran Teatro, il Museo nazionale di Belle Arti, l'Edificio Bacardí, il Parque Central e il Paseo Martí o Prado, il più bel viale dell'Avana sul quale si affacciano edifici d'epoca e che oggi è diventato un luogo di ritrovo sociale. Sono questi importanti elementi del paesaggio urbano che possono essere letti anche come “segni nostalgici” di una capitale che nella prima metà del XX secolo appariva come una città del divertimento e del lusso, ancora ignara dell'arrivo della rivoluzione castrista. A ovest del centro storico inizia un secondo importante quartiere, quello popolare di *Centro Habana*, dove le architetture e l'impronta urbanistica ortogonale del potere prerivoluzionario hanno generalmente mantenuto l'importanza, le forme e le dimensioni precedenti e oggi non godono allo stesso modo del recupero e della rigenerazione urbana in atto nel centro storico.

Santovenia), numerose case dall'alto valore patrimoniale e storico (tra le tante si ricordano qui: Casa del Agua “la Tinaja”, Casa de los Árabes, casa de Guayasamín, Casa de África, Casa Obrapia, Casa de Simon Bolívar, Casa del Tabaco, Casa Victor Hugo, Casa de Condes de Jaruco, casa natal de José Martí, padre dell'indipendenza cubana dalla Spagna), alcune chiese e edifici religiosi che ricordano il profondo legame con il cattolicesimo dell'epoca spagnola (El Templete, Convento e iglesia San Agustín, la chiesa, il convento e il museo delle arti religiose di San Francisco, Chiesa e convento di Nuestra Señora de Belén, l'iglesia di San Francisco de Paula), qualche elemento militare (la plaza de Armas, il Castillo de la Real Fuerza, il Castillo de San Salvador de la Punta, la statua equestre del generale Máximo Gómez capo delle truppe che sconfissero gli spagnoli durante la guerra per l'indipendenza), un discreto numero di musei (il Gabinete de Arqueología, il Museo del Automovil, il museo de Orfebrería, il palacio de los Condes de Casa Bayona che ospita il Museo de Arte colonial, la casa de Beatriz Pérez Borroto che ospita la fototeca di Cuba, il Centro de Arte contemporáneo Wilfredo Lam, il museo de Armas, il celebre museo del Rón tra i più visitati della città, e il museo de los Orishas).

- 6 Il Granma è l'imbarcazione con la quale Fidel Castro, Antonio del Conde detto El Cuade e un'ottantina di rivoluzionari salparono dal porto messicano di Tuxpan nel 1956 verso Cuba per dare inizio alla rivoluzione contro il dittatore Fulgencio Batista.

Celeberrimo nell’immaginario collettivo dei cubani e dei turisti resta il Malecón, una passeggiata di circa 7 km realizzata agli inizi del XX secolo e che costeggia l’oceano Atlantico, al contempo luogo di svago, riposo, appuntamenti, feste ed eventi pubblici. La struttura urbana precedente si è comunque arricchita di alcuni simboli politici molto significativi quali la Plaza de la Revolución con i ritratti giganti di Che Guevara (sulla facciata del Ministero dell’Interno) e di Camillo Cienfuegos (un celebre rivoluzionario cubano), i monumenti «civili» dedicati a importanti personaggi che nel discorso politico pubblico sono considerati anticipatori della rivoluzione castrista. In questo senso viene letto il monumento memoriale per il poeta José Martí e la statua equestre del generale Antonio Maceo, attivo esponente del movimento per l’indipendenza di Cuba dalla Spagna, collocata nell’omonimo parque Maceo lungo il Malecón. Nel cuore di questo quartiere popolare e dalle architetture degradate si distingue il *Barrio chino*, un’area che ci ricorda la presenza dei cinesi in città già a partire dalla metà del XIX secolo e che, con l’aiuto di fondi provenienti dal paese asiatico, è oggi recuperato con i colori di un’area folcloristica tipica di molte Chinatown sparse per il mondo⁷.

Ancora più a ovest si estende il Vedado, un quartiere dall’evidente urbanistica ortogonale e dalla forte impronta residenziale. Il quartiere, infatti, nacque per ospitare le abitazioni signorili di alcuni benestanti e di una borghesia in ascesa, alcuni edifici sede di enti governativi, qualche ambasciata e casinò e persino delle “case chiuse”. Molte di queste abitazioni oggi ospitano musei, *case particulares* e *paladares* (piccoli ristoranti per cubani e turisti). Non mancano tuttavia nel quartiere anche diverse attività commerciali ed è presente anche una vita notturna in concorrenza con quella de *La Habana vieja*. Questa vita notturna è alimentata dalla presenza di sale da cinema, piccoli night club, hotel famosi (come il Nacional e l’Havana Libre).

7 I primi cinesi arrivati a Cuba furono impiegati come manodopera intensamente sfruttata, sottopagata e disprezzata nei campi di canna da zucchero. Ad essi si aggiunsero poi cinesi provenienti dalla California che si stabilirono in città e aprirono negozi di vendita al dettaglio, lavanderie e ristoranti. Grazie a loro fu introdotta la produzione del mango che veniva coltivato in piccole parcelle nel quartiere.



Fig. 3. Villa Lita è oggi sede del museo e della biblioteca “Servando Cabrera Moreno”. La villa conserva infatti la memoria e le opere del pittore e disegnatore di fumetti Servando Cabrera Moreno (1923-1981). Collocata nel quartiere del Vedado, la villa è stata ampiamente restaurata in modo da poter valorizzare le sue dimensioni originarie di residenza in stile eclettico, con elementi di Art Nouveau e di architettura coloniale cubana. Foto di Dino Gavinelli, 2013.

Oltre il Vedado, superato il fiume Almendares, si sviluppa lungo l’oceano il quartiere di Miramar. Anche qui l’impianto urbanistico è di tipo ortogonale e molte ville e case ricordano che un tempo l’area era sede di famiglie alto borghesi. Oggi Miramar è scelta come sede di molte ambasciate, di residenze di lusso, di abitazioni per il personale diplomatico straniero e di negozi di lusso. In questo modo le ville e le case borghesi di un tempo, con i loro diversi stili architettonici (eclettici, neobarocchi, neoclassici) conoscono nuova vita, ospitano nuove funzioni e offrono un buon esempio di rigenerazione e riqualificazione urbana (Farinella et al. 2018). Nel 1976, per migliorare la gestione di una città diventata ormai molto eterogenea e vasta si è adottata

una nuova divisione politico-amministrativa. In tal modo l'area metropolitana è stata riorganizzata e suddivisa in 15 *municipios* che hanno in alcuni casi sostituito le entità amministrative precedenti, in altri casi accorpato alcuni *barrios* o, infine, in altri casi hanno incluso insediamenti e località un tempo esterni alla città storica.

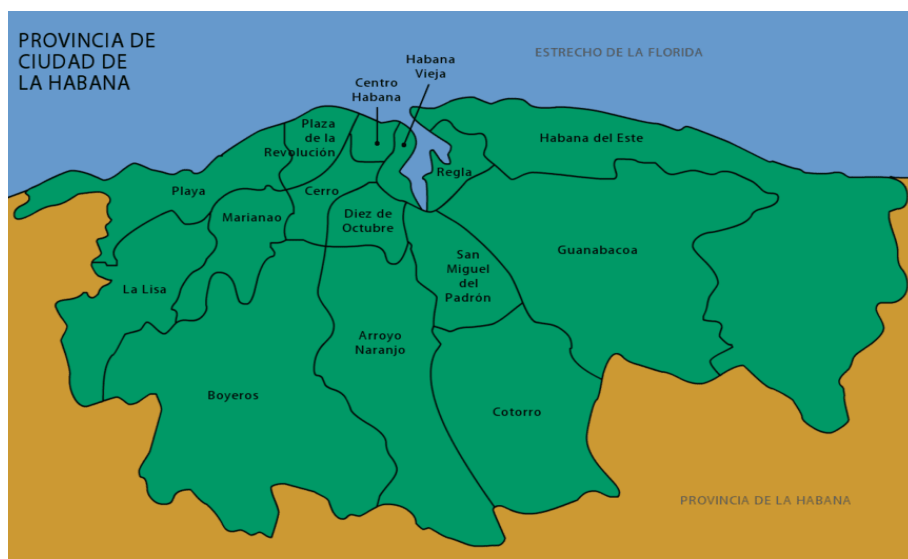


Fig. 4. Gli attuali 15 *municipios* che costituiscono l'area metropolitana dell'Avana. Wikimedia Commons, 2012.

In tale nuovo contesto amministrativo un ruolo importante hanno oggi i due *municipios* di Playa e di Habana del Este, posti rispettivamente all'estremo occidentale e orientale dell'area metropolitana dell'Avana, che sono accomunati dalla presenza di infrastrutture per il tempo libero, strutture ricettive e complessi turistici, ristoranti, discoteche, piscine, centri per sport nautici e per la pesca d'alto mare. Tra i *municipios* rientrano anche i nuovi distretti suburbani di Cerro, Diez de Octubre, Marianao, La Lisa, Boyeros, Arroyo Naranjo, Cotorro, San Miguel del Padrón, Guanabacoa che ospitano soprattutto funzioni residenziali e attività artigianali, industriali e produttive in senso lato.

Nel complesso si può affermare che la centralità dell'Avana continua ad essere evidente alla scala cubana e che, anzi, questa si sia rafforzata nel tempo per la localizzazione delle principali funzioni politiche, direttive, culturali ed economiche del Paese.

Tutto questo nonostante il pesante embargo politico ed economico instaurato, da molti decenni, dagli USA nei confronti della ormai non più giovane repubblica socialista, entrata nella sua settima decade di vita.

4. Conclusioni

Come concludere la rapida e inevitabilmente sintetica analisi spazio-temporale di una città, L'Avana, che è anche capitale di uno Stato per molti versi sui generis nel contesto del Paesi dell'America centrale e caraibica? La domanda sorge spontanea perché molti sono gli elementi materiali e immateriali da considerare in una visione che si voglia pretendere minimamente sistemica e critica secondo la ormai consolidata tradizione geografico-territoriale e ambientale⁸.

Indubbiamente la città è chiamata a conservare e gestire, ma anche a valorizzare e ad aprire alla fruizione nazionale e internazionale, le importanti tracce e i segni ereditati dal passato più o meno lontano. Ci si deve però anche realisticamente interrogare sul degrado del patrimonio urbano, edilizio e architettonico favorito, da un lato, dalla politica nazionale, dalle difficoltà imposte a possibili investitori esteri nel nome di una difesa dei valori nazionali e delle idee socialiste e, dall'altro lato, dalla mancanza di capitali disponibili e dall'ostracismo degli USA e di alcuni suoi alleati. I percorsi di rigenerazione urbana avviati, pur se lodevoli, sono ancora insufficienti e spesso sono fortemente avversati o anche solo ostacolati; essi, pertanto, non compensano il complessivo degrado del patrimonio urbano ed architettonico della città.

Il presente dell'Avana presenta toni chiaroscurali e mostra una quotidianità non sempre facile da gestire a causa di molteplici fattori socio-economici e politico-culturali interni ed esterni al contesto cubano. Elementi sicuramente positivi sono forniti da livelli di sicurezza, di istruzione, di alfabetismo, di protezione sociale e di assistenza medica molto elevati per i cittadini dell'Avana e decisamente superiori a quelli di gran parte delle capitali dei paesi dell'America centrale, caraibica e meridionale

⁸ Impossibile, in questa sede, citare gli innumerevoli contributi di geografi e geografe, sul tema urbano in ottica sistemica, critica o sistemico-critica. A titolo di esempio, e non certo esaustivo, di tale eterogeneità si rimanda ai contributi di Dematteis e Lanza (2014), Brenner e Schmid (2015) e di Vilmin (2020).

un tempo colonizzati dalla corona spagnola. La città è sede di eccellenze ed eventi che esercitano una forte attrazione e polarizzazione ben oltre lo spazio cubano (l'ELAM, la Escuela Latino-americana de Medicina; le varie Università; il Centro de Investigaciones Genéticas y Biotecnología; gli eventi, i concerti, la fiera del libro e i festival internazionali del balletto, del cinema latino-americano; la Casa del Las Americas che propone costantemente attività di promozione dell'arte, della letteratura e degli scambi culturali internazionali, del turismo culturale; la radio nazionale cubana; i musei). Ma ci sono anche punti di debolezza per quanto riguarda i trasporti e le telecomunicazioni (che appaiono insufficienti all'interno di una vasta area metropolitana come quella dell'Avana), gli approvvigionamenti di alimenti e prodotti (che risultano discontinui alternando periodi imprevedibili di maggiore e minore disponibilità per i cittadini) e il costo della vita piuttosto elevato. Anche l'eccessiva burocratizzazione dell'apparato statale e l'embargo tenace degli USA nei settori più avanzati delle relazioni politico-internazionali, degli scambi commerciali, degli strumenti finanziari e dell'high-tech non aiutano il presente della città. Da un punto di vista geografico preoccupano inoltre anche gli squilibri socio-spaziali presenti in alcuni quartieri dell'Avana e la povertà di certe periferie rispetto a settori della città più sviluppati e con un reddito pro-capite superiore alla media nazionale (Fresenda et al. 2013; Vertovec e Ghaffari 2022). Bisogna infine considerare anche la presenza degli eventi naturali con potenziali impatti negativi sulla città e il cambiamento climatico in corso⁹, il cui esito, negli anni a venire, non è ancora ben certo e quantificabile.

Bibliografia

- Brenner, N., and Schmid, C. (2015). «Towards a new epistemology of the urban?». *City. Analysis of urban change, Theory, Action*, vol. 19, no. 2-3: 151-182.
- Dematteis, G., e Lanza, C. (2014). *Le città del mondo. Una geografia urbana*. Torino: Utet.

9 I cittadini dell'Avana ancora ricordano gli uragani Dennis del 2005 e Irma del 2017, con il loro numero di vittime e i danni provocati per oltre un miliardo di euro.

- D'Eramo, M. (2017). *I selfie del Mondo*. Milano: Feltrinelli.
- Dureau, F., Vincent G., et Mesclier E. (2006). *Géographies de l'Amérique latine*. Rennes: UP.
- Farinella, R., Massarente A., Scandurra, G. (2018). *Rigenerare l'Avana. Patrimoni e culture, città e pratiche*. Firenze: Altralinea.
- Fresenda Camacho, E. J., y Peña Farias, A. (2013). «Clase social y territorio en Cuba: miradas a los procesos de desigualdad socioclasista y espacial en la periferia habanera». *Cuadernos do Ceam. Panorama de realidade cubana*, ed. de Maria Auxiliadora César. Brasília UP, no. 35: 83-113.
- Funes Monzote, R. (2010). *De los bosques a los cañaverales. Una historia ambiental de Cuba 1492-1926*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Luzón, J. L., Baila Sarrado, J., y Sardaña, F. (1990). «Sociedad y espacio en La Habana de 1877. Un ensayo de geografía urbana histórica». *Revista de geografía*, vol. 24, no. 1: 69-84.
- Morazzoni, M. (2010). *Geopolitica dell'America Centrale. Le inquietudini, l'eredità, il futuro*. Bologna: Archetipolibri.
- Vertovec, J., and Ghaffari, M. (2022). «Gathering Insights on Inequities and Inequalities from a Photovoice Project with Community Organizations in Havana, Cuba». *American Journal of Qualitative Research*, vol. 6, no. 2: 17-34.
- Vilmin, T. (2020). «De l'analyse systémique de l'aménagement urbain à la réalisation d'un jeu sérieux». *Netcom*, vol. 34, no. 1/2. <https://journals.openedition.org/netcom/5617> (18/09/2024).
- Völkening, N., Benz, A., and Schmidt, M. (2022). «The Transformation of Tourism and Urban Space in Havana, Cuba». *Tourism Planning and Development*, vol. 19, no. 5: 413-432.

Illustrazioni

Fig. 1

Veduta del Castillo de los Tres Reyes Magos del Morro. Foto di Dino Gavinelli.

Fig. 2

Pianta Google maps dell'Avana: <https://vivecubablog.wordpress.com/2016/11/06/zonas-en-que-se-divide-la-habana/>.

Fig. 3

Villa Lita, sede del museo e della biblioteca Servando Cabrera Moreno. Foto di Dino Gavinelli.

Fig. 4

I 15 municipios dell'Avana, Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mapacotorro.png>.

L'Avana. Appunti per una geografia artistica della città contemporanea

Notes for an artistic geography of the contemporary city

*Francesca D'Andrea**

DOI 10.54103/criando.211.c391

RIASSUNTO

Il presente articolo propone un'osservazione della geografia de L'Avana a partire dall'analisi di performance e installazioni artistiche tenutesi nello spazio pubblico della capitale tra il 2000 e il 2019, all'interno della cornice della Bienal de La Habana. Nonostante le ripetute difficoltà economiche, infatti, le sperimentazioni visuali sono state rilevanti forme di partecipazione cittadina, utili a ridefinire immaginari identitari spesso percepiti come statici e debilitati. Il testo si suddivide in una prima parte introduttiva, una seconda intitolata Geografia artistica del quotidiano in cui vengono presentati gli interventi, e, infine, Detrás del Muro: il Malecón come spazio poroso dove si analizza l'omonimo ampio progetto tenutosi presso Avenida Maceo.

PAROLE CHIAVE

Arte cubana, Biennale de L'Avana, performance, installazione, spazio pubblico.

ABSTRACT

The article proposes an observation of the geography of Havana starting from the analysis of performances and artistic installations held in the public space of the capital between 2000 and 2019, within the framework of the Havana Biennial. Despite repeated economic difficulties, in fact, visual experiments have been important forms of citizen participation, useful for re-defining imaginaries of identity often perceived as static and

* Dottoranda in Storia dell'Arte Contemporanea (STARCH, Storia, Storia dell'Arte, Archeologia), Università di Genova
francesca.dandrea96@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4973-8888

debilitated. The text is divided into a first introductory part, a second entitled Artistic geography of everyday life in which the interventions are presented, and, finally, Detrás del Muro: the Malecón as a porous space where the large project of the same name held on Avenida Maceo is analysed.

KEYWORDS

Cuban art, Havana Biennial, performance, installation, public space.

Making new maps will help us make new histories.
Pile, 1997: 30

1. Premessa

A partire dagli anni Novanta, ma soprattutto a seguito del Duemila, L'Avana è scenario di numerosi interventi artistici nello spazio urbano. Analizzandone alcuni fra i più significativi nella loro relazione con il territorio, si propone una diversa prospettiva d'osservazione della geografia cittadina. Se oggi (2023), infatti, l'arte visuale *habanera*¹ vive quasi esclusivamente nelle gallerie, nei musei e nelle fondazioni², la *performance* a Cuba è nata nella sfera del quotidiano: basti pensare che *Ancestros* (1979) di Leandro Soto (1956-2022), considerata dalla critica la prima *performance art* cubana, si svolge nel parco cittadino di Cienfuegos (Mosquera 2012).

La cornice d'analisi scelta è quella della Bienal de La Habana. Essa viene inaugurata nel 1984 con l'intento di creare un nuovo perno politico dell'arte, divenendo ben presto il maggior contenitore temporale di esperienze artistiche nello spazio pubblico.

1 Della città dell'Avana, *habaneros* sono i suoi abitanti.

2 Questa considerazione è frutto del lavoro di ricerca sul campo svolto da gennaio a giugno 2023 con l'obiettivo di individuare la permanenza di azioni artistiche nello spazio urbano. Il riscontro finale è che l'arte contemporanea cubana oggi si muove negli spazi ad essa dedicati, destinata a un pubblico specifico non cerca la relazione con il pubblico esterno, questo anche a causa delle difficili relazioni tra arte e potere politico. A fare eccezione ci sono progetti comunitari di *street art* e musica rap, come *Color Cojimar* e *Akoka*, sempre a L'Avana.

Nata dalla vocazione terzomondista della Rivoluzione (1 *Bienal* 1984: 7), ha contribuito al decentramento del sistema artistico globale ma, allo stesso tempo, è pensata su un formato internazionale – “occidentale” –, vale a dire si inserisce all'interno del fenomeno di rapida proliferazione di un modello sintomo della globalizzazione del sistema dell'arte (Martini e Martini 2011: 6-8). La biennale è considerata «zona di condensazione»³, mappa, spazio della memoria o di modernizzazione dove luoghi e produzioni artistiche si collegano a diverse idee di nazione e identità culturale (*Ibidem*), all'interno di un unico discorso espositivo che viene qui osservato nella sua prospettiva urbana e in relazione alla comunità cittadina. Lo spazio della Bienal de La Habana, infatti, non è circoscritto nei luoghi solitamente consacrati all'arte, bensì diffuso: strade, piazze, scuole e ambienti culturali divengono scenari di installazioni *site-specific*, *performance* e iniziative di arte partecipata.

L'idea di arte come progetto sociale volto a un pubblico ampio, pensato come orizzontale e popolare, ma soprattutto inteso come programma aperto più che opera chiusa, viene promossa dallo stato cubano sin dai primi anni della Rivoluzione. Questa sembra anzi la risposta che segue al lungo dibattito su quali basi si debba costruire la relazione tra gli artisti e la politica del Partito⁴. Ed è proprio questa idea di arte come progetto che, con sfumature differenti nella relazione tra dimensione collettiva e individuale, si diffonde poi negli Stati Uniti e in Europa a partire dagli anni Novanta, quasi come tentativo di salvare, su piccola scala, l'utopia terzomondista entrata in crisi sul piano della politica internazionale con la caduta dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (Bishop, 2012: 10). L'interesse

3 Il fenomeno biennale viene definito e analizzato come «zona di condensazione» da Federica Martini, in riferimento al concetto di *metaphorai* analizzato da Michel de Certeau nel capitolo *Narrazioni dello spazio* in *L'invenzione del quotidiano*, 5-10.

4 La fase iniziale del processo rivoluzionario vede un grande dibattito tra gli intellettuali e le classi dirigenti. Fidel Castro nel 1961 nel noto discorso *Palabras a los intelectuales* pronunciato nel corso di un incontro durato tre giorni e tenutosi presso la Biblioteca Nacional de L'Avana dice «¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho», Ernesto Che Guevara invece, in *El socialismo y el hombre en Cuba*, affermando i suoi dubbi nei confronti del realismo socialista dell'URSS, sostiene che le relazioni tra partito e artisti saranno difficili ma il ruolo sociale dell'artista è innegabile.

per la relazione spontanea tra opera e persone⁵, non è qui frutto di una teoria dell’arte quanto di una politica statale che ha posto particolare attenzione alla relazione tra azione culturale e costruzione sociale. Inoltre, all’interno del percorso volto a creare il nuovo ordine ideologico, altro elemento fondamentale è lo spazio, inteso come ambiente urbano costituito da edifici, servizi, piazze, strade. Qui si tenta di definire la dimensione pubblica, in un’accezione condivisa d’appartenenza al “popolo cubano” e dunque nella definizione di una *cubanidad* rivoluzionaria. Ma l’identità, intesa come sentimento condiviso d’appartenenza vissuto da singole individualità, a sua volta ridefinisce, nel tempo, lo spazio pubblico, in una congiunzione e contrapposizione di forze e resistenze (Pile 1997: 30).

In *Geographies of Resistance*, Steve Pile descrive lo spazio come un ambiente definito da relazioni di potere. Ciononostante, esso conserva sempre margini di resistenza: spazi fluidi, sfumati, nei quali è possibile definire nuove mappe volte a mutare la nostra percezione della geografia e a risemantizzare lo spazio (1997: 35). Dunque, relazioni e azioni, quotidiane e non, nel loro attuarsi in un ambiente contribuiscono alla sua ridefinizione creando nuove identità: è in questo territorio liminale che si muovono le azioni e gli eventi artistici qui analizzati.

2. Geografia artistica del quotidiano

L’Avana è una città che muta costantemente in parallelo ai mutamenti economico-politici del Paese: sorgono nuovi grattacieli, *mipymes*⁶ e supermercati in MLC⁷, allo stesso tempo alcuni quartieri si deteriorano ma nascono nuove gallerie d’arte e spazi culturali. Eppure, c’è sempre la sensazione che qualcosa resti fermo, come un albero sul quale cambiano le foglie in superficie mentre le radici rimangono le stesse, ma sempre più fitte. A contribuire a questo duplice sentimento di casa/straniamento,

5 È volutamente scritto “persone” e non “pubblico” per sottolineare una dimensione orizzontale e fluida, che non parte dalla dicotomia artista/pubblico.

6 Sono così chiamati i negozi frutto della liberalizzazione della piccola imprenditoria privata, che negli ultimi anni stanno aumentando esponenzialmente tra le strade della città, affiancando o sostituendo le tradizionali *bodegas*.

7 La Moneda Librementemente Convertible (MLC) è una valuta digitale cumulabile su una card ricaricabile con euro o dollari statunitensi ed è la modalità con cui si paga nei negozi statali.

vi è la geografia. L'essere un'isola con «agua por todas partes» (Piñera 2001: 29), secondo l'analisi della storica dell'arte cubana Mailyn Machado, produce un senso di *aislamiento* identitario che condiziona il senso del sé anche nell'epoca della connessione digitale globale: da un lato l'essere isola rafforza il sentirsi distinti dal mondo, dall'altro lato, invece, si è costantemente fuori da essa poiché in procinto di emigrare o perché parte della propria famiglia già risiede all'estero (Machado 2016: 186). Questa duplicità si risolve dunque con un ponte, e in tale mappa identitaria inevitabilmente dislocata, gli artisti rispondono costruendo un nuovo spazio, attraverso l'immaginazione (Ibidem).

La Bienal de La Habana, sembra concedere all'immaginazione un contesto possibile in cui esprimersi. Ma come si inserisce all'interno di questo peculiare tessuto sociale? In quanto esposizione internazionale essa decentra la geografia dell'arte globale, tuttavia è possibile domandarsi come si relaziona invece nei confronti della mappa interna della città che la ospita.

Definita «La galería más grande del mundo» da Nelson Herrera Ysla (2006: 16), nei giorni dedicati all'arte contemporanea L'Avana acquista nuova vita. Soprattutto a partire dal Duemila, l'esposizione include numerosi convegni, performance, laboratori e installazioni esterni ai luoghi deputati all'arte, decentrando i luoghi istituzionali, centro e periferia si intersecano. Il «centro» artistico della città, ossia il barrio Habana Vieja, che ospita il Museo de la Revolución, il Museo Nacional de Bellas Artes, il Centro de Arte Contemporanea Wifredo Lam e il Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, si collega - come si vede più avanti - al barrio Alamar, nella periferia est della città, o ancora El Vedado, sede di numerose gallerie e fondazioni, si unisce alla Ciudad Deportiva situata nel Cerro (fig. 1).

La Séptima Bienal de La Habana (2000), inaugurata il 17 novembre e conclusasi nel gennaio dell'anno successivo, è appunto «una bienal entre dos tiempos»⁸ (de Arriba 2000: 19). «Como se conoce en todas las latitudes, una bienal es, primero que todo, un compromiso entre el arte y una ciudad» (2000: 19) scrive il presidente Rafael Acosta de Arriba in riferimento a un'edizione che, alle soglie del nuovo millennio, si pone come tema centrale l'importanza della comunicazione umana in tempi difficili, proponendo come soluzione possibile quella di collocarsi «uno más

8 *Una bienal entre dos tiempos* è il titolo del primo capitolo del catalogo della Séptima Bienal de La Habana a cura del presidente Rafael Acosta de Arriba.

cerca del otro» (Herrera Ysla 2000: 23). Nel punto in cui nasce il Malecón, arteria a sei corsie situata di fronte al mare sulla costa settentrionale de L'Avana, Galería Dupp vi partecipa con *1,2,3 Probando* (fig. 2), un'installazione composta da microfoni in ferro rivolti in modo irregolare verso il mare o verso il Castillo de Los Tres Reyes del Morro. Desde una pragmática pedagógica (Dupp) è un progetto d'insegnamento sperimentale nato nel 1989 (conclusosi nel 2015 circa), formato dagli studenti e dalle studentesse del corso di pittura della Facultad de Artes Plásticas dell'Instituto Superior de Arte de L'Avana, e dal docente e artista René Francisco Rodríguez (Ojeda 2001: 21-25). In questa edizione partecipano, oltre a quest'ultimo: Beberly Mojena, Yoan Capote, Iván Capote, Inti Hernández, Juan Rivero, David Sardiñas, Omar & Duvier, Ruslán Torres, Alexander Guerra, Mayimbe, Wilfredo Prieto, James Bonachea e Glenda León. *1, 2, 3 Probando* appare come un tentativo di amplificazione dei suoni di città e natura, alle soglie tra il mare e la terra ferma, creando uno spazio/suono intermedio che avvicina passato e futuro, tentando un processo comunicativo al quale però corrisponde il silenzio. Il collettivo Los Carpinteros invece, formatosi all'interno di Dupp nei primissimi anni Novanta, propone l'immagine di una città ideale, una *Ciudad transportable* (1999), di cui espone i progetti in acquerello su carta all'interno dello spazio espositivo del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

L'Octava Bienal de La Habana, è invece intitolata *El arte con la vida* (2003), ed è una biennale che “cammina per le strade della città” (de Arriba 2003: 17). Nel catalogo, le parole chiave sono utopia, post-utopia e speranza, ma nella pratica è un'edizione dedicata allo scambio tra arte e quotidiano. Nonostante L'Avana sia ormai una città internazionale a seguito dell'apertura verso il turismo voluto dal presidente Fidel Castro, e dunque nonostante l'ampio pubblico accorso dall'estero (basti pensare che partecipano artisti provenienti da 49 paesi), i veri protagonisti sembrano essere gli *habaneros*⁹. Attraverso azioni interdisciplinari, effimere e dislocate, gli artisti coinvolgono le comunità dei *barrios*, tentando di superare l'utopia insita nella possibilità di far coincidere l'arte con la vita (Abascal 2004: 67). Quest'edizione è composta da numerosi “progetti speciali”, primo fra tutti *4D*, nato dalla collaborazione tra il Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam e il gruppo RAIN per il Pabellón Cuba. Situato su La

9 Gli abitanti de L'Avana.

Rampa, strada simbolo dell'architettura modernista degli anni Sessanta e Settanta nonché scenario di significativi eventi nazionali e internazionali dove confluiva l'avanguardia intellettuale, il Pabellón fu progettato da Juan Campos e Lorenzo Medrano nel 1963 e risulta ancora oggi uno straordinario esempio di commistione tra architettura urbana e natura (fig. 3) (DEDELMU 2003: 225). I suoi ambienti sono usati per conferenze, concerti e altri eventi culturali. RAIN, gruppo di artisti, architetti e curatori fondato a Los Angeles nel 2000, disegna il progetto architettonico per una struttura che possa inserirsi all'interno dell'edificio già esistente, andando a creare una nuova situazione spaziale. Il processo immaginativo (la struttura non è mai stata realizzata) avviene insieme ad altri artisti, tra cui l'italiano Gruppo A12, Oswaldo Macia (Colombia), AnArchitektur (Germania), Jose Patricio (Brasile), Open Cicle (India), DIP (Cuba) e altri (DEDELMU 2003: 227). Nella relazione tra arte e quotidiano, si inserisce il lavoro del Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), un progetto collaborativo nato nelle aule della Facultad de Artes Plásticas dell'ISA, tra un gruppo di studenti e studentesse e il docente e artista Ruslán Torres. Nei suoi quattro anni di attività (2001-2004) DIP progetta azioni e lavora nello spazio pubblico, sia a L'Avana che altrove, funzionando più come un ufficio amministrativo che come un collettivo artistico: c'è una sede, ubicata in Calle 64-A No. 2527 e/ 25 y 27, Buenavista, nel municipio di Playa, un numero di telefono, un contatto e-mail, i membri hanno *carnet* che li identificano come dipendenti, arrivando spesso ad auto-stamparsi certificati d'autorizzazione per interventi pubblici. DIP partecipa all'Octava Bienal con *Experiencia de acción: 30 días*, un fitto programma di azioni che si svolgono tra l'1 e il 30 novembre, e coinvolgono sia artisti interni al gruppo che esterni, nazionali e internazionali, selezionati a seguito di una *open call*. Diviso in *comité organizador* – composto da Fidel E. Álvarez, Analía Amaya, Douglas Argüelles, Abel Barreto, Humberto Días, Heidi García, Tatiana Mesa, María Victoria Portelles, Ruslán Torres, Jorge Wellesly – e *colaboradores* – Ramón Cabrera, Agnieszka Hernández, Vladimir González, Mei-Ling Cabrera, Vilma Castro, Nelson Mulet, Julio Castro, Abel Aneiros, Dull Janiell, DIP - organizza una sorta di invasione dello spazio urbano, tra *jodedera* (ironia, sarcasmo), coinvolgimento del pubblico e operazioni concettuali. Mentre il Grupo Bijarí (Brasile) da essi invitato invade le strade della città

con cartelli con su scritto “Anti Pop”, accompagnati da una gallina mentre si muovono per strade del centro¹⁰, il 5 novembre, due artiste canadesi, Day Milman e Paige Gratland, alla fermata dell’autobus Omnibus, di fronte il Parque Maceo, realizzano *Free Dance Lessons* (fig. 4). Nel *Cronoprogramma*¹¹ l’evento è presentato come segue:

Las artistas irrumpían dentro del ambiente citadino con movimientos hechos al ritmo de la música. A través de carteles se anunciaba: “free dance lessons”, “clases de baile gratis”. Esta acción ya había sido realizada con anterioridad en Toronto, Canadá. Allí aprovechaban la ambigüedad de la palabra inglesa “free”, que significa “gratis”, y al mismo tiempo “libre”. De esto es de lo que también se trataban estas clases: una exhortación a bailar y expresarse libremente, creando la oportunidad de impartir clases a los ocasionales “alumnos-transeúntes” y a su vez recibirlas de ellos. (DIP 2003: 3)

Il momento d’attesa della *guagua*, come viene chiamato l’autobus cittadino a Cuba, diviene un momento conviviale, nel quale, una volta creata una situazione, il ruolo di artista-educatore e pubblico-educato, è completamente capovolto.

Adonis Flores, artista cubano formatosi come architetto, partecipa alla *convocatoria* e realizza, non senza difficoltà, *Espíritu (al servicio de todos)*: dispenser multipli di carta igienica vengono collocati lungo il Boulevard San Rafael, in Centro Habana. La gente cammina per la strada e si ferma, più o meno sorpresa, a prendere gratuitamente il *papel* (fig. 4). Posto in un angolo della strada pronto a ricaricare i dispenser, l’artista registra le interazioni tra l’oggetto e le persone, i commenti che vengono rivolti a lui nonché quelli tra la gente stessa: «mi sembra qualcosa di molto civile» dice un turista italiano, «non capisco perché nel supermercato siano così cari e qui sono gratis» dice un signore cubano¹². L’interazione tra opera e pubblico è centrale, l’artista tenta di supplire a delle carenze inserendo dei micro-servizi in una delle strade più trafficate della città, l’opera funziona come

10 Le due azioni avvengono in momenti separati, l’invasione delle mura urbane con cartelli Anti Pop e la performance in cui diversi membri del gruppo si muovono accompagnati da una gallina.

11 Il documento, non pubblico, è stato consultato presso l’archivio di Humberto Díaz, artista membro di DIP.

12 Le citazioni sono estrapolate dal video di *Espíritu (Al servicio de todos)* gentilmente mostrato dall’artista Adonis Flores.

contribuito alla facilitazione del quotidiano ma anche come esperimento sociale. Flores lavora come un funzionario pubblico: la gente non sa che si tratta di una installazione, crede piuttosto sia un nuovo servizio o un esperimento dello stato.

L'artista María Victoria Portelles, membro di DIP, interviene in diversi punti della città con *Lugar Soñado* (fig. 5):

Cartel interactivo con el que, al convocar a la gente a dibujar el lugar de sus sueños, se promocionaba un supuesto destino de la Agencia de Viajes El Aleph. «Todo lugar soñado es un destino El Aleph» porque los sueños también son imposibles; o por lo menos tienen una dimensión de imposibilidad considerable. El cartel, cuya incidencia llegó a extenderse más allá de los márgenes del rectángulo de papel, funcionó como medio de expresión de los anhelos de la gente. (Portelles 2003:1)

La creazione di uno spazio dedicato all'immaginazione, al futuro e al sogno, è un gesto denso di significato alla luce dell'elevato tasso d'emigrazione del paese. È anche un atto rischioso poiché temi difficilmente questionabili nello spazio pubblico possono essere mostrati attraverso parole, simboli o piccoli disegni. Allo stesso tempo, non c'è firma autoriale, né dell'artista, né dei passanti, l'opera si compone solo al finire della biennale, e permane come archivio dei sogni (o dei giochi) nelle tracce fotografiche. Per stimolare l'immaginazione dei passanti, Portelles inventa una agenzia di viaggi chiamata *El Aleph*. Crea un laboratorio non interattivo, in cui la richiesta è lasciata sulle pareti di una città che non conosce pubblicità commerciali. L'idea di creare un'agenzia, legittima e contemporaneamente confonde i passanti i quali, anche in tal caso, potrebbero pensare i cartelli come un progetto dello stato.¹³ Alla stessa Portelles, che da anni lavora sulla costruzione di una cartografia soggettiva, sempre nel corso della biennale si deve un cambio di prospettiva, un tentativo di ridefinizione dello sguardo da un punto d'osservazione privilegiato con l'azione *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*. Nelle parole dell'artista:

La invención de una agencia de viajes -El Aleph- ha sido mi respuesta al problema de cómo comunicar una experiencia. La agencia ha sido pensada para que sea el medio para compartir con el

¹³ A Cuba non esiste pubblicità commerciale privata, gli unici manifesti o uniche scritte sui muri sono voluti dallo Stato ai fini di campagne sociali o politiche, o per la promozione di sue imprese.

‘otro’ ideas que desembocan en experiencias muy individuales, derivadas de un proceso de *cartografía subjetiva*. Ya en marzo de 2003 había comenzado un curso de paracaidismo para vivir la experiencia de “caer sobre el mapa”. Mi preocupación estaba dirigida hacia la cuestión de las mediaciones (los mapas, por ejemplo) en el conocimiento del mundo. De la *cartografía subjetiva* al destino El Aleph existe un cambio de proyección en la experiencia vivida: de lo individual hacia la individualidad del “otro”. Este primer destino de la agencia -un sorteo de 3 saltos tandem para caer sobre 3 puntos distintos de la ciudad- estuvo concebido para los habitantes de La Habana, pues son ellos quienes viven diariamente inmersos en la ciudad, pero sin tener una visión de conjunto de la misma: La Habana desde arriba. (Portelles 2003: 9)

L’agenzia ha precedentemente lanciato una call distribuendo volantini per strada: la proposta è quella di partecipare a un lancio in paracadute per vedere la città dall’alto, con la possibilità di scegliere di cadere in tre punti diversi: Castillo del Morro, Ciudad Deportiva e Ciudad Libertad; chi avesse voluto partecipare avrebbe dovuto inviare la candidatura entro il 15 ottobre 2003 (fig. 6). Il lancio si svolge infine mercoledì 26 novembre e partecipano sia artisti interni al progetto che pubblico esterno.

Tenutasi tra marzo e aprile 2006, *Dinámicas de la Cultura Urbana* pone al centro i temi della città, del nomadismo e dell’interculturalità. Tra i progetti collettivi invitati a questa Novena Bienal de La Habana¹⁴ c’è Omni Zona Franca, un progetto socio-comunitario dove l’arte e la poesia sono usati nello spazio pubblico quali strumenti di coesione sociale (Cippitelli, 2006: 8). Esso nasce nel 1997 dall’unione di due gruppi (Omni e Zona Franca) che lavoravano insieme nella *Casa de la Cultura* del peculiare quartiere di Alamar. Situato al di là del tunnel che separa l’Habana Vieja dal municipio di Playa del Este, Alamar è un quartiere costruito interamente post 1959: destinato a divenire la “Las Vegas dei caraibi” secondo un progetto precedente alla rivoluzione, diviene invece scenario di un ambizioso piano di costruzione d’edilizia pubblica destinato alla classe operaia (Kocur 2013: 142-143). Negli anni Novanta, il quartiere diventa una fucina di sperimentazione artistica, sede del primo Festival del Rap cubano (1995) e, per l’appunto, di Omni Zona Franca¹⁵,

14 La Bienal de La Habana continua a chiamarsi tale ma a causa delle difficoltà economiche, nel corso del Duemila si svolge ogni tre anni, invece che, come da programma, ogni due.

15 Il nome del gruppo verrà citato nel testo anche con l’acronimo OZE.

il più longevo tra i progetti artistici collaborativi dell'isola. Il gruppo sposta il centro, costringendo il pubblico internazionale a raggiungere la periferia per conoscere il progetto territoriale nello stesso ambiente in cui nasce e opera quotidianamente. La cartografia dell'arte si amplia: Alamar è un quartiere difficilmente raggiungibile, sconosciuto alla maggior parte degli stranieri, eppure, *Haciendo Taller: Vasos Comunicantes* può esistere solo in relazione alla quotidianità della sua propria comunità. Il gruppo ha qui creato uno spazio d'espressione orizzontale e democratico e non fa altro che mostrarlo nel corso dell'esposizione, invitando il pubblico a spostarsi, creando dunque un ponte tra centro e periferia, geografica e artistica. OZF realizza infatti azioni di *street art*, laboratori, ed eventi performativi durante tutto l'anno. Nel corso di marzo e aprile, si svolgono diverse attività che vanno dalla decorazione dello spazio pubblico da parte degli artisti Yasser Castellano e David Escalona, all'azione *Comunik't*.

Comunik't si è svolta per la prima volta nel 2001, a Cienfuegos, da un'idea di Oliver Reyes sviluppata poi collettivamente. Riproposta in occasione della Bienal del 2006, l'azione si svolge il 31 marzo presso il mercato della Zona 6¹⁶ di Alamar e ha inizio con la preparazione dello spazio attraverso graffiti e cartelli informativi utili all'istaurazione di un dialogo con i passanti. Nel corso di questo processo, formano una scultura-installazione fatta di televisori, che funziona da altare ibrido, verso il quale attuare una performance-rituale. Alle 4:30 del pomeriggio, dopo l'arrivo di artisti, critici, curatori e diverse personalità invitate, OZF avvia una sorta di processione guidata da tre membri del gruppo, i quali ripetono: «L'obiettivo è quello di muoversi costantemente verso un posto fisso»¹⁷. Quando tutti arrivano davanti all'"altare", dopo aver camminato su un ampio tappeto di carta, porgono offerte di vario tipo (dolci e frutta) a una sorta di divinità multipla che viene come venerata, davanti allo sguardo curioso dei presenti. Le azioni del gruppo conservano sempre un legame mistico e insieme concettuale con le pratiche religiose sincretiche e la vita popolare. In questo modo il dialogo con la comunità sembra essere quasi più diretto che il dialogo con la

16 Alamar è suddiviso in zone. Ogni zona ha suoi edifici abitativi, servizi, etc. Dunque, per orientarsi al suo interno è necessario specificarne il numero, essendo molto ampio e anche molto simile da zona a zona.

17 La citazione viene da fonti consultate tra maggio e giugno 2023 presso l'archivio personale di Amaury Pacheco, fondatore e leader di Omni Zona Franca.

dimensione artistica ufficiale. Ciononostante, in questa occasione, L'Avana si mostra sotto un'altra prospettiva, guardata da un diverso punto della mappa, e appare diversa: la sua cartografia artistica si espande.

Se la Décima Bienal de La Habana, intitolata *Integración y Resistencia en la era global* (2009) non dialoga particolarmente con lo spazio pubblico, lo spazio cittadino torna a essere vissuto nel 2012, all'interno della Oncena Bienal intitolata *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. René Francisco Rodríguez e il collettivo della Cuarta Pragmática¹⁸ intervengono con *Proyecto Ciudad generosa* (fig. 7) (2012: 294-295). Tra *calle 3ra y E*, nel quartiere del Vedado, un parco si trasforma in una piccola e colorata città nella città. Il collettivo realizza una *ciudad* ideale, appunto “generosa”, ossia sempre aperta e pronta ad accogliere, composta da edifici colorati dove chiunque, in questo caso soprattutto lo spettatore, possa trovare conforto (Valladares 2012). In un progetto che quindi è anche frutto di una sperimentazione architettonica alternativa, vengono costruite capanne in fibrocemento, una casa sull'albero, tubi che creano percorsi, una torre-mulino in legno con scritto sulle pale rotanti “Nos gusta – trabajar – felices- conjuntamente”, nell'idea che una città generosa sia inevitabilmente una città felice. L'artista cubano Guillermo Ramírez Malberti invece, interviene nello spazio pubblico con *Aislalmendrón* (Abreu 2012: 19). Egli chiede ai *chofer* del centralissimo parcheggio ubicato in Havana Vieja di disporre e far stazionare per quattro ore i taxi, in modo tale da ricostruire la mappa dell'isola, mentre egli fotografa l'intervento dall'alto del Capitolio de L'Avana situato di fronte. Gli *almendrónes* sono macchine degli anni '50 di produzione statunitense che, nella loro impossibilità ad essere sostituite da automobili nuove, divengono per l'artista simbolo della storia rivoluzionaria: da un lato sono simbolo dell'*embargo*, dall'altro, dell'*invento*, ossia della capacità del popolo cubano di risolvere in modo tecnico-creativo difficoltà pratiche della vita quotidiana anche nelle situazioni più estreme¹⁹ (Sklodowska 2016: 20-30).

18 Desde una Pragmática Pedagógica, progetto pedagogico guidato da René Francisco sopra menzionato, nel 2012 prende il nome di Cuarta Pragmática e si compone di studenti e studentesse del terzo anno della Facultad de Artes Plásticas de l'Instituto Superior de Arte de L'Avana.

19 Questa lettura dell'opera deriva da un'intervista svoltasi per corrispondenza digitale tra l'autrice e Guillermo Ramírez Malberti tra agosto e settembre 2023.

Nell'edizione successiva, inaugurata il 22 maggio 2015, dal titolo *Entre la idea y la experiencia*, Malberti ritorna con un intervento simile, dipingendo varie strisce d'attraversamento pedonale, come quelle tra il cinema Yara e la gelateria Coppelia nel quartiere El Vedado, con i colori della bandiera arcobaleno (il titolo è *One Way*) (2015: 248-249). In questi interventi perdura il superamento della scissione tra arte e quotidiano, lo spazio pubblico è vissuto dall'arte attraverso elementi familiari, lo spostamento da elemento comune a esperienza artistica è sottile, ironica, ma partecipante.

3. *Detrás del Muro: il Malecón come spazio poroso*

Il Malecón, ufficialmente Avenida Maceo, è la linea di confine della parte settentrionale de L'Avana, esso divide e difende la città dal mare. I suoi lavori di costruzione iniziarono nel 1901 con un progetto del governo nordamericano (Rodríguez Quintana 2019). Nel tempo, diviene luogo di svago, dove ci si incontra, si passeggia, si guarda il tramonto, ma anche spazio di contestazioni e traumi collettivi (vedi la protesta chiamata *Maleconazo* del 1994 dove alcuni *balseros*²⁰ tentarono la fuga via mare).

Intesa come azione e movimento (fisico e/o mentale), non come contemplazione bensì stimolatrice d'esperienza, l'arte aiuta alla creazione di nuovi sguardi. Il Malecón, in quanto spazio di confine ma allo stesso tempo ambiente aperto, ampio in entrambe le sue sporgenze, si presta a nuove formulazioni di significato. Ed è mettendo in pratica questa volontà che nel 2008 nasce l'idea di un progetto che delinea e insieme espande questo frammento di città. Iván de la Nuez, in *Reconstruir el Malecón para romper el muro* scrive:

Pero el Malecón es, asimismo, la línea que enlaza tres barrios con personalidades arquitectónicas, económicas y humanas diferentes – Vedado, Centro Habana y Habana Vieja –, el límite donde mueren grandes arterias como el Paseo del Prado o la Calle 23, el museo a la intemperie del art déco en ruinas, un sofá Kilométrico donde se intercambian casi todas las promiscuidades cubanas y el dique que el mar rompe casa año para recuperar el terreno que los humanos le han robado. Todo esto sin olvidar que el Malecón es, además, un reto urbanístico: que es sublime sea más que un paisaje para ser visto desde lejos. Que sea capaz de recuperar la

20 Il neologismo deriva da *balsa*, ossia zattera.

vida interior de La Habana y se convierta en el teatro de sus costumbres hurbanas. (2019: 9)

Il progetto si chiama *Detrás del Muro* (la prima edizione è del 2012, la successiva nel 2015 e infine 2019), ideato e curato da Juan Delgado Calzadilla con l'aiuto di Elvia Rosa Castro (Smith, 2015). Calzadilla, lavorando per il Cuban Art Project, decide di pensare il Malecón come un museo urbano, organizzando un programma che comprende installazioni *site-specific*, interventi urbani, laboratori e *performance* ideati in ogni edizione da numerosi e diversi artisti internazionali²¹.

Lo spazio si trasforma in ambiente formativo, dove le esperienze tentano di migliorare le capacità sociali e la coesistenza, grazie all'interazione prodotta dall'interdisciplinarietà con cui si configura l'arte contemporanea. Viene messo in atto un processo di scambio tra artisti, spettatori e ambiente, dove l'uno diventa educatore, l'altro educato, e viceversa, in un processo di interscambio costante tra questi tre soggetti (Álvarez 2019: 12). Nel 2015 (e poi ancora nel 2019) il progetto prende il nome di *Escenario Líquido*. Quando nel dicembre 2014 il presidente degli Stati Uniti d'America Barack Obama annuncia la fine all'embargo commerciale il Paese vive un periodo di miglioramento economico. Vengono attivati nuovi progetti culturali, tra cui, per esempio, *Tercer Paraíso* di Michelangelo Pistoletto²² e Arte Continua Habana, nuova sede della galleria italiana nel Barrio Chino della

21 Nell'edizione di *Detrás del Muro* del 2015 partecipano: i cubani Adonis Ferro, Adonis Flores, Aimée García, Alexander Guerra, Alvaro José Brunet, Ariel Orozco, Arlés del Río, Carlos Montes de Oca, David Beltrán, Dayán Díaz Curbelo, Duvier del Dago, Ernesto García Sánchez, Ernesto Javier Fernández, Florencio Gelabert, Glexis Novoa, Inti Hernández, Jacqueline Maggi, José Rosabal, Juan Milanés, Kadir López, Jorge Enrique Valdéz, Ludmila López, Manuel A. Hernández Cardona, Manuel Mendive, Nereida García Ferraz, Pablo Rosendo, Rachel Valdés, Rafael M. San Juan, Rafael Villares, Reynier Leyva Novo, Ricardo Rodríguez, Roberto Fabelo, Victor Piverno e Stainless (Alejandro Piñeiro, José Gabriel Capaz and Roberto Fabelo Hung). Insieme a Andreas Feist (Germania), Carlos Nicanor (Cuba-Isole Canarie), David Opdyke (USA), Duke Riley (Irlanda-USA), Emilio Pérez (USA), Ewerdt Hilgemann (Germania), Fidel Alvarez (Colombia), Humberto Vélez (Panama), José Parlá (USA), Lina Leal (Colombia), Mounir Fatmi (Morocco), Othón Castañeda (Messico), Oweena Fogarty (Messico-Irlanda), Pilar Rubí (Bolivia-Spagna), Tijuana-based Proyecto NOEMA (Lance A. Olsen, Luis Ituarte, Chris Warren and Roberto Romero-Molina), Raquel Paiewonsky (Repubblica Dominicana), and Saafa Erruas (Morocco).

22 Per maggiori informazioni riguardo il progetto: www.tercerparaisocuba.org/#proyecto (09/02/2024).

capitale²³. Il sentimento di speranza che caratterizza questi anni (Padrón 2019: 34), si interrompe però bruscamente nel 2017, prima a causa del rinnovamento dell'embargo da parte del nuovo presidente nordamericano Donald Trump, poi a causa del forte ciclone Irma abbattutosi violentemente su Cuba. Dunque, a causa della precaria situazione finanziaria nonché politica, nel 2017 e nel 2018 si sceglie di rinviare l'appuntamento della biennale.

A seguito della salita al potere di Miguel Diaz Canel (2018), nonché della ratifica della nuova Costituzione (2019), la Tredicesima Bienal de La Habana riesce a svolgersi, seppur con difficoltà. Con il titolo di *La construcción de lo posible*, si tiene tra il 12 aprile e il 12 maggio 2019, dedicata al 500° anniversario della nascita de L'Avana (2019: 2-4). In questa edizione, *Escenario Líquido* occupa il perimetro cittadino per otto chilometri, il quale viene abitato e trasformato da 61 installazioni e *talleres*²⁴ pensati da altrettanti artisti internazionali. Analizzando le esperienze presentate da alcuni degli artisti, il cubano Arlés del Río coglie l'acqua come elemento essenziale dello spazio e in *Transfusión* trasforma lo spiazzo circolare di Parque Maceo, alla fine di *calle* Belascoín, in ambiente ludico: aziona delle pompe che portano l'acqua del mare a tubi colorati che culminano in pistole. Lo spazio viene vissuto dai bambini, sono loro che a piacimento inscenano un *happening* contribuendo a iscrivere sul sentimento traumatico che il mare rappresenta per gli isolani, un senso di gioia e divertimento, trasformando letteralmente il cemento in uno scenario liquido (fig. 8). Contemplazione del quotidiano, memoria storica e scambio comunitario è come invece Jorge Otero pensa il Malecón: 19:30 è una installazione e *performance* che si svolge in corrispondenza della fine di *calle* Paseo del Prado (Havana Vieja) dove vengono disposte duecento sedie per guardare il tramonto, mentre si ascolta un concerto dal vivo. Per la realizzazione, l'artista cammina per le strade adiacenti e chiede alla comunità vecchie sedie da poter utilizzare che sarebbero poi state restituite restaurate. Inoltre, parla con la gente e studia il punto migliore in cui vedere il crepuscolo durante la stagione primaverile, realizzando un'opera strettamente *site-specific*. Il titolo unisce il tempo allo spazio, ma sono due spazi-tempi, poiché

23 Per maggiori informazioni sulla sede della Galleria Continua nella capitale cubana è possibile consultare il sito: www.galleriacontinua.com/about/havana/history (09/02/2024).

24 Laboratori.

19:30 è anche rimando all’orario e alla data in cui fu firmata la *Constitución de la República de Cuba* del 1901 (2019: 157). Infine, nella stessa edizione, Xavier Mascaró, artista spagnolo, realizza un’installazione scultorea composta da cinque figure umane a grandezza aumentata in ferro fuso lasciato ossidare. A gambe incrociate nella posizione di monaci o meglio, come dice il titolo, guardiani (*Guardianes*), essi sembrano contemplare il mare e insieme difendere il futuro del paese (2019: 168).

Detrás del Muro contribuisce a risemantizzare lo spazio del Malecón, costruendo nuove narrazioni. Esso crea le condizioni per attuare nuove azioni e relazioni tra artista e comunità, tra la comunità e le opere e tra queste due entità e lo spazio. Il quotidiano, entrando nella dimensione dell’esperienza artistica, si arricchisce di nuove immaginazioni. Alla luce dell’attuale tasso di emigrazione giovanile nuovamente in crescita a causa delle difficoltà economiche che seguono la crisi pandemica del Covid-19²⁵, e dunque alla luce di un nuovo stato di precarietà del quotidiano per il popolo cubano, l’immaginazione assume un ruolo essenziale. Dalla capacità e dalla possibilità di guardare a un futuro nel paese dipende infatti la volontà di restarvi, di farne spazio di vita e, appunto, di creazione. L’arte visuale, che, come si è visto, assume un ruolo centrale nella costruzione di una nuova prassi comunista, contribuisce alla creazione di un dibattito sulla società civile e ha dunque un ruolo preminente nella configurazione di un futuro possibile, contribuendo a creare un ponte e provare così a superare il sentimento di *aislamiento*, pur marcando un senso condiviso di *cubanidad* (Kocur, 2013: 71-72). Gli “appunti” che qui si delineano si pongono a sua volta come ponte culturale, nel tentativo di costruire una narrazione artistica sempre meno occidentale e invece più propriamente globale.

25 Cfr. Indice migratorio disponibile su: www.indexmundi.com/g/g.aspx?v=27&c=cu&l=it (19/09/2023).

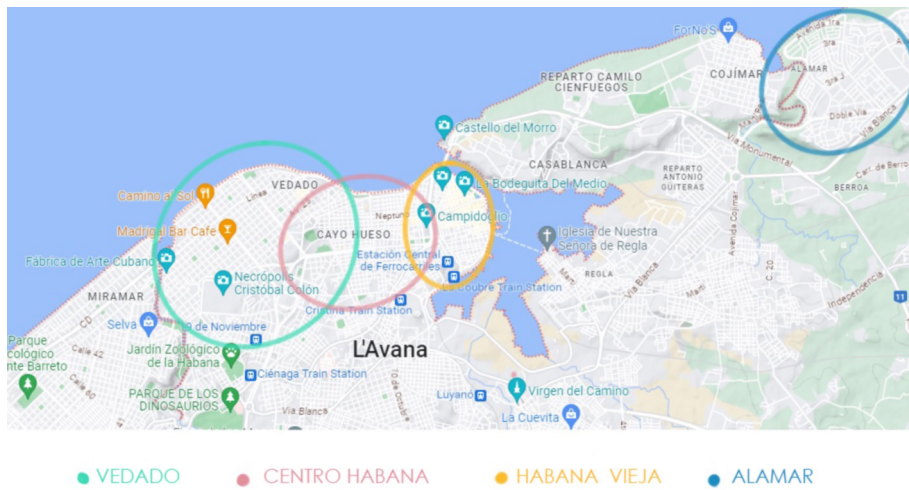


Fig. 1. Pianta della città da Google Maps con indicazione dei quartieri analizzati nel testo.



Fig. 2. Galería Duppa, 1,2,3 *Probando*, 2000-2001.



Fig. 3. Pabellón Cuba, 2023.



Fig. 4. Adonis Flores, *Espíritu (Al servicio de todos)*, 2003.



Fig. 5. Maria Victoria Portelles, *Lugar Soñado*, 2003.

Cayendo sobre el mapa
se trata de un salto en paracaídas
desde 3 000 m de altura
para los habitantes de
esta ciudad que deseen ver
La Habana desde arriba.
El salto se realizará con ayuda de
un experimentado paracaidista
que llevará a cada pasajero
sujeto a su cuerpo.
Este tipo de salto se denomina
tandem.
Se escogerán
3 participantes
mediante sorteo.
Cada usuario podrá caer
en un sitio diferente.
En noviembre tenemos
una cita con la ciudad.
Este será un salto
para vivir lo que
vemos en el mapa.



Viajes El Aleph
es una agencia para
los que **no aceptan mediaciones.**

Cupón de Inscripción

Nombre _____ Apellido _____ Edad _____

N. I. _____

Dirección _____

Tel. _____

Principales padecimientos _____

¿En cuál de estos lugares de la ciudad desearías caer?

Morro _____ Ciudad Deportiva _____ Ciudad Libertad _____

Este cupón deberá ser entregado o enviado por correo antes del 15 de octubre de 2003.
Los resultados se le comunicarán a cada interesado antes del 1 de noviembre de este año.

Fig. 6. Maria Victoria Portelles, *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*, Convocatoria, 2003.



Fig. 7. René Francisco Rodriguez e Cuarta Pragmatica, *Proyecto Ciudad Generosa*, 2012.



Fig. 8. Arlés del Río, *Transfusión*, 2019.

Bibliografia

- Bienal de La Habana 84* (1984). La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Entre la idea y la experiencia* (2015). Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Bologna: Maretti Editore.
- La construcción de lo posible* (2019). Consejo Nacional de las Artes Plásticas. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Abascal, H. (2004). «Transferencias: de lo cotidiano al arte». *Artes La Revista*, vol. 4, no. 8: 65-74.
- Abreu Andrés, D. (2012), «Oncena Bienal de la Habana mirándola transversal». *Artecubano. Revista de Artes Visuales*: 2-3.
- Álvarez, E. (2019). «La (re)invención de un escenario». DEDELMU, *Escenario líquido, XIII Bienal de La Habana*. La Fábrica: 12.
- Bishop, C. (2012). *Inferni artificiali. La poetica della spettacolarità nell'arte partecipata*, a cura di C. Guida. Bologna: Luca Sossella Editore.
- Cippitelli, L. (2010). *Alamar Express Lab, Poetry and public spaces in La Habana*. Fluxus Proto type arte contemporanea.
- Décima Bienal de la Habana, Integración y resistencia en la era Global* (2009). Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana.
- DEDELMU Escenario líquido. XIII Bienal de La Habana* (2019). Madrid: La Fábrica.
- DIP. *Cronoprograma*. Octava Bienal de La Habana, 2003, documento non pubblicato.
- El Arte con la Vida. Octava Bienal de La Habana* (2003). Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana.
- Kocur, Z. (2013). «Art collectives, Afro-Cuban culture, and alternative cultural production, 1975-2010: the performative interventions of OMNI Zona Franca and the struggle for space in the Cuban public sphere». Middlesex University.
- Machado, M. (2016). *Fuera de revoluciones. Dos décadas de arte en Cuba*. Leiden: Almenara.
- Martini, F., e Martini, V. (2011). *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*. Milano: Postmedia Books.
- Novena Bienal de La Habana* (2006). Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.. La Habana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

- Ojeda, D. (2001). «Proyectos-arte en acción de reescritura. La pragmática de René Francisco Rodríguez». *La Gaceta de Cuba*, Unión de escritores y artistas de Cuba, enero-febrero 2001: 21-25.
- Oncena Bienal de La Habana: Practicas artísticas e imaginarios sociales*. (2012). Consejo Nacional de las Artes Plásticas. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Padrón, L. E. (2019). «El poder del arte». *DEDELMU Escenario líquido. XIII Bienal de La Habana*, La Fábrica: 26-34.
- Pile, S., Keith, M. (1997). *Geographies of Resistance*. London: Routledge.
- Piñera, V. (2011). *La Isla en Peso*. La Habana: Unión.
- Séptima Bienal de La Habana* (2000). Consejo Nacional de las Artes Plásticas. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Rodríguez Quintana, A. (2019) *Historia del Malecón Habanero*. Mayorca: Ediciones Muntaner.
- Sklodowska, E. (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Smith, N. (2023). «Behind the Wall. 12th Havana Bienal». *Artpulse*, <http://artpulsemagazine.com/behind-the-wall-12th-havana-biennial> (16/09/2023).
- Valladares, S. (2012). «Aquí se construye una ciudad generosa». *Criatura de isla*, 16 maggio, <https://criaturadeisla.wordpress.com/2012/05/16/aqui-se-construye-una-ciudad-generosa/> (19/09/2023).
- Videografía
- Flores, A. (2003). *Espíritu (Al servicio de todos)*. Archivio personale dell'artista, novembre.
- Mosquera, G. (2012). in Novoa, G. *El canto del cisne*. video autoprodotto, in mostra presso il Museo Nacional Reina Sofia, min. 1:03-1:35.
- Novoa, G. (2012). *El canto del cisne*. Video autoprodotto, in mostra presso il Museo Nacional Reina Sofia, Madrid.

Illustrazioni

Fig. 1

Mappa della città de L'Avana da Google Maps con indicazione dei quartieri analizzati nel testo.

Fig. 2

Galería Dupp, opera collettiva, *1,2,3 Probando*, Installazione in ferro fuso, L'Avana, 2000-2001. Courtesy Archivio René Francisco Rodriguez.

Fig. 3

Pabellón Cuba, L'Avana, 2023.

Fig. 4

Flores, Adonis. *Espíritu (Al servicio de todos)*. Installazione partecipata, L'Avana, 2003 Courtesy Adonis Flores.

Fig. 5

Portelles, Maria Victoria. *Lugar Soñado*. Intervento urbano, carta, L'Avana, 2003.

Fig. 6

Portelles, Maria Victoria. *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*. Convocatoria, carta, L'Avana, 2003. Courtesy Archivio DIP.

Fig. 7

Francisco Rodriguez, René e Cuarta Pragmatica. *Proyecto Ciudad Generosa*. Progetto architettonico, L'Avana, 2012. Courtesy Archivio René Francisco Rodriguez.

Fig. 8

Del Río, Arlés. *Transfusión*. Intervento nello spazio pubblico, L'Avana, 2019. Courtesy Arlés del Río.

Il racconto del cambiamento urbano tra violenza, potere e poesia in *Degüello* di Gabriela Massuh

The Account of Urban Change in Violence,
Power and Poetry in *Degüello* of Gabriela Massuh

*Susanna Regazzoni**

DOI 10.54103/criando.211.c392

RIASSUNTO

Gabriela Massuh pubblica in Argentina nel 2019, *Degüello*, romanzo dove denuncia la distruzione architettonica, ambientale e sociale realizzata negli ultimi anni in quella Buenos Aires celebrata per i suoi parchi, per l'ampiezza degli spazi pubblici e per la mescolanza sociale. I protagonisti della storia sono, insieme a Buenos Aires, due personaggi che attraversano i noti quartieri della città, trasformati dalla nuova urbanistica. Si tratta di María, insegnante di lettere all'UBA, ed El Topo, un giovane intersessuale appassionato di poesia e amante della natura. La violenza percorre tutto il romanzo ed è un filo conduttore che, dal passato di una guerra fratricida tra unitari e federalisti, si trasferisce ai crimini commessi dalla dittatura militare nei confronti di migliaia di persone scomparse, fino ad arrivare alla distruzione dell'ambiente e, forse anche dell'umanità.

PAROLE CHIAVE

Buenos Aires, urbanística, violenza, ambiente.

ABSTRACT

Gabriela Massuh published in Argentina in 2019, *Degüello*, book in which it denounces the architectural, environmental and social destruction carried out negligibly in recent years in that Buenos Aires celebrated for its parks, for the expansion of public

* Professore ordinario di Lingue e Letterature Ispanoamericane e direttrice dell'Archivio Scritture Scrittrici Migranti, Università di Venezia Ca' Foscari
ORCID: 0000-0001-8886-3369

spaces and for social mishmash. The protagonists of the story are, together with Buenos Aires, two characters who cross the new districts of the city, transformed by the new urban planning. They are María, a literary teacher at UBA, and El Topo, an intersessional young man passionate about poetry and a lover of nature. Violence runs throughout the novel, and it is a sharp conductor that, from the past of a fratricidal war between unitarists and federalists, is transferred to the crimes committed by the military dictatorship and the confrontation of thousands of unstable people, ending up at the destruction of the environment and, also perhaps the humanity.

KEYWORDS

Buenos Aires, urban planning, violence, environment.

1. La città oggi

Tutti i cambiamenti oggi iniziano nelle città, più vicine alle persone e in prima linea nelle situazioni di crisi. Questa affermazione è ancor più vera per quanto riguarda l'America Latina, regione dove ormai da decenni gli strati meno ricchi cercano nelle grandi metropoli la soluzione ai propri problemi economici creando quartieri depressi, i famosi *villas*, *ranchitos*, *favelas*... In Europa si discute molto sull'argomento e si auspica un cambiamento nella concezione delle metropoli che implichi più spazi verdi, più mezzi pubblici, edilizia a prezzi calmierati e nessun quartiere ghetto. Quest'ultimo tema è relazionato con il drammatico problema dell'immigrazione, ulteriormente aggravato dopo l'invasione dell'Ucraina da parte della Russia e la successiva guerra, tuttora in corso. Ciò ha reso impellente la riflessione sul problema dell'accoglienza e la necessità di un modello di integrazione possibile in cui si contempi il superamento dei quartieri emarginati.

Il cambiamento climatico è l'altra urgente questione che rende necessario il ripensamento di tutte le nostre abitudini: compito difficile poiché si tratta di invertire la tendenza globale avanzando un diverso rapporto con l'acqua, con l'aria e con il verde. Di conseguenza, emerge la necessità di eliminare le isole di calore, di piantare numerosi alberi, di ridurre drasticamente l'emissione dei gas e di rivedere la relazione tra le città e le aree rurali. È dunque improrogabile rendere compatibili la crescita

demografica e lo sviluppo urbano con la tutela dell'ambiente. Le città, infatti, non possono prescindere dalla politica della gestione degli spazi e dalle problematiche legate all'ambiente poiché il 75% della popolazione europea vive proprio in centri urbani. Pertanto, la promozione della giustizia sociale in grado di attenuare e magari di superare le enormi disuguaglianze, concrete, quotidiane, brutali, assieme alla realizzazione della transizione ecologica sono interventi necessari per migliorare la qualità della vita di tutta la popolazione.

Uno degli esempi di progetto urbano strategico in tal senso – ricordato dall'architetto cileno Alejandro Aravena ed ancora in corso di realizzazione –, è l'installazione della sede della banca Interamericana di Sviluppo di Buenos Aires per riqualificare Villa 31, baraccopoli di 50 mila abitanti, che si estende sull'intero centro cittadino.

Questa potrebbe essere la soluzione affinché l'“altro” non rappresenti più una minaccia dovuta a motivi sanitari, etnici, religiosi e culturali, secondo un sentire che accomuna soprattutto i Paesi in via di sviluppo, ma possa trovare uno spazio di collaborazione per una convivenza civile e rispettosa.

2. Gabriela Massuh

Passando alla letteratura, il mio vero ambito di specializzazione, in quest'occasione desidero presentare un romanzo di Gabriela Massuh (1951) pubblicato in Argentina nel 2019, *Degüello* (*degollar*: sgozzare, scannare). Oltre ad essere scrittrice di romanzi, Massuh è docente, critica letteraria, giornalista, traduttrice, autrice di saggi; tra questi ultimi vorrei ricordare *El robo de Buenos Aires. La trama de corrupción, ineficiencia y negocio que le arrebató la ciudad a sus habitantes* del 2014, in qualche modo collegato al romanzo in questione¹. Nel saggio risalta la preoccupazione per l'agenda territoriale e per l'ambientale, aggravata dalla crescente mercificazione regionale dei beni comuni, chiave di lettura che mette in evidenza la corruzione come meccanismo privilegiato dello spossessamento urbano assieme ai tradizionali rapporti scompensati tra la città e la campagna, tra il deserto e la metropoli, evidenti nel paese a partire dall'Ottocento.

1 Fra i romanzi si ricordano *La intemperie* (2008), *La omisión* (2012), *Desmonte* (2015) e *Degüello* (2019).

Uno degli esempi di quanto affermato, riportati nel libro, è costituito dalla storia di Puerto Madero. Fin dalla fondazione, Buenos Aires presenta un problema infrastrutturale, ovvero la mancanza di un porto naturale che consenta l'arrivo di navi di grande cabotaggio, essendo situata lungo le rive del Río de la Plata, in un punto in cui le maree impediscono l'attracco dei bastimenti di grandi dimensioni a causa della poca profondità delle acque del Riachuelo. La situazione cambia con l'altro porto cittadino, quello della Boca, in cui sono rispettati i parametri di sicurezza per gli sbarchi; tuttavia, con l'aumento del traffico navale e con la costruzione di navi dalla stazza sempre maggiori, sul finire del XIX secolo, si rese necessaria la costruzione di una nuova infrastruttura. Per questa ragione su richiesta del governo argentino, l'imprenditore Eduardo Madero (1823-1894, da qui il nome del quartiere) con la collaborazione di soci inglesi, presenta tre diversi progetti. L'ultimo, pubblicato nel 1881, è approvato dal presidente argentino Julio Argentino Roca.

Per consentire la realizzazione del progetto, la città vede la demolizione di alcuni edifici storici, come la dogana Taylor. La prima darsena è inaugurata il 28 gennaio 1887, l'ultima il 31 marzo 1898. Tra il 1895 ed il 1905 sono costruiti sul lato ovest delle darsene i grandi magazzini, noti come *docks*, realizzati in stile britannico mediante un rivestimento in mattoni rossi. Sull'isola artificiale, posta sul lato est del porto, si innalzano una serie di depositi di granaglie, silos e magazzini. Dopo soli dieci anni dal suo completamento, il porto però diviene del tutto obsoleto, per cui si decreta la costruzione di un nuovo intervento nel quartiere di Retiro. L'infrastruttura, collocata nei pressi delle tre grandi stazioni ferroviarie, è inaugurata tra il 1919 ed il 1928 e ancora oggi è lo scalo marittimo principale della capitale argentina. Il vecchio porto, ormai persa gran parte della sua importanza, si trasforma in uno scalo fluviale e, nonostante le numerose proposte di rilancio, decade rapidamente.

Nel 1989 prende vita la *Corporación Antiguo Puerto Madero* che successivamente assume la gestione dell'area. Negli anni Novanta si indice un concorso per la riqualificazione e per la riconversione della zona interna, ormai completamente degradata. Vengono progettati nuovi viali alberati, parchi, monumenti e piazze mentre le strutture industriali, i citati docks, sono recuperate e adibite a spazi commerciali tra i quali ristoranti, locali notturni e negozi con un investimento di oltre un miliardo di dollari.

Tra il 2003 ed il 2006 si inizia la costruzione di diversi grattacieli residenziali, come le Torres El Faro, le Torres River View, le Torres Le Parc Puerto Madero, la Torre Repsol-YPF, la Torre Château de Puerto Madero, le Torres Renoir e le Torres Mulieris, che conferiscono all'area l'attuale aspetto caratteristico. Con l'arrivo di una popolazione stabile, aprono numerose attività commerciali, alberghi, uffici e il campus della Pontificia università cattolica argentina. Nel 2019 si inaugura la superstrada, nota come Paseo del Bajo, che unisce le autostrade 25 de Mayo e Illia e facilita l'accesso al porto di Buenos Aires e all'autostazione di Retiro. Oggigiorno Puerto Madero è il quartiere più caro ed esclusivo della capitale argentina. L'elevato costo dei suoi appartamenti ha fatto sì che molti di essi rimangano invenduti o vuoti. E poiché il numero di *porteños* è lo stesso dal 1946, il boom edilizio di Puerto Madero desta perplessità in alcuni settori della società, allarmati per la bolla immobiliare che ha svuotato un appartamento su quattro presenti in città.

Massuh considera uno scandalo quanto avvenuto non solo a Puerto Madero ma anche in altre zone urbane, e ne denuncia la distruzione architettonica, ambientale e sociale realizzata negli ultimi anni in quella Buenos Aires celebrata per i suoi parchi, per l'ampiezza degli spazi pubblici e per la mescolanza sociale. La demolizione sfrenata del patrimonio architettonico, la crescita brutale dei quartieri di lusso con la speculazione immobiliare, unico motore del cambiamento, hanno distrutto una tradizione culturale integrativa, aggravando l'insicurezza e il sovraffollamento, generando terre di nessuno lasciate a sé stesse.

Nella tradizione del miglior saggio sociologico, Gabriela Massuh descrive con rigore e intelligenza le scene di un tragico urticidio. La rapina di Buenos Aires è, allo stesso tempo, un campanello d'allarme: la città, quel miracolo della convivenza dell'era moderna, ospita coloro che, in nome del progresso, ne diventano i carnefici più crudeli.

Dal punto di vista letterario, l'opposizione tra campagna e città è stata e continua ad essere una spina dorsale della letteratura nazionale argentina. Dai miti fondatori ai giorni nostri, le differenze tra la città – rappresentata fondamentalmente dalla Buenos Aires europeizzata e moderna – e la campagna, identificata con la provincia, hanno contribuito a stabilire l'identità nazionale. Inoltre, su questo binomio indissolubile campagna/città si basa la costruzione di quell'immaginario nazionale che rimanda a ciò che Benedict Anderson indica come «comunità

immaginata» vale a dire la necessità di stabilire certe caratteristiche capaci di creare un sentimento di appartenenza per unire un gruppo sociale che, appunto, si riconosce in detti valori.

Per raggiungere questo obiettivo, la nazione argentina ha avuto bisogno di stabilire una serie di simboli, un immaginario popolare su cui affondare le radici e per identificarsi come nazione. Se si tiene conto del fatto che questi processi di formazione dell'identità nazionale sono avvenuti nel XIX secolo, sarebbe logico pensare siano stati costruiti sulla base dell'ideologia della modernità che ha da sempre caratterizzato Buenos Aires, come città cosmopolita. Tuttavia, una buona parte della letteratura continua a identificare l'argentino con l'immaginario rurale.

Trattare di campagna o di pampa è stato un modo per definire l'identità argentina, una strategia per ancorare le radici nel tempo mitico di un passato idealizzato, in opposizione al presente dell'industrializzazione, della città invasa dal massiccio arrivo di immigrati. Questo passato atavico è stato plasmato fondamentalmente dalla letteratura che ha permesso di fondere e di rimodellare i miti per integrarli nella società, a volte anche in modo contraddittorio. Infatti, come afferma Beatriz Sarlo, l'età dell'oro lungi dall'essere una ricostruzione realistica o storica, è uno schema che collocato nel passato diviene sostanzialmente acronico e atipico: in qualche modo si rivela essere un'utopia, nel cui tessuto si mescolano desideri, progetti e, senza dubbio, anche memorie collettive (Sarlo 1999: 32).

Comunque sia, la campagna è un tema centrale nella narrativa argentina contemporanea. Autori di provincia come Selva Almada tornano più e più volte all'ambiente rurale nei loro racconti, ma anche scrittrici di città come Samanta Schweblin, abbandonano parzialmente o totalmente l'ambiente urbano per immergersi nelle profondità – o calcare le sponde – della Pampa.

Degüello è strutturato in capitoli alterni che vanno dal passato al presente della narrazione: i due eventi che scatenano la vicenda, dominata da angoscia e da insicurezza, sono l'apparizione di un estraneo nell'androne dell'appartamento della protagonista e la strana morte di un architetto, funzionario del governo cittadino. La paura specifica che emerge dalla prima scena all'inizio del libro è quella che persiste lungo tutto il racconto e anticipa un pericolo più ampio e meno definito ma ugualmente dannoso.

Protagonisti della storia sono, insieme a Buenos Aires, due personaggi che attraversano i noti quartieri della città, trasformati

dalla nuova urbanistica. Si tratta di María, insegnante di lettere all'UBA, ed El Topo, uno smagliante giovane intersessuale appassionato di poesia e amante della natura in tutte le sue espressioni. Dopo l'omicidio dell'architetto si scatena una caccia all'uomo che costringerà i due a rifugiarsi nelle campagne del nord dell'Argentina. María vive da sola in questa città, ostaggio di una serie di manifestazioni che impediscono la libera circolazione poiché «Ingresar en la vorágine de la ciudad exigía entrega, sumisión, subordinación, valor y mirar para otro lado, aunque no hubiese donde mirar» (Massuh 2019: 10).

Il lucrativo business immobiliare è centrale nella politica del governo e allo stesso tempo è determinante per lo sviluppo dell'intrigo e per il progressivo isolamento dei protagonisti. Altro elemento interessante nella narrazione è l'evidente presenza di informazioni controllate dal potere poiché, come recita il racconto: «La única verdad es la verdad manipulada» (204). È proprio la pressione di queste informazioni falsificate a provocare l'abbandono della città e la fuga verso la natura da parte della donna e del giovane che, fin dall'infanzia, ha trovato nelle piante e negli alberi la grande consolazione alla povertà materiale e spirituale della sua vita.

El Topo (Joaquín), un bellissimo ermafrodita che abita a Villa Veinte, già da bambino decide di guadagnarsi da vivere grazie allo sfruttamento di un corpo attraente e sensuale. Lui e María, gradualmente, si trovano coinvolti nel gioco di una certa politica che devasta la città vecchia per realizzare progetti immobiliari governati dal mero profitto. Strumento degli interessi che muovono questa scelta urbanistica e autore diretto della trasformazione di Buenos Aires è l'architetto Santiago Olavarría Menéndez:

un fundamentalista del cemento y las baldosas de plástico símil piedra que, según él, se adaptaban mejor a las inundaciones. [...] era famoso por las podas de los árboles de manera tan feroz que terminaban por llenarse de bichos, excusa perfecta para talarlos. [...] Había inundado de cemento todo lugar donde hubiera un resquicio de tierra, césped, cielo o baldosa centenaria». (49-50)

Il nome di Santiago Olavarría Menéndez, probabilmente, rimanda a Luciano Benjamin Menéndez, governatore militare della provincia de Tucumán, crudele torturatore durante la dittatura, chiamato “hiena (iena) de la Perla”, noto campo di

concentrazione e di tortura durante gli anni della dittatura militare (1976-1983).

L'uomo è il responsabile della speculazione urbana che ha trasformato Buenos Aires in una città di cemento bollente e sempre più invivibile, provocando proteste e opposizioni che si concludono con la sua misteriosa morte. Il delitto è il motivo scatenante della reazione del potere che, con il procedere della storia controlla, proibisce, minaccia e invade tutto fino a non lasciare altra soluzione che la già citata fuga verso la natura. Per una serie di coincidenze viene improvvisamente ricercato un giovane che abita a Villa Veinte, di nome Joaquín (El Topo), ritenuto responsabile della morte dell'architetto e accusato anche della rivolta della Chacarita, i cui abitanti si schierano compatti contro il progetto di parziale demolizione di vecchi edifici per costruirne di nuovi. María ed El Topo lasciano la città e si rifugiano in una fattoria in mezzo alla campagna nella provincia di Entre Ríos. Non è solo una fuga dalla violenza della repressione ma anche un viaggio di iniziazione per il Topo, poiché il giovane: «No sabía que en Entre Ríos recorrería en tiempo veloz una suerte de educación sentimental que lo cambiaría para siempre. Allí habría de ingresar en una consternada adultez. En ese viaje terminaría por entender lo que es la vida» (Massuh 2019: 129). Il tema della natura accompagnato da quello della poesia rappresenta una sorta di contro-discorso alla violenza della politica basata sullo sfruttamento urbano teso a distruggere tutto ciò che è utile alla vita dell'essere umano: spazio, aria, acqua, alberi.

Il romanzo si conclude con la rivelazione della misteriosa uccisione dell'architetto, metafora del violentatore della città; l'uomo, infatti, è il responsabile dell'ultimo inquietante progetto di cambiamento urbano, attuato grazie alla nuova riforma del delirante codice edilizio. Ciò suscita nel Topo il desiderio di vendicare la città assediata e la natura profanata: approfittando del potere sessuale che egli esercita sull'uomo, lo convoca nell'elegante casa del professionista e lo massacra con un *degüello*. Il finale veloce racconta l'ultimo incontro di Maria con l'amico in carcere, brutta copia malata e tremante del bel giovane di una volta, privo ormai di ogni forza di volontà. Evidente è la sua incondizionata resa nel dichiarare: «No me detuvieron. Yo me entregué. El mundo no podía seguir paralizado por mi culpa ¿no?» (Massuh 2019: 244).

La violenza percorre tutto il romanzo ed è un filo conduttore che, dal passato di una guerra fratricida tra unitaristi e federalisti, si trasferisce attraverso le crudeltà e i crimini commessi dalla dittatura militare nei confronti di migliaia di persone scomparse, fino ad arrivare alla distruzione dell'ambiente e, forse anche dell'umanità. Questa linea di interpretazione comprende la ferocia della vendetta operata dal protagonista tramite un assassinio particolarmente efferato che rimanda alle forme di omicidio in massa in atto dai serbi nelle guerre balcaniche. Tuttavia, le voci di una possibile (e improbabile) fuga dal carcere da de El Topo, lasciano una potenziale speranza. La donna non rivedrà più il giovane anche se voci affermano una possibile evasione, poiché

Tiempo después alguien lanzó el rumor de que se había escapado [...] Otros, que se había refugiado en la región costera del valle del Cauca, junto al Río de la Soledad, en Colombia. También se dijo que estaba en Tarija y se había vuelto campesino junto a los agricultores de Ladera Norte. O en las inmediaciones de Cucai, en la provincia peruana de Cuzco. La leyenda creció y fue adquiriendo dimensiones bizarras; en ella, el Topo aparecía en cualquier parte de la vasta geografía de la América hispana. (Massuh 2019: 244)

Tuttavia, il pensiero e il legame di María con il giovane non si esauriscono, infatti «Hasta el fin de sus días María no dejó de evocar su querida osamenta, polvo enamorado de la inconmensurable herida del mundo» (Massuh 2019: 244).

Bibliografia

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Massuh, G. *Degüello* (2019). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Regazzoni, S. (2021). *El cuerpo (re) escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Buenos Aires: Visor.
- Sarlo, B. (1999). *Una modalidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Las mujeres y el arte: una forma de resistencia comunitaria frente a los procesos de exclusión política, social y cultural en Argentina

Women and Art: A Way of Community Resistance Against the Processes of Political, Social and Cultural Exclusion in Argentina

*Marcela Crespo Buiturón**

DOI 10.54103/criando.211.c393

RESUMEN

Las mujeres de la villa Itatí, en el conurbano sur de Buenos Aires, desafían el mandato silencioso de abandonar la política, la vida pública, de recluirse en la soledad de sus casas y convertirlas en una suerte de refugios contra la hostilidad del afuera, y llevan a cabo emprendimientos artísticos comunitarios o se organizan con sus vecinas para desarrollar actividades que les permitan batallar diariamente contra la pobreza y la exclusión social. Sus propuestas no consisten en hacer caridad ni en llevar el arte a un público inexperto o de encontrar artistas en una población de bajos recursos. Al contrario, se trata de promover narrativas identitarias, de afianzar las construcciones colectivas y de construir lenguajes a partir de las propias vivencias comunes, operando así un cambio en la mirada sobre sí mismos.

PALABRAS CLAVE

Exclusión, Integración Social, Arte, Género, Identidad.

ABSTRACT

The women of the Itatí slum, in the southern suburbs of Buenos Aires, challenge the silent mandate to abandon politics, public life, to seclude themselves in the solitude of their homes and turn them into a kind of shelters against the hostility from outside,

* Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires

and they carry out community artistic projects or organize with their neighbours to develop activities that allow them to fight daily against poverty and social exclusion. Their proposals do not consist of giving charity or bringing art to an inexperienced public or finding artists in a low-income population. On the contrary, it is about promoting identity narratives, strengthening collective constructions and building languages based on their own common experiences, thus bringing about a change in the way they look at themselves.

KEYWORDS

Exclusion, Social Integration, Art, Gender, Identity.

Premisa

Es frecuente ver en las noticias que se exhiben en los diarios y noticieros del país una serie de hechos sangrientos, devastadores, que nos conducen sin escalas al miedo y al odio: guerras, robos, asesinatos, desastres naturales o provocados por el ser humano. Nadie habla, sin embargo, de quienes llevan a cabo tareas de ayuda comunitaria: artistas, trabajadores sociales, docentes, médicos y también otros vecinos solidarios. El bien no es noticia.

En este sentido, también parece que somos presas de diversidad de cánones oficiales que actúan en cada ámbito en el que nos movemos: en los estudios nos dicen qué leer y qué dejar de lado; en las religiones pasa algo semejante con los escritos sagrados; hasta en la prensa hay una serie de noticias que son dignas de ser expuestas y otras que irremediablemente pasan al olvido. Se pone en marcha así, una maquinaria perversa de fuerzas de poder político y social que establecen la legitimación (proceso en el que subyace una determinada idea de identidad tanto personal como nacional) de determinadas formas culturales, razas, sexualidades, etc., marginando necesariamente otras que, aun desde la exclusión, se erigen como denuncia de una diversidad largamente silenciada. Ser mujer. Más: mujer pobre, por ende, marginal ya es mucho decir... Sin embargo, las mujeres de la villa Itatí, en el barrio de Quilmes, en el conurbano sur de Buenos Aires, desafían el mandato silencioso de abandonar la política, la vida pública, de recluirse en la soledad de sus casas y convertirlas en una suerte de bunkers, de refugios contra la hostilidad del afuera, y llevan a cabo emprendimientos artísticos comunitarios

o se organizan con sus vecinas para desarrollar actividades que les permitan el sustento económico, batallando diariamente contra la pobreza y la exclusión social.

No se trata de hacer caridad ni de llevar el arte a un público inexperto o de encontrar artistas en una población de bajos recursos. Al contrario, se trata de configurar otros modos de trabajar con la sensibilidad, de promover las narrativas identitarias, de afianzar las construcciones colectivas, de reivindicar los sitios específicos y de construir lenguajes a partir de las propias vivencias comunes, operando así un cambio en la mirada sobre sí mismos.

Las actividades que son llevadas a cabo cotidianamente por estas mujeres, con la colaboración de trabajadores sociales, docentes, investigadores, artistas, etc., buscan afianzar, entonces, los lazos comunitarios, la identidad cultural del barrio, cambiar la “mirada” sobre la ciudad informal para transformarla, promover espacios urbanos de convivencia, ir contra estigmatizaciones y prejuicios contruidos sobre dicho barrio, fortalecer el diálogo entre sus habitantes y los de la llamada “ciudad formal”.

1. El contexto socioeconómico y cultural del barrio. Desarrollo de iniciativas de arte comunitario y economía circular

Itatí es uno de los barrios populares o informales más extensos y poblados del país. Abarca una superficie de 58 hectáreas, con una población estimada de 30.000 habitantes: el 22% son inmigrantes; el 72% no tienen educación secundaria completa; el 16% son desempleados jóvenes; el 86% de los hogares percibe ingresos por debajo de la canasta básica; y el 60% de los hogares están en situación de hacinamiento.

Distintos actores trabajan a diario en los espacios sociales y territoriales que, paulatinamente, se han ido creando para revertir aquellos indicadores, implementando distintas estrategias de contención, de promoción de derechos, de fortalecimiento comunitario, de capacitación para el desarrollo humano, de puesta en marcha de distintos proyectos y programas educativos, recreativos, sociosanitarios, culturales, etc., en articulación con los gobiernos locales, provinciales y nacionales.

Algunos de estos espacios sociales y territoriales ya conformados y en funcionamiento son: la Casa del Niño Don Bosco, que dispone de un jardín maternal e infantil, y un centro de adolescentes; el Centro Educativo Abuela Eduarda: ofrece apoyo escolar,



Fig. 1. Su formación tiene origen a mediados de la década del '60, al ritmo de un proceso de industrialización en toda el área metropolitana, iniciado unos años antes. Familias provenientes de ámbitos rurales del interior del país, especialmente del litoral argentino y de la República del Paraguay, comienzan a asentarse en la zona, ya que ofrecía, entre otras cosas, cercanía a la Capital Federal.

actividades recreativas, merienda y un taller de radio; la Casita de la Cava: brinda un Taller de Prevención de Adicciones, Educación Primaria para Adultos y Murga; la Asociación de Cartoneros: nuclea a los trabajadores de uno de los principales oficios del barrio; el Centro Educativo Popular Eduardo Mignona “El Galpón”: ofrece actividades de Juegoteca, Apoyo escolar, Taller de huerta, Deporte y recreación; el Centro de Integración para chicos con capacidades diferentes (INTEGRAR): dicta talleres de panadería, jardinería, plástica, manualidades, etc. y acompañamiento interdisciplinario (psicológico, psicopedagógico, fonoaudiólogo y terapia ocupacional) para niños, niñas y adolescentes. También se organizan grupos de familiares para acompañamiento y organización de distintas actividades para recaudar fondos; entre otros.

Asimismo, algunas áreas de los organismos estatales, a nivel local, provincial y nacional, intervienen en el territorio, llevando adelante programas y proyectos en infraestructura y

de desarrollo humano. Sus articuladores en el territorio son la Coordinación Territorial para el Barrio Itatí de la Municipalidad de Quilmes; el Organismo Provincial de Integración Social y Urbana de la Provincia de Buenos Aires; y la Secretaría para la Integración Social y Urbana, del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación.

Finalmente, tanto las escuelas de nivel inicial, primario y secundario, como los centros de salud, cumplen roles fundamentales dentro de la red de atención estatal.

2. Proyectos de arte comunitario en Itatí

Entre 2018 y 2019, antes de la pandemia del COVID-19, un grupo de artistas, vecinos, trabajadores sociales y docentes universitarios, pusimos en marcha un proyecto de arte comunitario. Con el tiempo, este vínculo fue creciendo y, finalmente, terminamos nucleándonos en una Asociación Civil para la Integración Social y Urbana (ACISU), en directa colaboración con el proyecto de investigación *Escrituras Fronterizas de la Literatura Argentina*¹, alojado en la Universidad del Salvador de Argentina. De este modo, las reflexiones teóricas y críticas que emprendimos puertas adentro del claustro académico comenzaron a dialogar con emprendimientos socioculturales que fuimos acompañando y, luego, emprendiendo en Itatí con los diferentes sectores sociales involucrados.

La primera etapa de aquel inicio consistió en la intervención de una amplia vereda de 7 metros de ancho y un paredón de 110 metros de largo, en el límite entre la ciudad formal e informal.

Y en la segunda etapa, que está también concluida, se llevó a cabo la recuperación de más de 6000 metros cuadrados de frentes de viviendas alojadas sobre la calle Chaco, que atraviesa el barrio de este a oeste.

Las autoridades y la prensa local se hicieron eco del impacto de este emprendimiento artístico. El por entonces intendente de la Municipalidad de Quilmes afirmaba que esta es una iniciativa sin precedentes en la historia de la ciudad, que tiene como concepto central la participación comunitaria: municipalidad, artistas y vecinos trabajan juntos para lograr la integración social y fortalecer la identidad del barrio:

1 Se pueden consultar nuestros trabajos en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra: https://www.cervantesvirtual.com/portales/escrituras_fronterizas_literatura_argentina/.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Simultáneamente, se fue gestando otro proyecto de arte comunitario: el emplazamiento, en el ingreso a Itatí, de una imagen de la Virgen Patrona del Barrio. El artista local Folko realizó una versión de 4 metros de alto y en metales reciclados, teniendo en cuenta las actividades que se desarrollan allí (muchos de sus habitantes son recicladores) y luego de varios encuentros con vecinas y vecinos que relataron qué significa para ellos esta imagen religiosa. Esta iniciativa artística obligó a mejorar el contexto urbano. Surgió la necesidad de que la imagen tuviera un lugar acorde. Se construyó, entonces, una pequeña plazoleta con mobiliario urbano, para que aquellos que llegan al encuentro con la Virgen disfruten de un entorno amigable.

Entendemos este proyecto como un ejemplo palpable de cómo el arte en el espacio urbano puede generar transformaciones en la infraestructura y en las relaciones urbanas.

Con un espacio público urbano en recuperación, una intervención artística de gran escala y el emplazamiento icónico de la Virgen, se han comenzado a dar las condiciones para seguir impulsando el objetivo de desarrollo y fortalecimiento tanto de los lazos comunitarios como de la economía social de quienes habitan el territorio. Así surge una nueva iniciativa: la Feria de la Virgen de Itatí, que ya convocó a 12 productoras y productores del barrio (en su mayoría mujeres), que todos los sábados ofrecen sus productos textiles, artesanales, gastronómicos y de servicios.



Fig. 5



Fig. 6

Asimismo, está en proceso de implementación otro proyecto productivo para la inclusión social, el desarrollo sustentable y la economía circular: *Posta Composta*. La profundización de la crisis con la pandemia de Covid-19 obliga a pensar nuevas formas de hacer frente a las problemáticas estructurales de los argentinos y argentinas, lo cual nos recuerda la iniciativa del primer educador ambiental latinoamericano, el venezolano Simón Rodríguez: «O inventamos o erramos» (Rodríguez 2016), con ecos, claro, del peruano José Carlos Mariátegui y su “creación heroica”², invitándonos a enfrentar con creatividad este desafío desde un abordaje holístico, abandonando la concepción del Ambiente cosificado y la tendencia a considerarlo objeto de mercantilización y repensándolo desde la complejidad natural, social y cultural en permanente proceso de retroalimentación.

Se entiende así que la práctica del compostaje es una oportunidad para el abordaje de distintas situaciones críticas y una posibilidad de soluciones concretas. El compostaje es un proceso de transformación natural de los residuos orgánicos (restos de comida que tiramos habitualmente a la basura) para obtener compost, un abono natural que sirve para aportar nutrientes a la tierra. La situación ambiental a nivel global y local necesita respuestas inmediatas que dejen de comprometer nuestro futuro y el de las próximas generaciones. El desarrollo sustentable es, a esta altura de la historia, un imperativo. Los principios de la economía circular nos permiten salir de las lógicas de producción capitalista tradicionales (producir, usar, tirar) para plantearnos una nueva forma de consumo (reducir, reusar, reciclar). Asimismo, las sucesivas crisis económicas traen aparejados altos niveles de desempleo y con esto, más exclusión social. La práctica del compostaje puede representar también oportunidades de empleo si se desarrollan proyectos que vayan en este sentido. Además, los Estados (en sus distintos niveles) destinan amplísimas partidas presupuestarias para la gestión de residuos sólidos urbanos. Con la separación en origen de los residuos orgánicos pueden reducirse los volúmenes hasta un 40%.

Nos vamos integrando así a un pensamiento ambiental latinoamericano en el que se va extendiendo, una concepción del territorio desde una perspectiva no solo espacio-temporal, sino

2 Mariátegui rechazaba la idea de un calco del socialismo europeo, de allí su propuesta de pensar desde América.

también identitaria, en el que se construyen redes de bienes comunales y públicos. Frente al modelo de “apropiación”, impuesto por los procesos de colonización que se llevaron a cabo sobre nuestra América, se responde con el de “empropiación”, entendido como conservación in situ del patrimonio biocultural. De allí, la emergencia de proyectos ambientales justos, pensados social y colectivamente, que aborden problemáticas socioambientales articuladas con las nociones de territorio e identidad. Un sentipensar juntos para resolver las desconexiones entre naturaleza, sociedad y cultura.

Aquel modelo depredador de la naturaleza y las culturas, cuyos fundamentos se remontan a la Modernidad, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, se vuelve evidente hacia fines del siglo pasado. Va consolidándose así la idea de “desarrollo sustentable”, que adquirirá mayor consistencia conceptual y política en la década de 1980. Buenos ejemplos de ello son el Informe Brundland (1987) y la Cumbre de Río de Janeiro (1992). Sustentabilidad implicará, en este entorno, mejorar las condiciones de vida de las personas, demás formas de vida, de los sistemas naturales y de las generaciones futuras, respetando el imperativo ético de no trasladarles el problema. Para ello, «la justicia social es condición *sine qua non* de la sustentabilidad» (Leff 2002: 318), lo que implica una nueva racionalidad social y jurídica, un nuevo pacto naturaleza-cultura, una nueva ciudadanía ambiental y una ética del cuidado. Lograrlo implica el compromiso y participación de todos. Como sostiene Raúl Zibechi, pensador y activista uruguayo, los movimientos sociales son los únicos que pueden cambiar el mundo (Llopis 2022).

La crisis ambiental es una crisis definitivamente civilizatoria. No es ecológica, sino social. También es una crisis moral. La pobreza y la injusticia social son los signos más elocuentes de ello, como queda expreso en el Manifiesto por la vida citado anteriormente:

La crisis ambiental es una crisis de civilización. Es la crisis de un modelo económico, tecnológico y cultural que ha depredado a la naturaleza y negado a las culturas alternas. El modelo civilizatorio dominante degrada al ambiente, subvalora la diversidad cultural y desconoce al Otro (al indígena, al pobre, a la mujer, al negro, al Sur) mientras privilegia el modo de producción y un estilo de vida insustentables que se han vuelto hegemónicos en el proceso de globalización. (Leff 2022: 315)

Se vuelve necesaria, entonces, una democracia participativa, que defienda los bienes comunes y el bien común, que respete la diversidad cultural y que sostenga una política de la diferencia.

3. Mujeres y arte: nuevas, aunque no tan nuevas, formas de ¿resistencia o resiliencia?

En gran medida, las mujeres de Itatí son el principal sostén de las actividades comunitarias, tanto las que son destinadas a la subsistencia económica como las artísticas, por lo que quisiera detenerme en una idea que se ha consolidado en el imaginario cultural occidental desde hace ya tiempo: entender a la mujer como un ser resiliente que, con astucia, con lo que se ha dado en llamar “las tretas del débil”, supera silenciosamente las situaciones más duras. Este imaginario está presente también en la literatura que estudiamos en el proyecto *Escrituras Fronterizas de la Literatura Argentina* y en el diálogo con los actores sociales con los que interactuamos en nuestras actividades de transferencia universitaria en Itatí. Por lo tanto, propongo un par de casos que entiendo paradigmáticos para discutirlo: un caso literario y otro de intervención artística en el barrio.

Con el caso literario, quisiera poner en sospecha esa idea sobre la posición femenina cuyo único modo de ser es a través de aquellas tretas del débil. Se dice que, cuando una mujer se posiciona frente al poder masculino, adopta alguna estrategia que le permite no solo la supervivencia, sino también una suerte de emergencia discursiva, un poder hablar. Esta operación, que muchas mujeres hubieron emprendido, y que la crítica literaria argentina Josefina Ludmer ya había pensado para el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, vino a constituirse en un eficaz recurso ante un *estatus quo* que «sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, abstracto contra concreto, adentro contra mundo, reproducción contra producción...» (Ludmer 1985: 89). Ludmer entiende que en estas relaciones antinómicas:

... se combinan la aceptación de su lugar subalterno (el callar de las mujeres), y su treta: no decir pero saber; o decir que no sabe y saber; o decir lo contrario de lo que sabe. Esta treta del débil, que aquí separa el campo del decir (la ley del otro) del campo del saber (mi ley) combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión

y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración (Ludmer 1985: 94).

Pero –así como también lo entendía Ludmer–, no creemos que haya realmente un no decir en Sor Juana ni tampoco en las escritoras que estudiamos en nuestro proyecto, sino un decir de otra manera, que no es legible/comprendible para el aparato discursivo masculino y, por eso mismo, se cuela por los resquicios del sistema de paradigmas del saber hegemónico.

Para no abusar de la extensión de este ejercicio, solo me voy a detener en un par de ejemplos de la narrativa de María Rosa Lojo quien, en una de sus últimas novelas, *Todos éramos hijos*, publicada en 2014, aborda la última dictadura cívico militar argentina desde una arista nunca antes transitada en nuestra literatura: el caso del secuestro y desaparición de curas, monjas y laicos asociados a la Teología de la Liberación. Así Lojo instala, ya desde el comienzo, un discurso *otro* sobre el conflicto y aprovecha la visión transgresora de estos religiosos para instalar una vez más su cuestionamiento a la violencia contra las mujeres y al silenciamiento de su voz, en especial la de las más vulnerables, las pobres, las excluidas:

El Dios de Medellín andaba de poncho, y en ojotas o alpargatas por los caminos de montaña que frecuentaban las cabras o los campesinos. Se acostaba sobre el piso de tierra de los ranchos, bajo las chapas de las villas miseria. No vivía en las catedrales [...]. Ese Dios estaba más acá o más allá de la ordenada y exquisita belleza. Olía a sudor, a mugre y a veces a sangre. Porque lo habían golpeado, azotado y humillado en calvarios anónimos, sin gloria ninguna. Ese Dios –pero nadie lo decía, porque la palabra Hombre acaparaba todo el género humano– era también una mujer violada, una madre de pechos secos, una prostituta de doce años... (Lojo 2014: 61)

De Rosa, la protagonista de la novela, una niña que estudia en el colegio Sagrado Corazón de Castelar³, donde hubieron desaparecido monjas y profesoras laicas durante la dictadura se dice que:

... se entendería siempre a medias con los habitantes de un planeta ruidoso. En el suyo –presentido, soñado, recordado– todos los ojos eran transparentes y todas las voces formas disueltas de

3 Barrio periférico de la Ciudad de Buenos Aires.

un silencio perfecto. [...] Pero en este otro planeta, de ojos velados y contactos torpes, nada de eso era posible, y había que conformarse con juntar palabras como quien pega ladrillos y argamasa. (Lojo 2014: 26).

Frente a la lógica de los discursos repetidos en ese mundo ruidoso, ella opone lo presentido, lo soñado, la memoria, el silencio significativo. E imprime su denuncia de un modo peculiar: no usa el lenguaje de los discursos hegemónicos, sino que convierte sus palabras domesticadas en imágenes de una plasticidad asombrosa:

... concentrada, preparaba ilustraciones a la carbonilla de cuentos de Borges sobre hojas de papel canson. Eran extraños dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector. (Lojo 2014: 17)

Dioses linyeras, es decir, indigentes, y un cielo nunca protector... Lojo plantea, desde lo sensorial subversivo (en términos de Severo Sarduy), esta visión crítica a la supuesta protección que tanto militares como el clero ofrecían, cuestionando el accionar cómplice de la Iglesia, que ya no podía considerarse un refugio ni una garantía de seguridad.

Otras escritoras que estudiamos –Gloria Lisé, Marcela Solá, Elsa Osorio, María Teresa Andrueto, Marta Traba– recurrirán a imágenes oníricas, a la musicalidad de las palabras en contraposición a la semántica de los diccionarios, entre otros recursos. Es decir que estas escritoras no apelan a una treta de débil entendida como sumisión y aceptación de un lugar subalterno, no callan, sino que dicen de otro modo, un modo que estalla las totalizaciones de sentido de la lógica racional de los discursos hegemónicos y que también subraya una diferencia que en este punto es fundamental: la diferencia entre guardar silencio y callar. El filósofo catalán Ramón Xirau sostenía: «Estar en silencio no es necesaria ni fundamentalmente callarse. El silencio no es mutismo ni es mudez» (1993: 144-145), lo cual me hace recordar las palabras finales de *La malasangre*, una de las obras de Griselda Gambaro, otra de las escritoras que estudiamos en nuestro proyecto. Dolores, su protagonista, una mujer sometida y violentada por el régimen patriarcal, grita en sordina: «Yo me

callo, pero el silencio grita». Estas escritoras elaboran una estética del silencio, donde este no es clausura ni ausencia de palabra, sino que adquiere relieve entrelazándose con otros modos del decir.

Con el ejemplo de las trabajadoras de Itatí, quisiera discutir un segundo concepto: el de la resiliencia femenina. Si hacemos un poco de historia, vemos que el concepto de resiliencia nació en el ámbito de los estudios de ingeniería a fines del siglo XIX, pero en las últimas décadas se percibe claramente una notoria derivación del concepto a otros campos, como el de la economía y el de las ciencias políticas, también al de los sistemas ecológico y social. En la medida en que las ciudades se van volviendo cada vez más densamente pobladas, han ido apareciendo combinaciones de estos enfoques. En este ámbito, surgen los conceptos de desarrollo sostenible y de resiliencia de los ecosistemas urbanos, que reciben notoriamente un mayor énfasis político en el desarrollo económico, lo cual despierta gran preocupación entre muchos pensadores de las ciencias humanas y sociales.

Es decir que esta noción de resiliencia ha sido pensada y discutida tanto en foros y publicaciones de investigadores provenientes de diversos enfoques disciplinares, como en los lineamientos institucionales para la gestión de riesgo. Sin embargo, las acciones para hacerla operativa y fortalecerla no se perciben como exitosas por muchos autores que cuestionan su pertinencia, tales como L. Comfort, A. Boin y C. Demchak. Asimismo, hay mucha discrepancia por parte de pensadores como Kuhlicke, Walker y Cooper, entre otros, en las consideraciones epistemológicas del concepto, en su dimensión ideológica y en su posible uso.

En este sentido, el concepto de resiliencia también ha sido debatido desde la perspectiva foucaultiana que define el campo contemporáneo de la biopolítica. Así se la entiende como gestión del riesgo vinculado al éxito de procesos de subjetivación que confirman formas de biopoder. El *homo resiliens* se correspondería con un yo soberano neoliberal (*Io neoliberalista sovrano*) que despliega su identidad metafísica, considerada como capacidad de agenciamiento creciente, vacío de todo contenido crítico respecto del afuera, es decir, el entorno físico, pero también social y político, considerados solo como estímulos, como exterioridad material, como "medio".

De esta manera, y esto es lo que quiero enfatizar, resiliencia no sería evitar el desastre sino adaptarse a vivir en las nuevas

circunstancias. Así toda capacidad crítica sobre cómo se produce ese desastre se disuelve y solo se percibe un despliegue estratégico que define a la inseguridad como oportunidad de fortalecimiento del individuo, con la consecuente transferencia de la responsabilidad del Estado a los ciudadanos, con un objetivo claro: generar rendimientos extremos en dichos individuos. Y como verán, estoy todo el tiempo subrayando la palabra “individuo”. Es decir, el ser humano se convierte en un héroe solitario, que tiene que afrontar adversidades, sin ayuda de su comunidad ni del Estado. Y es más exitoso cuanto más graves sean esas adversidades. Casi hay que agradecer por ser tan desventurados, desgraciados, ya que eso nos permite hacernos más fuertes...

Todo esto nos lleva a desconfiar del concepto de resiliencia como capacidad de adaptación frente a los estímulos catastróficos, y proponer, en cambio, el de resistencia, porque esta implica la capacidad de reacción de un colectivo social, comunitario, organizacional que puede, en primer lugar, hacer un diagnóstico de esas catástrofes, no dejando entre paréntesis su condición política. Así las situaciones desventajosas o de peligro, entre ellas el sometimiento y violencia contra las mujeres, podrían describirse como efectos de un sistema de lógicas que no dependen de lo individual, sino de políticas a ser debatidas.

En este sentido, quiero recordar el concepto de arte como forma de resistencia (Deleuze), que supone el trabajo sobre la lengua y la memoria en tanto transformación de las condiciones reales de desventaja.

En nuestro proyecto, han tenido un rol fundamental las asociaciones de mujeres del barrio de Itatí, quienes han participado activamente en cada actividad, no solo trabajando con los artistas en la mejora de los espacios públicos, sino ideando actividades que, si bien tienen una finalidad económica, también crean espacios de encuentro y desarrollo artístico. Un caso ejemplar es la creación de la Feria Gastronómica y de Artesanías de Itatí, que posibilita no solo un modo de subsistencia para los vecinos del barrio, sino que también se ha constituido en un evento de encuentro y desarrollo de actividades artísticas comunitarias, que favorece el intercambio cultural entre las diferentes colectividades del barrio: argentinos, paraguayos, bolivianos, colombianos, chilenos, entre otros.

Es decir, y con esto cierro mi ejercicio, que tanto las escritoras que nos convocan, con sus discursos otros, que cuestionan las

palabras domesticadas de los discursos hegemónicos y que resignifican el silencio, como las mujeres de Itatí, que trabajan comunitariamente y que reclaman el apoyo de las autoridades locales, son claros ejemplos de mujeres que no aceptan ser condenadas a hablar solo a través de las tretas del débil, que reivindican otros modos del decir femenino y que resisten la idea de resiliencia como lucha solitaria frente a adversidades que se aceptan acríticamente. No quieren ser héroes, sino miembros de comunidades que analizan las adversidades y buscan soluciones asumiendo responsabilidades individuales, pero también trabajando con sus vecinos y exigiendo la participación del Estado. Tanto las escritoras como las artistas de Itatí son mujeres que quedan fuera del canon o que no aparecen en los libros de Historia, por eso mismo, creo que es importante que se visibilicen y se discutan sus propuestas.

Bibliografía

- Rodríguez, S. (2016). *Inventamos ou erramos*. Brasil: Autêntica.
- Leff, E. (2002). «Manifiesto por la vida. Por una ética para la sustentabilidad». *Ética, vida, sustentabilidad*. Programa de las Naciones Unidas para el Medioambiente: 314-331.
- Llopis, E. (2022). «Estamos ante una crisis civilizatoria que empezó antes de la pandemia: Raúl Zibechi». *Desinformémonos*, 14 ene 2022. <https://desinformemonos.org/estamos-ante-una-crisis-civilizatoria-que-comenzo-antes-de-la-pandemia-raul-zibechi/> (12/04/2024).
- Ludmer, J. (1985). «Las tretas del débil (sobre Sor Juana Inés de la Cruz)». *La sartén por el mango*, ed. por Patricia Eliana González y Eliana Ortega, Ediciones Huracán: 89-96.
- Lojo, M. R. (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Xirau, R. (1993). *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la Biopolítica*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Índice de ilustraciones

Fig. 1

Imagen extraída del documento *Diagnóstico social de la Villa Itatí*.
Municipalidad de Quilmes, diciembre 2017. Dominio público.

Fig. 2

Imagen extraída del documento *Diagnóstico social de la Villa Itatí*.
Municipalidad de Quilmes, diciembre 2017. Dominio público.

Fig. 3

Imagen extraída del documento *Diagnóstico social de la Villa Itatí*.
Municipalidad de Quilmes, diciembre 2017. Dominio público.

Fig. 4

Captura de pantalla de la nota periodística “Proyecto de arte e Integración social cambia la cara de Villa Itatí”:
<http://www.perspectivasur.com/3/82819-proyecto-de-arte-y-transformacin-social-cambia-la-cara->

Fig. 5

Foto de mi propiedad.

Fig. 6

Flyer publicitario de dominio público.

Fig. 7

Foto de mi propiedad.

Fig. 8

Foto de mi propiedad.

Le fondazioni letterarie di Lima

The literary foundations of Lima

*Giovanna Minardi**

DOI 10.54103/criando.211.c394

RIASSUNTO

Fin dai primi tempi della Colonia, comincia l'epopea della fondazione di Lima, epopea che evolverà, nei secoli successivi, nella letteratura di viaggio, nel quadro costumbrista, nelle rinomate *Tradiciones peruanas* di Ricardo Palma. Nel XX secolo gli scrittori della cosiddetta Generazione del '50 si occupano della urbe trasformata, moderna e contraddittoria, creando una vera e propria geografia letteraria. E ciò sarà continuato dai membri della Generazione dell'80. Per quanto riguarda la prima, prendo in considerazione, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa; per quanto riguarda la seconda, Cronwell Jara.

PAROLE CHIAVE

Narrativa peruviana XX secolo, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson, Mario Vargas Llosa, Cronwell Jara, geografia urbana.

ABSTRACT

From the early times of the Colony, the epic of the foundation of Lima, an epic that will evolve, in the following centuries, in travel literature, in the costumbrista framework, in the renowned *Tradiciones peruanas* by Ricardo Palma. In the 20th century, the writers of the so-called '50 Generation dealt with the transformed, modern and contradictory city, creating a true literary geography. This will be continued by members of the Generation of '80. As regards the first, I take into consideration,

* Professoressa associata di Lingue e Letterature Ispanoamericane
Università degli Studi di Palermo
giovanna.minardi@unipa.it

Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson and Mario Vargas Llosa; as regards the second, Cronwell Jara.

KEYWORDS

20th century Peruvian fiction, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson, Mario Vargas Llosa, Cronwell Jara, urban geography.

1. Premessa

Fin dai primi tempi della Colonia, comincia l'epopea della fondazione della nuova capitale peruviana (risalente al 6 o al 18 gennaio del 1535), epopea che porterà, nei secoli successivi, alla letteratura di viaggio, al quadro costumbrista, fino a sfociare, in pieno secolo XIX, nelle rinomate *Tradiciones peruanas* (1872-1910) di Ricardo Palma. Durante i primi decenni del XX secolo si produrranno opere che forgeranno una nuova realtà cittadina (Martín Adán, per esempio, in *La Casa de cartón*, del 1928, presenta la parte brutta e sporca della sua periferia), fino ad arrivare agli anni '50, momento principale della trasformazione urbana, quando le ultime immagini del passato bucolico, inaugurato con le *Tradiciones peruanas* e consolidato nell'opera *Una Lima que se va* di José Gálvez (1921), scompaiono davanti all'irruzione della città industrializzata. L'immigrazione massiva dalle province causa una crescita vertiginosa e incontrollata della capitale, sorgono zone residenziali così come numerose *barriadas* o *pueblos jóvenes* alle pendici dei *cerros*. La Lima "aristocratica" si trasforma nel suo opposto, conquistandosi l'appellativo che Sebastián Salazar Bondy fissa nel suo saggio *Lima la horrible* (1964), il cui primo riferimento appare nella poesia di César Moro «Viaje hacia la noche» de *La tortuga ecuestre* (1957).

Gli scrittori della cosiddetta Generazione del '50 si occupano della urbe trasformata, moderna e contraddittoria, creando una vera e propria geografia letteraria. Alcuni di loro volgono lo sguardo al passato idilliaco per contrastare una realtà disincantata, conflittuale e marginale, con l'intento di denunciare il disordine sociale (e non solo) della città del presente. E ciò sarà continuato dai membri della Generazione dell'80.

2. Julio Ramón Ribeyro

Per quanto riguarda la prima, prenderò in considerazione, molto sinteticamente, Julio Ramón Ribeyro, una delle figure principali, Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa, le quali sono due figure *fronterizas*, per ragioni diverse: il primo, perché ha vissuto buona parte della sua vita lontano da Lima mantenendo contatti scarsi e sporadici con la realtà letteraria e sociale del suo paese; inoltre, Eielson si è dedicato più alla poesia e alla pittura, scrivendo solo due opere narrative¹, pubblicate molti anni dopo la loro gestazione; il secondo, in quanto nato nel 1936, come afferma Miguel Gutiérrez, attento studioso di questa Generazione, per il quale, gli integranti della *Generación del 50* sono la totalità di coetanei nati nel Perù tra il 1920 e il 1935 (Gutiérrez 1988: 50). Nel 1953 Ribeyro scrive un articolo intitolato «Lima ciudad sin novela», le cui parole iniziali sono: «es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande [...] carezca aún de una novela [...] Si examinamos panorámicamente el ámbito de la novela europea veremos que no hay capital en este continente que no tenga su novela» (Ribeyro 1976: 15). Attribuisce la causa di questa carenza al fatto che spesso gli scrittori peruviani sono nati in provincia e che, pertanto, la capitale ispira loro «respeto, extrañeza o indiferencia»; inoltre, aggiunge, lo scrittore limegno soffre di un eccesso di perfezionismo e di una scarsa vocazione al lavoro. Nello stesso articolo appare quel “teatro urbano” che troveremo nella sua narrativa (e in quella di Eielson e Vargas Llosa). Leggiamo:

Debajo su engañosa monotonía [de Lima], existen elementos de interés novelístico [...] existen las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, los balnearios de lujo, las colonias de verano [...] tenemos también un hampa organizada, una legión de universitarios bohemios, una grey de nuevos ricos, que diariamente representan comedias o tragedias inéditas. Y la galería de nuestros tipos sociales desde el mendigo hasta el accionista, pasando por el taxista lechucero, el cobrador del agua, el teniente disoluto, el judío que vende a plazos, la huachafa de la zapatería, el profesional joven sabelotodo, el empleado que sueña con la gabardina, no puede ser más tentadora, ni más gentil al ofrecer sus servicios. (Ribeyro 1976: 17-18)

1 Nel 1971 è uscito in Messico il suo romanzo *El cuerpo de Giulia-no*, pubblicato da Joaquín Mortiz grazie all'interessamento personale di Octavio Paz, e, nel 1987, sempre in Messico, si pubblica *Primera muerte de María*.

Ovvero, la città è la gente che l'abita. Ribeyro ha già trovato la sua forma di narrare nei suoi racconti, se non tutta, almeno buona parte della realtà limegna, con metodi diversi da quelli tradizionali del realismo descrittivo. Nonostante molte delle sue storie si svolgano per le strade e in edifici pubblici di Lima, il lettore non riscontra segni esteriori riconoscibili, propri di un paesaggio urbano determinato. Credo che per la lettura dei suoi testi in un'ottica di prospettiva urbana, possa essere evocata la concezione della città come stato d'animo di María Bolaños (1996), come città invisibile che percorriamo con i personaggi e che riconosciamo come spazio vitale condizionante i loro conflitti interiori e la loro visione del mondo.

«Las ciudades, como las personas o las cosas, tienen un olor particular, muchas veces una pestilencia» (Ribeyro 1982: 1). Con queste parole Ribeyro inizia il suo romanzo *Crónica de San Gabriel*, la cui trama si svolge nella zona andina, ma da una prospettiva urbana, già sperimentata negli anni '50 con i suoi primi racconti. Lo sguardo urbano di Ribeyro, così come quello di Eielson e Vargas Llosa, non si limita alla mera focalizzazione degli aspetti cambianti della città; ricorro sempre alle affermazioni di María Bolaños sulla concezione animista della città: «el lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilear todas las búsquedas [...], las inquietudes de los individuos modernos adoptan con naturalidad este corte espacial, este modo de enraizamiento mítico formulado según una lógica topográfica» (Bolaños 1996: 10). La sua scrittura urbana, con il suo "vacío descriptivo", tende a concepire la città non solo come oggetto di percezione, ma soprattutto come ente di riflessione. In un'intervista che mi concesse nel 1991, Ribeyro enfatizzava l'importanza della cornice spaziale, nella misura in cui questa proietta e intensifica il sentire del personaggio:

Una cosa que me parece importante cuando escribo es la presencia del espacio, del entorno, del paisaje. Aunque sea sólo una página, en todos mis relatos siempre hay una descripción de los personajes en un espacio determinado, con características determinadas [...] Siempre hay la presencia del ambiente alrededor del personaje que desempeña un rol, que crea la atmósfera. Hay una relación muy estrecha entre el espacio y el estado de ánimo del personaje. (Minardi 1991: 167-168)

Tuttavia, in alcuni suoi racconti, lo spazio è il primo generatore del senso del testo, svolgendo la funzione rilevante di intermediario tra il narratore e il lettore. È questo il caso de *Los gallinazos sin plumas*, uno dei pochi testi in cui la città appare, fin dalle prime righe, come un essere vivo e attivo:

A las seis de la mañana, la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. (Ribeyro 1994: 21)

In altri racconti la geografia urbana costituisce il supporto principale della trama – in *Explicaciones a un cabo de servicio*, *El profesor suplente*, *Los eucaliptos*, *Dirección equivocada*, per esempio, l'azione narrativa si sviluppa per le vie di Lima –; in altri gli spazi chiusi di edifici si combinano con spazi aperti della città, fungendo questi ultimi da enclave in cui si risolve la trama, come, per esempio, in *Junta de acreedores* e *Las botellas y los hombres*, dove leggiamo:

Si se quieren pegar que salgan a la calle! - exclamó uno [...] Luciano y su padre se encontraron en la calle. – Al jirón Humbolt – dijo Luciano [...] El viejo cayó de espaldas [...] después encendió [Luciano] un cigarrillo y se retiró, pensativo, hacia los bares de La Victoria (Ribeyro 1994: 144-145).

La visione di «una Lima que se va», percorsa da una vena di nostalgia verso lo spazio felice di un passato ormai irre recuperabile, è presente in *Dirección equivocada*:

no pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. Por todo sitio se levantaban altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo. Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado (Ribeyro 1994: 169).

e in *Los eucaliptos* il narratore, dalla prospettiva dell'infanzia, vive il processo di modernizzazione della città come una perdita irrimediabile di vita e di poesia. All'ordine vigente nel passato, quando a ogni tipo di persona corrispondeva un luogo ben

preciso, si contrappone una crescita caotica della città che ha conseguenze anche nel comportamento degli abitanti, segnato da mediocrità e materialismo:

pronto nos vimos rodeados de casas. Las había de todos los estilos; la imaginación limeña no conocía imposibles [...] los personajes pintorescos se disolvieron en la masa de vecinos. Por todo sitio se veía la mediocridad, la indiferencia. (Ribeyro 1994: 120).

3. Mario Vargas Llosa

Passando a Vargas Llosa, Miguel, il protagonista del racconto *Día domingo* (1959), va da un luogo a un altro di Miraflores; possiamo tracciare il suo percorso; si ha così uno sviluppo dell'azione, ma quanto ci sottolinea il narratore è il suo continuo pensare a Flora, la ragazza della quale è innamorato, e il suo rancore verso Rubén, suo rivale in amore. Leggiamo: «Entre la multitud animada y sonriente que circulaba por el Parque Central de Miraflores, Miguel se repetía aún: "Ahora. Al llegar a la avenida Pardo. Me atreveré. Ah, Rubén, si supieras como te odio"» (Vargas Llosa 1983: 75), ossia, il personaggio attraversa i luoghi però non li vive. Vi sono solo veloci descrizioni dello stabilimento balneare, ma anche qui lo spazio è visto in funzione dell'azione o dello stato d'animo del personaggio: «En el verano, desde la baranda del largo y angosto edificio recostado contra el cerro, donde se hallan los cuartos de los bañistas, hasta el límite curvo del mar, había un declive de piedras plomizas donde la gente se asoleaba» (Vargas Llosa 1983: 89), uno spazio deputato al divertimento estivo, si trasforma in scenario di una pericolosa sfida tra i due giovani, che decidono di lanciarsi, in pieno inverno, nelle acque gelide e minacciose dell'oceano. Vargas Llosa ci presenta una città lontana da ogni finzione descrittiva, bensì vissuta e "sentita" da ciascuno dei personaggi in tutta la sua complessità: la città assurge per questi ultimi a configurazione di uno spazio quasi oppressivo che vede la loro vita interiore "diluirsi", come un procedimento a imbuto, in sentimenti di rabbia, vergogna, amarezza, paura, insicurezza, violenza; sono esseri fondamentalmente deboli, incapaci spesso di superare la difficoltà che pone loro la realtà urbana. Lo spazio enfatizza il vagare interiore dei personaggi, nella misura in cui i loro spostamenti per Lima non li inducono a entrare in relazione con questo luogo,

bensi a concentrarsi in modo ascendente nelle azioni che stanno per compiere o non compiere.

Il mare è molto presente nel romanzo di Eielson *Primera muerte de María* (pubblicato nel 1987, ma scritto alla fine degli anni '50), un testo innovativo, in quanto l'autore intercala a una narrazione realistica delle note sue personali sulla pittura e sulla sua esistenza. Qui appare una Lima brutta, attraversata da conflitti sociali, in contrapposizione a una Lima del passato che ha perso la sua gloria e bellezza. Inoltre, è interessante come, oltre alla scrittura, Eielson introduca un codice pittorico all'interno del testo. Lo spazio urbano di Lima non è solo territorio di conflitti sociali e spirituali, bensì si fa anche tela, nella quale si annodano e snodano fili invisibili della traiettoria artistica ed esistenziale dell'autore. L'11 settembre 1980 Eielson scrive: «¿Qué es Lima para mí hoy, se me preguntará?» (Eielson 1987: 70). Y la respuesta es: «nací en Lima de casualidad [...] No me liga a mi ciudad natal sino un recuerdo borroso como su garúa y su neblina, y una infinita abulia, seguramente generada por la esterilidad de su paisaje» (70). Non traspare nessun amore verso la sua città: abulia, sterilità, meschinità, come dirà un poco più avanti, con le sue arie di gran città dall'anima provinciale, fino ad arrivare a dire che «no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio» (70-71). Lima è una città che va morendo a poco a poco; in essa la presenza della morte è palpabile e persistente (pensiamo alle catacombe della chiesa di San Francisco dove giacciono milioni di ossa umane); ma è anche la morte quasi invisibile dell'attuale città, violenta, confusa, minacciosa. Nonostante ciò, il nostro scrittore ricorda con affetto la spiaggia, le onde dell'oceano, il deserto della costa, la sabbia che comunica calore, e più tardi capirà che questo deserto è la sua tela, la sua pagina: leggere il deserto significa sfogliarlo, farne una tela per ricucirci sopra, per ritesserla come una costellazione vincolata alla vita, salvata dalle orme del nomade (Ortega 2002). La sua passione per la metropoli è segreta, sottograndezza di Lima che è rimasta sepolta e che lui, nato esiliato, deve ricostruire.

Nella nota del 17 settembre 1980, Eielson dichiara il suo amore per la desertica costa peruviana, costa che significa per lui il suo passato e al contempo l'eternità, qualcosa «perfectamente presente dentro de mí» (Eielson 1987:76). Questa volontà di scucire per ricucire il paesaggio della sua terra gli serve per riscattare

dalle sue ceneri l'esangue, declinante Lima, come si legge in un'altra nota (101); attraverso la trasfigurazione artistica, la città rinasce in lui, si supera ogni sentimento di appartenenza realistica, spazialmente localizzata, per entrare in una dimensione sicuramente più irrealistica, più astratta però più libera, più personale.

Possiamo affermare che sogni, desideri, timori, violenze più o meno frustrate sono alcune delle pulsioni che muovono i personaggi dei tre scrittori attraverso lo spazio appena abbozzato della città, il cui profilo appare meramente suggerito nella finzione narrativa con pennellate leggere, veloci ma ugualmente incisive. Lima è rappresentata come uno spazio vissuto, con tratti fisici importanti per la sua potenzialità di intensificare e identificare stati d'animo che, a loro volta, traducono processi sociali e, in ultima istanza, sentimenti che raggiungono una profondità universale. Il centro dell'attenzione ruota attorno ai personaggi, una concezione animista pertanto che scopre la città come la somma degli esseri che la abitano, la vivono e la trasformano².

Lima costituisce un territorio da esplorare, ma in generale la preoccupazione di questi scrittori più che di tipo sociale è di carattere esistenziale. Come ci suggerisce Italo Calvino, le città sono un insieme di più cose: memorie, desideri, segni di un linguaggio. Scrive Marco Polo a Kublai Kan, re dei tartari:

Potrei dirti di quanti gradini sono fatte le scale, di che curve gli archi dei portali, di quali lastre di zinco ricoprono i tetti, ma so già che non ti direbbe nulla. Una città non è fatta di questo, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e le vicende del suo passato [...] di quest'onda che rifluisce dai ricordi come le linee di una mano. (Calvino 2002: 10)

4. Cronwell Jara Jiménez

L'altro momento è quello della narrativa urbana degli anni '80, di cui Cronwell Jara è sicuramente una delle voci più interessanti. Questi autori, a differenza di quelli della generazione del '50, provengono spesso dalle province e conoscono e narrano le dure condizioni di vita delle *barriadas* dal di dentro. In *Montacerdos* (1981), nome di una delle *barriadas* di Lima

2 Sebastián Salazar Bondy, in *Lima la horrible*, scrive: «Ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes» (Salazar Bondy 1968: 80).

dove Jara ha trascorso parte della sua vita, il discorso migrante adotta altre connotazioni, in quanto il tentativo di dimora dei protagonisti – Griselda con i suoi due figli, Yococo e Maruja – si realizza da una condizione nomade, essi non evocano nessun paesaggio serrano, non sappiamo da dove provengono, l'incipit del romanzo è lapidario e sintomatico: «Traíamos nuestra casa en hombros» (Jara 2014: 7). Gli spazi in *Montacerdos* sono esclusivamente degradati (perfino il “club de madres”, le cui donne si chiedono se accettare o meno la presenza di Griselda): un maiale, malaticcio, accompagna Yococo, e non può mancare la discarica, dove Griselda e Maruja vanno alla ricerca di oggetti da riciclare e vendere per poter comprare le medicine a Yococo:

Ibamos entonces mamá Griselda y yo por los basurales confundiéndonos pronto en un bosque de revoltijos pestilentes, en un mar de ratas envenedadas y gatos agusanados por todo lugar. Y nos poníamos a escarbar compitiendo y peleando con perros vagabundos, gallinazos destartados y las muchas garras de mendigos hambrientos, en donde gusano, gallinazo, perro y gente, *valíamos la misma nada* [...] El calor hediondo del fondo de la basura nos ahogaba mareándonos con su tufo de pestilencia, taladrándonos el cerebro [...]. (Jara 2014: 25. Il corsivo è mio)

Questo episodio costituisce un chiaro dialogo intertestuale con *Los gallinazos sin plumas* di Ribeyro. Tuttavia, diversamente da quest'ultimo, in cui gli avvoltoi sono narrati dalla distanza di un narratore eterodiegetico e i personaggi non percepiscono né mettono in dubbio la loro condizione degradante, la protagonista di Jara è una voce autodiegetica che esprime le sue impressioni visive e olfattive, evidenziando così una diegesi in cui il soggetto perde ogni valore umano per diventare un ulteriore rifiuto. Inoltre, mentre Ribeyro poetizza la povertà, Jara la “aggredisce” con un linguaggio che, anche se a tratti lirico, crea immagini nauseabonde e aggressive che violentano il gusto estetico convenzionale. In Ribeyro si ha un trattamento distante della materia narrata, mentre il tono narrativo di Jara attraversa i corpi affranti che abitano la periferia limegna.

Il maiale Pascual de *Los gallinazos sin plumas* detta la relazione conflittuale tra i personaggi ed è visto come fonte di arricchimento; in Jara, invece, questo personaggio, a causa della sua malattia e delle credenze magiche della sua ex-padrone, è stato abbandonato e, pertanto, non è più un potenziale alimento. In altri termini, da oggetto diventa quasi un essere umano, non

solo perché gli si attribuisce un nome ed è domesticato, ma perché rappresenta il complemento affettivo di Yococo, la sua bestia da montare, sebbene malato e disprezzato. Si tratta, perciò, di una relazione di similitudine in cui entrambi trovano una possibilità di libertà: transitano liberamente nella *barriada*, come uno spettacolo irreali, rispondendo agli insulti dei bambini. A livello simbolico, poiché il maiale è associato all'isotopia dell'immondizia, la sua convergenza con Yococo nel neologismo semantico *montamaiali*, connota il passaggio da uno stato di rifiuto a uno stato di accettazione pubblica dovuto alla sua nuova funzione di spettacolo, anche se questo stato sarà molto fugace e non migliorerà minimamente la marginalità dei personaggi.

Da qui che, oltre a essere associati all'immondizia e alla demenza, Griselda, Maruja e Yococo costituiscano l'antitesi dei vicini, che rappresentano la stabilità spaziale e l'ordine sociale. Con Jara, lo spazio suburbano è sorto effettivamente dall'invasione dei terreni ma si è consolidato in una struttura con amministrazione e gerarchie socio-politiche, ossia, lo spazio suburbano dispone di una logica interna simile alla città normalizzata, che scompare nella diegesi.

L'altro suo romanzo *Faite*, del 2016, riprende *topoi* letterari di *Montaceros*: il mondo infernale delle *barriadas*, la violenza e la crudeltà dell'essere umano, ma qui lo spazio si riduce notevolmente – la *barriada* Montaceros cede il passo a una strada, Retablitos, e, ancora di più, alla precarissima casa di *Faite*, dalla quale non esce quasi mai e che non abbandonerà neanche quando questa è sul punto di essere distrutta da una frana. In *Faite* la dimensione sociale si riduce al minimo; la casa, centro dello spazio narrativo, da spazio fisico torna a essere uno spazio simbolico e interiorizzato, ma sempre più "chiuso" ed escludente.

Ho voluto fare questo brevissimo riferimento a *Faite* per accennare al fatto che oggi Lima si è abbruttita molto, al posto delle sue belle case coloniali si sono alzati edifici alti, brutti e spesso mal costruiti (Ribeyro docet...), dove non vive certo la gente più ricca, bensì una classe media che trasmette l'idea di una città "vacía", svuotata, di una megacittà priva di un suo centro. A livello letterario, ciò non ha ancora una sua "visibilità"; questi nuovi spazi, con tutte le loro conseguenze sociali, psicologiche, ecc., quasi non appaiono nelle opere dell'ultima narrativa peruviana: è una presenza sempre più nascosta, fluida, disintegrata.

5. Conclusioni

Riassumendo schematicamente, possiamo delineare le seguenti fasi di fondazione della Lima letteraria:

1. dal tempo della colonia fino agli anni '40 del XX secolo, predomina una Lima coloniale, aristocratica, in cui ognuno occupa il proprio spazio a dimensione umana e caratterizzato da una certa bellezza. Sorge una letteratura "bucolica";
2. a partire dagli anni '40, fa il suo ingresso una Lima che comincia a crescere, che riceve masse di migranti provenienti dalle zone periferiche più povere. Iniziano a sorgere le prime *barriadas* e gli spazi della classe medio-alta cominciano a cambiare. Si afferma una nuova letteratura di denuncia, con forti tratti esistenziali, fatta però basicamente da scrittori appartenenti alla classe medio-alta;
3. a partire dagli anni '80, Lima continua a crescere in quanto viene quasi "invasa" da masse di migranti che scappano non solo dalla miseria ma anche dalla guerra interna e da zone "occupate". Cominciano a sorgere "ghetti per ricchi", che si contrappongono alle sempre più numerose e conflittuali *barriadas*. Si ha una letteratura di denuncia, ma stavolta con uno sguardo "dal di dentro";
4. negli ultimi decenni, la città ha subito, e continua a subire, un processo di "abbruttimento", di speculazione edilizia incontrollata che colpisce soprattutto le zone intermedie, dove abita la classe media, che si ritrova a occupare spazi abitativi anodini, anonimi, spersonalizzanti.

Questi "restringimenti di campo" danno origine con una certa frequenza a due strutture narrative prevalenti. Da un lato, si ha la presenza di racconti organizzati attorno a percorsi marginali compiuti dai personaggi, che creano così una topografia alternativa della città vissuta come un luogo esistenziale; dall'altro lato, assistiamo a una riduzione spaziale del cronotopo. Questo fa sì che un luogo estremamente localizzato, come una via o una casa, diventi il focus della narrazione.

In conclusione, la Lima letteraria che ho cercato di presentare, certamente in forma molto riduttiva e provvisoria, non è uno scenario visualizzato e concreto, però è una presenza costante, o quasi. È una città invisibile, occulta agli occhi del lettore, ma possiede un'entità persistente e tenace che si configura come proiezione dei personaggi che la abitano, i quali, forse, parafrasando

Calvino, sperano di trovare, in mezzo all’inferno, qualcosa che non sia inferno.

Bibliografia

- Bolaños, M. (1996). «La ciudad es un estado de ánimo». *La ciudad*. Valencia: Ivam.
- Calvino, I. (2002). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Eielson, J. E. (1987). *Primera muerte de Maria*. México: FCE.
- Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va*. Lima: Euforion.
- Gutiérrez, M. (1988). *La generacion del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.
- Jara, C. (2014). *Montacerdos*. Lima: Ed. San Marcos.
- Jara, C. (2016). *Faite*. Lima: Ed. Arcángel San Miguel.
- Martín, A. (1928). *La Casa de cartón*. Edición privada.
- Minardi, G. (1991). “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”. *Alba de América*, vol. 9, nn.16-17: 167-68.
- Moro, C. (1957). *La tortuga ecuestre*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortega, J. (2002). «Anudamientos». *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios criticos*, Canfield, Martha (ed.). Iberoamericana: 19-24.
- Palma, R. (1872-1910). *Tradiciones peruanas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Ribeyro, J. R. (1976). *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- Ribeyro, J. R. (1982). *Crónica de San Gabriel*. Barcelona: Tusquets.
- Ribeyro, J. R. (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Salazar Bondy, S. (1964) *Lima la horrible*. México: Era, 1968.
- Vargas Llosa, M. (1983). *Los jefes*. Barcelona: Bruguera.

Ciudades infernales y fantasmales de América Latina: un recorrido entre Colombia y Venezuela

Infernal and Ghost Cities of Latin America: A Tour
between Colombia and Venezuela

Giulia Nuzzo*

DOI 10.54103/criando.211.c395

RESUMEN

En el marco de una investigación dedicada a las representaciones contemporáneas de la violencia urbana, el trabajo propone un recorrido que de Medellín, ciudad ya ampliamente frecuentada por narrativas literarias y fílmicas, lleva al territorio venezolano, que emerge en las producciones recientes como punto de observación privilegiado de la crisis nacional. El análisis se centra en especial en *La sombra de Orión* de Pablo Montoya y *El tercer país* de Karina Sainz Borgo, obras que convergen en la afirmación de un mundo espectral, paradójico punto de agregación de las memorias de las víctimas de la violencia y escenario de actuación de la resistencia de los sobrevivientes, con una interesante interacción de instancias sociológicas, documentales, y enfoques fantásticos.

PALABRAS CLAVES

Violencia urbana, Colombia, Venezuela, Montoya, Sainz Borgo.

ABSTRACT

Within a research project dedicated to contemporary representations of urban violence, the article proposes a journey from Medellín, a city already widely frequented by literary and filmic narratives, to Venezuelan territory, which emerges in recent productions as a privileged point of observation of the national crisis. The analysis focuses in particular on Pablo Montoya's *La*

* Professoressa associata Università degli Studi di Salerno
ginuzzo@unisa.it
ORCID: 0000-0002-9959-6646

sombra de Orión and Karina Sainz Borgo’s *El tercer país*, works that converge in the affirmation of a spectral world, a paradoxical point of aggregation of the memories of the victims of violence and a stage for the survivors’ resistance, with an interesting interaction of sociological, documentary issues and fantastic approaches.

KEYWORDS

Urban Violence, Colombia, Venezuela, Montoya, Sainz Borgo.

1. Premisa

Estas páginas se presentan como una primera objetivación de un estudio en torno a la representación de la ciudad violenta contemporánea, en particular la que emerge de la literatura colombiana, centro neurálgico de las narrativas latinoamericanas en torno a la violencia, y de producciones recientes de la novelística venezolana, sensiblemente interesada en los últimos años por los efectos del naufragio de la “Revolución Bolivariana”. Se trata sin duda de un recorrido sombrío a través de territorios literarios que se articulan desde el paradigma del imaginario distópico, marcados por la emergencia de espacialidades inquietantes, basureros y vertederos, fosas comunes y cementerios ilegales, “narcofosas” y necrópolis: contraespacios –para decirlo con Foucault– en los que los escritores simbolizan la agonía de los procesos de modernización en la realidad latinoamericana, con los ojos puestos en las formas de la ciudad y la imaginación guiada por los modelos clásicos de las catabasis literarias, del *descensus ad inferos*.

«Quand l’homme essaye d’imaginer le Paradis sur terre, ça fait tout de suite un Enfer très convenable», dijo Claudel (1965: 684). Los textos de las *Crónicas de Indias*, pocos años después del descubrimiento de América, ya se habían centrado en las tierras del Nuevo Mundo como escenario de la involución que Claudel señala de manera tan concisa en este pasaje, desde la tierra donde triunfarían las utopías derrotadas en Europa al teatro de guerras sangrientas y violencias arbitrarias, en la disputa entre diversas formas de barbarie y degradación de la dignidad humana. Muchas ciudades se fundaron ya en los comienzos de aquella empresa, baluartes de la “civilización” asediados por la agresión de una alteridad pesallidesca siempre al acecho, ratificación de

la conquista de un espacio indomable. Planeadas en el papel antes de construirse en la realidad, reflexionaba Rama en su clásico estudio (1984), las ciudades del nuevo mundo surgieron desde la Conquista como «sueños de un orden» y expresiones del poder sobre el caos de una naturaleza y una humanidad otras y voraces, redes de símbolos en los que se enredaron espesamente las proyecciones utópicas y las concreciones distópicas del colonialismo europeo. En el siglo XIX, alcanzada la independencia, ciudad y naturaleza con la pluma de Sarmiento se incrustarán pues en una dicotomía conceptual, civilización o barbarie, que guiaría una etapa crucial de la reflexión sobre el problema de las identidades nacionales y latinoamericanas, apoyadas, como ha analizado Alicia Llarena (2007), con singular intensidad en las simbolizaciones espaciales. Así, cuando en Europa «la città letteraria ottocentesca è soprattutto il luogo della fine delle illusioni, il ventre molle di una civiltà solo apparentemente tetragona, che deve tenere distinte le sue parti socialmente e culturalmente dicotomiche al fine di preservare la propria leggibilità» (Geffer Wondrich 2003: 8), en la América Latina independiente es ante todo el lugar utópico donde se declinan las esperanzadas visiones del porvenir de la región: la “Colombo” de Francisco de Miranda, capital de la “Gran Colombia” en el istmo de Paraná, “Las Casas” que Bolívar quería tributar al Defensor de los Indios, la “Argirópolis” de Sarmiento, proyectada urbe de los estados Confederados del Río de la Plata, la “Universópolis” de Vasconcelos, capital del mundo con sede latinoamericana emergida de los vaticinios de *La raza cósmica*.

Si estas utopías urbanas, como ha escrito Gisela Heffes en su libro sobre ciudades imaginarias (2008), funcionaron como un espacio teatral, un laboratorio experimental en los cuales proyectar el debate en torno a la construcción de las identidades nacionales, las representaciones emergentes de las obras en cuestión aquí compendian un juicio cáustico sobre el resultado de aquellas visiones optimistas, proyectando una luz siniestra sobre el futuro de la *polis* latinoamericana. La ciudad latinoamericana, con su acentuada, paradójica convivencia de residuos arcaicos y fantasmagorías futuristas, entre la arcadia de Macondo y la cosmópolis de la posmodernidad, se ofrece sin duda como punto de observación particularmente interesante de las transformaciones espaciales en el nuevo orden global, proponiéndose también en la literatura reciente como escenario ejemplificativo de la tensión entre las fuerzas de lo global y las resistencias de lo

local tras el debilitamiento de los relatos nacionales. Desde esta perspectiva, por ejemplo, trabajos recientes como el de Locane (2016), deudores de las teorías espaciales de Lefebvre, distanciándose de una tendencia macroscópica de los estudios culturales a favorecer el análisis de los procesos transnacionales, de las grandes mutaciones globales, en detrimento de los territorios locales, invitan a estudiar representaciones literarias que, sin dejar de abrirse al escenario de las dinámicas supranacionales, convergen en el nivel de «microterritorialidades urbanas».

En este sentido, las ciudades latinoamericanas con sus complejas fenomenologías de violencia, guerras y criminalidad se ubican en los reveses de las narrativas optimistas de la ciudad global, encontrando precisamente en los imaginarios distópicos que las pueblan los signos más significativos de sus precarias identidades estéticas. «Casi todas las capitales latinoamericanas son la *Tierra de nadie* como titula Juan Carlos Onetti una de las primeras novelas urbanas rioplatenses contemporáneas, verdaderas “Cacotopias” que anuncian un descenso cotidiano al infierno de la anti-utopía», escribía Fernando Aínsa (2000: 27). Seguramente las ciudades estudiadas aquí, más que de la “mutación del espacio” descrita por Jameson (1989), la “liquidación” de la arquitectura de la ciudad en el “hiperespacio” posmoderno, refieren de geografías signadas por la rutinización de la muerte –conectadas con las economías militarizadas y mortíferas del tercer mundo de las que habla Mbembe (2016) más que con las futuristas *cities* financieras de Estados Unidos–, y de ciudadanos compactados en la angustia de una «ciudadanía del miedo», para citar a Rotker (2019), marcada a diario por la experiencia de la violencia.

Aún así, cabe señalar que, a pesar de sus atmósferas pesadillescas, las ciudades literarias analizadas en estas páginas, no son imaginarias: en la medida en que puedan no serlo, evidentemente, “ciudades escritas”, “ciudades de papel”, «hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras» (Campra 1989: 3)¹. Se estructuran sobre los modelos de ciudades reales en cir-

1 Ya en sí misma, la ciudad, más allá de su entidad física, de sus estructuras geográfico-naturales, arquitectónicas y urbanas, es sede y lugar de intercambio de una cultura inmaterial, una maraña de signos, discursos, imágenes e imaginarios, que también se alimenta significativamente de las proyecciones de la literatura y de otras producciones artísticas, y es objeto por parte de sus moradores y visitantes de un incesante desciframiento, que se fragmenta en una pluralidad de visiones, percepciones cartográficas

cunstancias históricas muy concretas, pero con un efecto de desvanecimiento surrealista y onírico de las atmósferas y los acontecimientos, entreteniéndose en eso un intenso diálogo con topografías legendarias de la tradición, la alucinante Comala en particular, y, más allá de lo latinoamericano, con el arquetipo universal de *La divina commedia* dantesca, *Le città invisibili* di Calvino, la *Antígona* de Sófocles.

La exploración sigue un recorrido que de Medellín, ciudad ya ampliamente frecuentada por narrativas literarias y fílmicas también de consumo masivo, lleva al territorio venezolano, erigido en las producciones recientes como punto de observación privilegiado de la dura crisis nacional. Se estudiará para el contexto colombiano la última novela de Pablo Montoya, *La sombra de Orión* (2021), sin dejar de confrontarla con producciones anteriores vinculadas con la narración de las guerras urbanas en la capital antioqueña, *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, ante todo, y para el ámbito venezolano la también reciente obra de Karina Sainz Borgo *El tercer país* (2021). Publicadas en el mismo año, las dos obras parecen ratificar la afirmación de un mundo espectral, condensado en torno a un paisaje cementerial, paradójico punto de agregación de las memorias de las anónimas víctimas de la violencia y escenario de actuación de la resistencia extraordinaria de los sobrevivientes. Vallejo escribía desde una Medellín sumida en las llamas del infierno, Montoya escribe cuando se ha establecido la calma aparente de una lúgubre paz y mira hacia las profundidades de la tierra, rehabilitando un mito, el de Antígona, que en los últimos años ha proliferado con una sorprendente fenomenología de sus reencarnaciones; un

y emocionales (de las cuales los estudios recientes subrayan el carácter fragmentario, subjetivo y arbitrario, favorecido por la constitución de escenarios urbanos cada vez más desprovistos de estructuras emblemáticas, inconexos y expandidos sobre enormes superficies). De este modo, reflexiona Scarano (1999) en la línea de Campra, «su naturaleza de “palimpsesto”, compuesta por una superposición de escrituras operantes simultáneamente, las exhibe en su carácter doblemente constructivo» (208). Fruto de una mediación imaginativa entre realidades empíricas y elaboraciones ficcionales, las “ciudades textuales” contribuyen proficuamente al desarrollo de los estudios urbanos y espaciales. Siempre más alejados hoy de los modelos cuantitativos tradicionales, y fortalecidos por cruces interdisciplinarios proficuos (urbanismo, geografía, sociología, antropología, psicoanálisis), estos exhiben hoy el fuerte desarrollo de los “imaginarios urbanos”, desarrollados en América Latina por los trabajos reconocidos de estudiosos como Néstor García Canclini (*Imaginarios urbanos*, 1997) o Armando Silva (*Imaginarios urbanos*, 2000).

mito que también protagoniza los territorios atravesados por las migraciones de la frontera colombo-venezolana en los que, con el acercamiento a la novela de Sainz Borgo, me detendré en las páginas finales de este trabajo.

2. Fernando Vallejo en el infierno de Medellín

La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo se sitúa como un punto de inflexión, escritura canónica dentro de una tradición, la literatura de la violencia colombiana, que en los años noventa empieza a adentrarse siempre más con la mirada en los espacios fracturados de las ciudades, crecidas en las décadas anteriores con el flujo imponente de desplazados –expulsados por las áreas conflictivas del país– en extensas periferias dominadas por la marginalidad y la degradación, penetradas paulatinamente por los distintos actores de las indetenibles guerras colombianas. Producciones literarias y fílmicas han contribuido a difundir a nivel global la imagen de la Medellín natal de Pablo Escobar, cuna de los sicarios, quedando menos conocida para los espectadores más lejanos las dimensiones sangrientas de las guerras que azotaron el territorio antioqueño también en los años sucesivos, después de la caída del cartel, cuando la ciudad, subordinada hasta entonces a un papel de retaguardia en las dinámicas del conflicto nacional, se volvía «espacio geoestratégico para la movilidad y el despliegue de la disputa, así como para el control de recursos, el territorio y base social» (CNMH 2017: 26). Milicias de autodefensa conectadas con la izquierda armada, narcotráfico, paramilitares y fuerzas del orden han sido los actores principales de unas “guerras urbanas” que, entre 1995 y 2005, en la ciudad de Medellín dejaron un rastro de 52.004 víctimas (CNMH 2017: 24).

La literatura no tardaría en registrar aquellas dinámicas. De una manera paradójica, señala Pablo Montoya, la violencia del mundo marginal y suburbano de las nuevas ciudades «se convierte, en la obra literaria, en centro ígneo donde confluyen todas las coordenadas de la imaginación y la palabra», hasta volverse «vasta representación de la realidad nacional» (2000: 50). *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo se impondría como una de las obras imprescindibles de la literatura de la violencia, por su capacidad excepcional, señalaba Seymour Menton, de captar «la tragedia no sólo de Medellín en la década de 1990 sino de toda Colombia, de todas las naciones latinoamericanas,

de todas las naciones de Tercer Mundo y de muchas de las naciones del Primer Mundo en la época de la globalización» (2007 [1978]: 186). Debía tal acierto a la potencia del lenguaje, más cercano al flujo del “poema en prosa” que a la compleja organicidad de la novela, como reflexionaba el crítico norteamericano, y al equilibrio de la estructura narrativa, “minimalista” y saturada de subjetividad, plagada de inverosimilitud pero en el calculado juego de refracciones autobiográficas que envuelve el discurso en primera persona del narrador-protagonista en un espeso halo de veracidad: un interrumpido, mordaz monólogo del gramático homosexual cincuentón, alter ego del verdadero Vallejo, que después de una larga ausencia vuelve a una patria, Colombia, desfigurada por el “incendio” de una violencia incontenible. Medellín es el epicentro de la enfermedad nacional, «capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás» (Vallejo 1994: 95), escenario a lo largo del cual, en el aire salpicado por el vuelo de los gallinazos y los tiroteos de los jóvenes reclutas del narcotráfico, este Fernando-Vallejo peregrina junto con dos adolescentes sicarios, que se vuelven sus amantes y lo acompañan en una *flânerie* alucinada, en un mundo fraguado por la muerte incesante.

En el incendio de *La virgen de los sicarios* Vallejo refleja el fenómeno de los criminales que tras el declino del cartel de Medellín y la caída de Pablo Escobar, en 1993, se desarticulaban en desbandada transformando la ciudad en un matadero. El tono hiperbólico hasta la desmesura apocalíptica y el venenoso sarcasmo sostienen el vertiginoso desahogo verbal de este Fernando Vallejo, «especie de Diógenes enarbolando un cinismo letal que atropella, que escupe en la cara, que golpea en el pecho, que incomoda el pensamiento por sus aseveraciones donde ni derechas ni izquierdas ni neutrales se salvan de la invectiva» (Montoya 2000: 54). Como ha enfatizado la crítica, el yo narrador se presenta como un representante de la “ciudad letrada” colombiana, exponente de una influyente tradición nacional, la casta de los gramáticos, «la que atesora la pureza del lenguaje en un país en donde, durante la hegemonía conservadora, como parte de su proyecto de nación, esa pureza se relacionó estrechamente con el mantenimiento del orden político» (Orella Díaz Salazar 2012: 83). Los estudiosos han visto entonces en *La virgen de los sicarios* una reacción a la desintegración de los derechos de los sectores privilegiados del país, de los administradores del poder letrado, espectadores impotentes de una “barbarie” que del fondo rural del país se habría establecido en el corazón de

la ciudad, infectando el país con las semillas de la ignorancia, el odio atávico y la violencia incontenible, según los despiadados diagnósticos de Fernando, rebosantes de un venenoso racismo:

A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de "la violencia" y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De "la violencia"... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos. (Vallejo 1994:119)

En la obra de Vallejo se reactivaría con un fuerte significado simbólico la vieja dialéctica civilización-barbarie, concluye Locane, en diálogo con otros estudiosos; tal vez sí, pero en la perspectiva emocional de un yo que habla ya desde las puertas del infierno en una condición de deriva ideológica, arremetiendo con igual desdén contra los potentes de la República, los sabios, los políticos, y contra los pobres, los sicarios, la «roña humana» (119) o los desgraciados consumidores de bazuco de las comunas. Ciertamente es que, como guardián de la cultura de una Colombia en vías de extinción, «último gramático colombiano», como se define en un citado pasaje de la obra, se ensaña con especial agresividad contra la legión de los nuevos científicos, los sociólogos, que van analizando, sin mucho provecho, el fenómeno de la violencia nacional. La burla a las jergas de «los "comunicadores sociales"» (Vallejo 94: 59), «los tanatólogos» (65), como él los llama, presupone un divertido cuestionamiento también de las posturas comprometidas y la retórica humanitaria de una literatura que en aquellos años, a menudo sobre las pautas del género testimonial, se proponía como diagnóstico de las patologías nacionales, instrumento de curación de la acentuada desigualdad social de la realidad colombiana. En 1990 Antonio Salazar –autor también de *Las subculturas del narcotráfico* (1992)– publicaba *No nacimos pa' semilla* (1990), libro de crónicas en que, con «una conmovedora mezcla de literatura de testimonio y reflexión sociológica», se otorgaba la palabra a los protagonistas del fenómeno del sicariato, «trazando un tenebroso pero real croquis de la nueva ciudad latinoamericana» (Montoya 2000: 50). Un año más tarde salía la obra casi gemela *El pelaíto que no duró nada* (1991), del escritor, cineasta y sociólogo Víctor Gaviria, autor además de dos películas imprescindibles de la historia del cine colombiano, *Rodrigo D. No Futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), ampliamente identificadas en su enfoque coral

con la ciudad de Medellín, protagonista mayor de una narración filmica que, a partir de un importante trabajo de observación sociológica y etnográfica, promovía la actuación de actores naturales como interpretes autobiográficos de sus mismas vivencias, marcadas por la marginación y la penetración de la culturas del narcotráfico.

Arturo Alape, ya autor de *Ciudad Bolívar* (1995), sobre las periferias sureñas de la capital bogotana, con *Sangre ajena* (2000), construida sobre un ambiguo juego entre testimonio y ficción, pretendía captar la vida de los jóvenes marginados de las comunas de Medellín, más allá del estereotipo social del sicario, promovido por una prensa, una literatura y un cine comerciales, interesados sobre todo en aprovechar el auge consumista de la grave materia sociológica. Tomando las distancias de aquella literatura fácilmente sensacionalista, la novela antioqueña del sicariato, que Héctor Abad Faciolince en un texto de 2008 remitió a un proceso de «narcotización del gusto» en el país, Alape promovía su obra como un “puente” entre dos “ciudades” in-comunicadas, la “ciudad letrada” de los escritores, de los intelectuales, de los sociólogos, y la “ciudad real” de una compleja cultura popular a la cual brindar escucha y voz.

Sobre aquel surco geográfico-cultural insistirán desde luego las novelas urbanas del mismo Abad Faciolince, que la violencia de su Medellín natal la había vivido en su propia piel, con la experiencia desgarradora de la pérdida del padre –Abad Gómez, destacado médico, profesor y activista, asesinado por los paramilitares en 1989– en el centro de las estremecedoras evocaciones de *El olvido que seremos*. Es tal vez el libro más bello del escritor antioqueño, logrado en la intersección de las memorias familiares con la evocación del colapso de la ciudad en el bárrato de la violencia, la “epidemia”, la “peste” que el padre ve expandirse impotente y que arreciará también en la obra sucesiva, *Fragmentos de amor furtivo* (1998), estructurada en un marco narrativo que retoma abiertamente la arquitectura temática y formal del *Decameron*. Como en la Nápoles de Boccaccio, el placer de contar y el placer del eros se imponen como antídotos al cerco de una muerte ominosa, que estalla aquí con la materialidad letal del plomo de los conflictos a fuego desde los sectores desaventajados de la ciudad “baja”, con la cual los privilegiados protagonistas cortan toda relación, en un ensimismamiento egoísta y deleitoso:

Medellín, es decir casi todo Medellín, era invivible para ellos. No

sabían nada de la otra ciudad. La de los pobres, la de los muertos. La de la gente que no se moría de infarto ni de vieja sino de bala o cuchillada. Su mundito se reducía a ese vecindario que domina la ciudad desde las colinas [...] Abajo estaba la peste. Ellos se encerraban en las fortalezas de las colinas mientras abajo la peste hacía estragos. No era cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las almitas de la gente de su ciudad [...] Ellos no querían ser ni médicos ni enfermos en esta epidemia. Esperaban poder quedar al margen, encerrándose a hacer el amor y a contarse historias en esa fortaleza con cobijas de su cama. No eran capaces, definitivamente no eran capaces de ser médicos y tampoco querían ser apestados. (Abad Faciolince 2008: 17-18)²

Sobre aquellos territorios de guerra se lanzan en cambio imprudentemente los protagonistas masculinos de *Rosario Tijeras*, libro que en Colombia se convirtió pronto en un *bestseller*, buen ejemplo de aquellas narrativas de consumo popular. Con los ingredientes sentimentales de la novela rosa, entretejidos en torno a la trágica figura de una sicaria de legendaria belleza, el autor también pretendía novelizar el encuentro entre dos realidades comunicadas, vaciando sin embargo el serio asunto documental en una mitología evanescente, de «corrido popular, de romance urbano, de folletín tremendista, en el extremo opuesto de la visión alucinada, macabra, celinesca y pulp que de un material semejante ofreciera Fernando Vallejo en *La Virgen de los Sicarios*» (Echevarría 2018). Lejos de aquellas románticas mitologías urbana, atrincherado en su cupo derrotismo, el Vallejo de *La Virgen de los Sicarios* subrayará su distancia también de los voluntariosos propósitos de los estudiosos, que ridiculiza en un alarde ininterrumpido de impotencia cognitiva y nihilismo:

Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar; que les afines la puntería cuando disparen y que le salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás! [...] Cuando a una sociedad la empiezan

2 *Angosta*, de 2004, desarrolla en cambio el esquema vertical de la anterior novela urbana en una más compleja estructura tripartida, construida sin embargo sobre un modelo de “ciudad utópica” y de “geografía contrafáctica”, que parece modular aspectos salientes de las tres más importantes ciudades colombianas, Bogotá, Cali y Medellín, como propone Vera Toro en una reciente contribución.

a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra. Por es no analicemos y sigamos (Vallejo 1994: 17; 74-75).

A las referencias bíblicas, más que a las coordenadas sociológicas, se aferra en efecto el peregrino en la representación de una Medellín, reino de Satanás (95), degenerada y maldita como Sodoma y Gomorra (96), que dentro del angosto Valle de Aburrá aprieta en un «abrazo de Judas» dos ciudades distintas:

Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienes encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. (Vallejo 1994: 95-96)

Elementos del análisis del fenómeno de la violencia realizado por los estudiosos (el desempleo como causa de la degeneración social, por ejemplo) son irónicamente retomados por la voz narrativa y articulados en un discurso marcado por un drástico determinismo social: la violencia letal, al azotar a la juventud, hace que disminuyan las tasas de desempleo, sin que aumenten las tasas laborales, razona Fernando, insistiendo en la representación de una ciudad de pobres que vive en un delicado equilibrio entre fornicación, ciego instinto reproductor y muerte niveladora:

pero trabajando así, con tanto tesón, sin crear nuevas fuentes de empleo disminuye el desempleo que aquí, según dicen los tanatólogos, es el que trae más violencia. O sea que mientras más muertos menos muertos. Mi señora Muerte pues, misiá, mi doña, la paradójica es la que aquí se necesita. (Vallejo 1994: 65)

Al discurso científico de los sociólogos se opone así la palabra del escritor maldito, nuevo Rimbaud vidente de una Medellín maldita, que vive en íntima relación con el mundo de la muerte, y con su mirada ubicua logra penetrar los horizontes de las Comunas donde arden las chispas de la violencia, él que, asegura, sabe «más de Medellín que Balzac de París»:

¿Qué cómo sé tanto de las comunas sin haber subido? Hombre,

muy fácil, como saben los teólogos de Dios sin haberlo visto [...] Creen los tanatólogos que ellos son los dueños y señores de la muerte porque tienen empleo con el gobierno en sus “consejerías para la paz”, mientras que este su servidor no tiene “destino”. ¡Jua! La muerte es mía, pendejos, es mi amor que me acompaña a todas partes. (Vallejo 1994: 100; 83)

«Flâneur anacrónico» en una ciudad hundida en el caos y en la violencia letal, atravesando barreras infranqueables, empujado por una pulsión autolesionista entre motos rugientes de asesinos y ráfagas de metralletas, Fernando también se haría en alguna manera vehículo de un encuentro entre las dos ciudades, según Locane (2012), “barbarizándose” en la unión con el cuerpo y con el lenguaje de los sicarios, objeto de una erotización similar a la que se produce en *Rosario Tijeras*. Sin embargo, es difícil atribuir el significado de una rearticulación del fragmentado tejido de la ciudad, como propone el estudioso, a un discurso destructivo como el de Fernando, quien más bien parece presenciar un apocalipsis en el momento mismo de la caída final en el abismo de la catástrofe. La *flânerie* del «último gramático» sigue el ritmo apremiante de una danza macabra que lleva derecho al infierno; guiado por unos “Virgilio antioqueños” (Montoya 2000), sus niños sicarios, el viaje del peregrino, ya convertido en un «hombre invisible», concluye emblemáticamente en la morgue:

Anfiteatro llaman aquí a la morgue, y no hay taxista en Medellín que no sepa dónde está porque aquí los vivos sabemos muy bien adónde tenemos que ir a buscar los muertos [...] Por sobre el llanto de los vivos y el silencio de los muertos, un tecleo obstinado de máquinas de escribir: era Colombia la oficiosa en su frenesí burocrático, su papeleo, su expedienteo, levantando actas de necropsias, de entradas y salidas, solícita, aplicada, diligente, con su alma irredenta de cagatintas [...] Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando. [...] Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando. Un puente peatonal elevado cruzaba la autopista [...] Arriba volaban los gallinazos, los reyes de Medallo, planeando sobre la ciudad por el cielo límpido en grandes círculos que se iban cerrando, cerrando, bajando, bajando. Es la forma que tienen ellos de aterrizar, con delicadezas, con circunloquios sobre los que les corresponde pero que el hombre necio, enterrador, les quiere quitar para dárselo a los

gusanos! Yo pienso que es mejor acabar como un ave espléndida surcando el cielo abierto que como un gusano asfixiado. (Vallejo 1994: 135-136, 139-140)

3. Pablo Montoya y los fantasmas de La Escombrera

Sobre estas mismas altas cimas se fijan los ojos de Pablo Montoya en su reciente incursión literaria en el espacio de Medellín, en *La sombra de Orión*; pero no para contemplar los “circunloquios” líricos de los gallinazos, con el *cupio dissolvi* del Vallejo de *La virgen de los sicarios*, sino para escarbar con los instrumentos de la palabra literaria en las memorias de las guerras sepultadas en La Escombrera, en las alturas de la ciudad, la fosa común en la que han confluído los cuerpos de las víctimas de los años más sangrientos del conflicto en el territorio. Escritor antioqueño con una larga trayectoria europea, ganador del Premio Rómulo Gallegos por *Tríptico de la infamia* (2014), Montoya llega a esta experiencia de escritura en el culmen de un recorrido creativo concentrado principalmente en la reflexión en torno a las raíces del mal social y político, la violencia y sus representaciones, en el enfrentamiento constante de la palabra literaria con los lenguajes artísticos no verbales: las artes figurativas – con pinturas, grabados, fotografías –, la música, disciplina a la que se dedicó antes de concentrarse en el oficio del escritor³. *La sombra de Orión* cierra así la trilogía fundada sobre el personaje del “profesor-artista” Pedro Cadavid, protagonista ya de *Los derrotados* y *La escuela de música*, simbolizando también una especie de ensayo final donde se experimentan en toda su amplitud las técnicas intermediales y los acercamientos estilísticos sondeados en la producción anterior, mirando hacia el fondo más oscuro e innombrable de la violencia de su país.

Medellín es la principal protagonista de la última obra de Montoya, así como de la de Vallejo, con la cual también comparte algunas similitudes, en primer lugar en el uso del recurso autoficcional, y sobre todo en la general estructura temática de la narración: el retorno de un escritor exiliado a la ciudad natal, su desorientación en un mundo dominado por el caos y la violencia, el encuentro con un alma gemela que lo acompaña en un viaje

3 Aspectos sobre los cuales han insistido mis trabajos sobre el autor (Nuzzo 2018; 2019a; 2019b) a los cuales remito también para la señalación de las fundamentales voces que han contribuido al debate crítico en torno a su obra.

por el infierno de la “otra” ciudad, la ciudad de las Comunas. En el romance homosexual de Vallejo se trataba de un adolescente sicario, que como un meteoro revienta en la violencia explosiva de la ciudad; en la más convencional trama sentimental de Montoya de una mujer, Alma, enlace con el submundo de las comunas de Medellín, pero también principio salvador que cura al escritor asediado por el sufrimiento social que decide hacer objeto de sus investigaciones y recreaciones literarias. En este sentido, la actitud del protagonista de Montoya no podría ser más diferente a la de Vallejo.

Al ácido sarcasmo del “gramático” que en *La Virgen de los sicarios* destroza la retórica de los “derechos humanos” se contraponen el afán humanitario del escritor protagonista de *La sombra de Orión*, Pedro Cadavid, alter ego del propio Montoya, como se ha dicho, alma inquieta «que se retiró de sus estudios de medicina para ser músico en Tunja y después se fue a París a estudiar literatura» (Montoya 2021: 39-40): dejando atrás su pasado europeo y su vida en la «ciudad de las luces», decide sumergirse en la «ciudad turbia» (Montoya 2021: 116) manchada por la sombra de Orión, la operación con la cual en el octubre de 2002, en el ámbito de la “política de la seguridad democrática” del entonces presidente de la nación Álvaro Uribe, las fuerzas del orden, en colaboración con los paramilitares del Bloque Cacique Nutibara, realizaron una toma armada de la Comuna 13, en el noroccidente de la capital antioqueña, con el propósito de erradicar las milicias de FARC y ELN que controlaban aquellos territorios.

El resultado de aquella ofensiva, que fue publicitada como una restauración de la legalidad, y se arrojó con furor también sobre los civiles indefensos, además del alto número de muertos y desaparecidos, que oscila de una manera significativa de fuentes estadísticas a otras, fue la introducción paulatina de un nuevo patrón de dominación, conformado por grupos paramilitares en una turbia connivencia con las fuerzas del narcotráfico y los estamentos empresariales y políticos de Medellín. La ciudad en la que intenta insertarse Pedro es un territorio dominado por «grupos armados que proliferan como la cabeza de una hydra» (Montoya 2021: 20), «una Medellín roída por el crimen» (Montoya 2021: 24): «Ella era, literalmente, un valle de lágrimas. O el infierno» (Montoya 2021: 18). El nuevo peregrino, sin embargo, en lugar de hundirse en la contemplación necrófila y el amor destructor, como el de *La Virgen de los sicarios*, decide

hacerse interprete de la ciudad conmocionada por tantos años de guerras urbanas y la sacudida reciente de Orión:

El objetivo –en la medida en que fue conociendo a Alma y la cotidianeidad de los barrios– era narrar la Comuna. Planeaba en realidad una novela donde esta última fuese la columna vertebral que sostuviera el espacio de lo hechos. Introducir no solo su historia a partir de sus primeras fincas, sino el devenir de los otros sectores populares de la ciudad. (Montoya 2021: 216)

El libro que planea corresponderá, pues, con un mecanismo de *mise en abyme*, a una sección significativa del mismo libro que el lector tiene en las manos, un recorrido, sostenido en el tono dominante de la crónica, por la historia de la ciudad, y en particular de la Comuna 13, en sus diversas etapas: la lotización de las fincas en los años 50 y la radicación de familias huidas de las guerras bipartidistas, el desarrollo de las bandas delincuentes y la inserción de las milicias populares, la invasión del “polvo” de Pablo Escobar y de la violencia de los paramilitares hasta el proceso de militarización y aparente pacificación durante el gobierno de Uribe, son el trasfondo sobre el que se recortan los medallones de «unos personajes trastornados y agresivos» (217), líderes de diferentes bandos y de diferentes ideologías, que sin distinción casi se hunden en el magma de la violencia atropelladora y del crimen abyecto. La historia de la población y degradación progresiva del tejido social, invadido por el crimen paraestatal y estatal, se intercala, entonces, con las vivencias del escritor Pedro Cadavid, que lidia con la ciudad y con el proyecto de escritura sobre la ciudad, reproduciendo en la ficción la misma encuesta cognoscitiva emprendida por el autor de la realidad en un juego de refracciones autobiográficas sobre las cuales Montoya ha sido prodigo de informaciones en algunas entrevistas recientes⁴.

Desde este “abismado” marco metanarrativo, encaramado en la compleja verticalidad de la geografía medellinense, Pablo Montoya, disfrazado con los atuendos del profesor y escritor Pedro Cadavid, vuelve a tocar nervios profundos de su encuesta

4 Aparecido en forma larval en algunos cuentos de Réquiem por un fantasma, Pedro Cadavid se desarrolla plenamente como un «alter ego» del autor en «la apuesta metaficcional» de Los derrotados, estableciéndose como el personaje que articula sus «libros sobre la violencia en Medellín», «un escritor que no solo escribe literatura, sino que se pregunta constantemente cómo escribirla» (Vanegas Vásquez 2021a: 487).

narrativa, preguntándose sobre la inevitabilidad de los lazos de la literatura nacional con los crímenes de su sociedad defectuosa y dialogando abiertamente con los escritores que lo han antecedido en la empresa de contar la ciudad, no solo la de Medellín. Para su proyecto narrativo el protagonista de *La sombra de Orión* mira a los lejos, apoyándose en fuentes universales, «en las tragedias de Sófocles, en los himnos nocturnos de Novalis, en el descenso a los infiernos de Rimbaud» (Montoya 2021: 206); en las latitudes colombianas, toma la distancia de la novela del sicariato antioqueña, sin nombrar nunca a Vallejo, mencionando en cambio en más de una ocasión a Tomás Carrasquilla (1994: 57, 143), que en tiempos no sospechosos aún había pronosticado la «torcedura» de la ciudad que ahora el escritor pretende contar, en una historia que fluya como una «corriente imparable», de una manera similar al flujo musical de *Los nibelungos* de Wagner (Montoya 2021: 217).

Pero en la densa trama metanarrativa que envuelve la escritura de *La sombra de Orión* no se puede pasar por alto una referencia a García Márquez, el autor que, como Pedro Cadavid reflexiona en sus clases universitarias, había imprimido un nuevo giro en la literatura nacional, afirmando en *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia* la necesidad de terminar con el recuento de cuerpos despedazados y cabezas degolladas en el que se había regocijado la narrativa truculenta, hipertestimonial de la guerra bipartidista, para fijar finalmente la mirada en la realidad de los vivos, de los supervivientes. Pedro Cadavid, en su proyecto de escritura, acaba en cierto sentido desatendiendo «el consejo del escritor», hundiendo la imaginación en el mundo de los muertos, haciendo una literatura «en función de los masacrados» (Montoya 2021: 73). El propio Montoya, interpelado por Vanegas Vásquez sobre la cuestión (2021a), reconoce su disidencia respecto al maestro de Aracataca en su última obra, como ya las anteriores –subraya– encaminada en una búsqueda expresiva que no retrocede ante la evidencia de la muerte más cruel, sin caer con eso en la descripción morbosa del detalle truculento, en el rasgo espectacular de la trama amarillista. Siempre orientada a la excitación sensorial de la imagen, la escritura de Montoya a menudo se recrea en el umbral conceptual de la “pornografía”, como he propuesto en una contribución anterior (Nuzzo 2019), un estudio de las fenomenologías de la mirada fotográfica entre eros y thanatos en su obra, comparando los sondeos sobre la imagen erótica decimonónica de *La sed del ojo* con los recorridos

fotográficos por los escenarios de la violencia nacional de *Los derrotados*.

En esta última novela, el autor retomaba el mito platónico de Leontios, hijo de Aglaión, que ante la visión de unos cuerpos destrozados no había podido vencer el deseo «de verle la cara a la hediondez», para glosar la impúdica y al mismo tiempo horrorizada mirada de los espectadores de una de las tantas masacres de la violencia en Antioquia registradas por la magistral fotografía de Jesús Abad Colorado (Montoya [2012] (2017): 310). De una manera parecida, en esta misma línea conceptual, en las primeras páginas de *La sombra de Orión* vemos la carrera desenfrenada de la joven secuestrada en los momentos convulsivos de la Operación Orión detenerse como hipnotizada ante la visión de los cadáveres que encuentra por el camino. «Ya los escritores de ahora no le hacemos caso a la consigna garciamarquiana, sabemos que para poder nombrar lo innombrable de la violencia colombiana hay que enfrentar directamente el horror y dejarlo que entre en la novela», razona el autor en la entrevista (Vanegas Vásquez, 2021b: 110). Sin embargo, *La sombra de Orión* termina superando en efecto las barreras físicas del mundo empírico, de los cuerpos vilipendiados, para aventurarse ya hacia una dimensión fantasmal, hacia los rastros espectrales de la humanidad arrasada por las carnicerías de las guerras y sepultada con sus testimonios en la fosa común de la ciudad. La narrativa de Montoya siempre se ha mostrado atenta a estas articulaciones de lo incorpóreo, de lo espectral, pero el fantasma de De Bry en *Tríptico de la infamia*, o el de Montaigne en un breve ensayo narrativo de hace algunos años sobre el “fundador” del ensayo moderno, *Viaje hacia Montaigne*, sobre el cual también señalo una intervención mía (Nuzzo 2019b), son sobre todo frutos de los desencantados espejismos de una búsqueda histórica melancólicamente consciente de sus límites hermenéuticos, una contribución –recurrente en muchas novelas históricas viejas y nuevas– al motivo “postmoderno”, ya bastante manido, de la intangibilidad del pasado y de sus figuras (Nuzzo 2020).

Ahora, en la última novela, con sus mismas palabras una «radiografía del horror de la desaparición forzada en Colombia» (Vanegas Vásquez 2021a: 485), la atención se concentra en las voces fantasmales de las anónimas víctimas, y sobre el espacio que las recogería, La Escombrera, complejo “cronotopo” y “espacio memorial” de *La sombra de Orión*. La novela urbana que planea Cadavid se estructura sobre la Comuna como si esta fuera

su espina dorsal y se eleva verticalmente hasta La Escombrera, lugar en el cual culmina y al mismo tiempo se abisma la construcción espacial y narrativa del libro, «punto ciego», «agujero negro» (Montoya 2021: 309), pero también posible «espejo» (309) que permite reduplicar a la vista, en la paradójica encuesta de Montoya, la profundidad de la “necrópolis” clandestina. Esta se extiende donde Alma recuerda que alguna vez surgía un arroyo, en una naturaleza desfigurada por el «crecimiento desaforado» de la metrópoli (214), y es al mismo tiempo un basurero, un lugar de extracción de materiales ediles y una necrópolis: un “inframundo al revés”, situado en las alturas de la ciudad. Es también el “vertedero” de la poética del espacio que sostiene *La sombra de Orión*, baricentro memorial de su arquitectura luctuosa y punto de descarga de su contenido conceptual.

Una ciudad extraña, La Escombrera, que parece surgida de las abstracciones calvinianas. Se parece a la Argia de la serie *Le città e i morti*, que «invece d’aria ha terra», de la cual desde arriba «non si vede nulla», donde «le vie sono completamente interrate, le stanze sono piene d’argilla fino al soffitto [...] sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole» (Calvino 2016: 123). Pero por las relaciones jerárquicas que establece con la ciudad “visible” de Medellín, recuerda también a otra ciudad invisible de Calvino, Bersabea, fundada sobre el clásico constructo trinitario de la visión escatológica cristiano-católica: hay una Bersabea terrenal, que toma como modelo una Bersabea celestial, «citta-gioiello», y que rechaza cualquier conexión con la Bersabea subterránea, su «gemella bassa», «ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e d’indegno», su deshechos, sus deyecciones : «Al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende» (109). Como una «torre invertida» (Montoya 2021: 214) aparece a Cadavid también la parte más alta de La Escombrera, en cuyas profundidades, sin embargo, junto con la basura, se compactan los restos de los desaparecidos.

En *La sombra de Orión* son numerosas desde luego las referencias a *Le città invisibili* de Calvino, cuya lectura marca por ejemplo los últimos momentos de vida de uno de los líderes de la Comuna (184-185), y figura también –junto con Borges, Dante y Kafka– entre los libros favoritos del “cartógrafo” de La Comuna, que persigue el sueño quimérico de un mapa capaz de registrar

la extensión inabarcable de la ciudad, recorrida por el movimiento indetenible de la muerte:

El mapa, o lo que pudieron ver de él, se regaba por el piso. Ascendía en las paredes como una yedra. Rodeaba el marco de las ventanas y las puertas. Hasta en los baños y en las cocinetas se extendía esta abigarrada imagen de Medellín. Ovario decía que en su mapa se condensaban todas las coordenadas. Es como un espejo mágico, precisaba, y repetía que de la misma manera en que en una columna cabía el universo, en su cartografía luctuosa cabía toda la ciudad. (Montoya 2021: 229)

En *Tríptico de la infamia* Montoya ha habido puesto en contraste, con un inteligente, siempre controlado uso del anacronismo, las proyecciones cartográficas de sus personajes renacentistas, en el amanecer de una inquieta modernidad, con los naufragios cosmográficos del Borges (postmoderno) de *El rigor de la ciencia*, edificando una geografía nebulosa en la que evaporan los confines entre la historia y la imaginación. Aquellas fantasías geográficas continúan aquí, aún en el signo de los «Mapas Desmesurados» de Borges, en el hiperrealismo no menos surreal del cartógrafo de la Comuna, que expía los crímenes cometidos en su pasado de miliciano en una inmolación sacrificial a la geografía luctuosa de la ciudad, como una especie de sepulturero virtual y censor simbólico de los caídos de las guerras, registrando los nuevos muertos con una cruz en el papel allá donde, en la ciudad real, se han ejecutado los ajusticiamientos. En un juego continuo de refracciones e inversiones, que mete a prueba la representabilidad de la realidad a través de los distintos lenguajes del hombre, simbolizando al mismo tiempo el deseo epistemológico que envuelve el cuerpo laberíntico de la ciudad, se encuentran en *La sombra de Orión*, por tanto, además de un libro dentro del libro, un mapa de la ciudad dentro del mapa visual de las palabras, y finalmente, en la parte final de la novela, una “sonoteca” que, asomándose más allá de la frontera de los vivos, tiende con el oído humano a las voces de los muertos enterrados en La Escombrera. Se trata de un archivo de sonidos que el “loco” Mateo Piedrahita, con la ayuda de complicados instrumentos tecnológicos, graba escuchando las entrañas de lo que define como «la gran fosa común de Medellín y, sin duda, de Colombia» (Montoya 2021: 263), para recuperar los «rastros sonoros» de sus silenciosos habitantes:

¿Cómo son esos sonidos?

–Imagina sonidos resquebrajados. Gritos contenidos. Resuellos agrietados. Un pedazo de palabra entrecortada por el peso de los escombros. (Montoya 2021: 268)

«Sonidos rotos» che Montoya reconstruye y lleva a flote en la sección *La escombrera*, ya hacia el final del libro, construida como una serie de “semblanzas” de desaparecidos, veintiséis en total, divididas gráficamente por el espacio blanco y por el signo de la cruz que encabeza cada uno de los fragmentos. Montoya continúa, entonces, la serie de los “catálogos del horror” que, divergiendo de la propuesta de García Márquez, había trazado desde las plumas, los pinceles, la cámaras de los personajes artistas de sus libros anteriores: el alrededor de las ilustraciones de De Bry para *La brevísima relación de la destrucción de Las Indias* de Las Casas en *Tríptico de la infamia*, el de las imágenes de las masacres del conflicto colombiano inmortalizadas en las fotografías de Jesús Abad Colorado en *Los derrotados*.

Aquí, en una escritura donde se mezcla poesía y periodismo, el lector rencuentra algunos de los personajes que había visto moverse todavía llenos de vida, en sus epopeyas cotidianas, por las callejuelas de la Comuna, escucha las conclusiones de sus vidas desde el foco narrativo de Cadavid o desde las bocas de los mismos muertos, que a veces se levantan para hablar con el propio escritor.

Tú, que sabes de esas cosas y las escribes, dime: ¿qué es la conciencia? Y si algún día logras definirla, cuéntame: ¿de qué le sirve a un desaparecido?», le pregunta uno. «¿Me escuchas? ¿Cómo hago para que puedas hacerlo? ¿Te hablo? No, mejor canto», trata de comunicarle el cantante de La Comuna que había frecuentado junto con Alma. «A veces, sin embargo, me tranquilizo. Acepto que estoy esparcida en La Escombrera. Que, finalmente, me he vuelto tierra y basura. Que soy, de algún modo, esta montaña. ¿Piensas que algún día me encontrarán? ¿Qué tu escritura lo logrará? ¿Qué iluso eres, Pedro!», le susurra Albertina Estela Gómez (Montoya 2021: 293; 325; 356).

La sucesión fragmentaria de las historias reproduce las dinámicas en definitiva monótonas y repetitivas de la violencia ubicua y ciega, como en la secuencia de los feminicidios de Santa Teresa/Ciudad Juárez en “La parte de los crímenes” de 2666 de Bolaño, en la cual se descarga «una avalancha de violencia y

horror desmesurado e incomprensible» (González-Palomares 2014: 67). Ahora bien, si la narración de Bolaño, siguiendo una estudiada estrategia de representación del mal, enfocada en un ambiguo juego entre desvelar y ocultar la brutalidad de la violencia, se cala en un régimen narrativo marcado por la «ausencia de emotividad» (González Palomar 2014: 68), entrecortando con un denso silencio los cuentos de los diferentes asesinatos, en *La sombra de Orión* es exhibida, hasta algunas caídas retóricas, la proyección intelectual del escritor, de Montoya-Cadavid, que, de una manera muy extrovertida, como en la época dorada del periodismo comprometido de un Alfredo Molano o un Arturo Alape, se afana en la recolección de los testimonios de la «ciudad ultrajada» (Montoya 2021: 319), muy lejana de la imagen de una Medellín resucitada como un “Ave fénix” de sus cenizas (Montoya 2021: 30) que pregona Uribe⁵.

Años después, apremiado por una símil urgencia ética, reclamado en París por las quejas de los muertos de su Medellín, según ha evocado en más de una ocasión el propio autor, Montoya se

5 Esta es también la visión que se vende hoy a turistas que escalan las laderas de las montañas para contemplar el espectáculo exótico de una miseria excesiva, pero supuestamente sanada de la plaga de la violencia, abundante en imágenes de arte callejero y pródigo de ejemplos de resistencia ejemplar: «Porque yo y Arturo vamos subiendo y, al mismo tiempo hay hordas de turistas fotografiando la pobreza espectacular que nos rodea. Las escaleras eléctricas tienen varios miradores desde donde se divisan la Comuna y Medellín que, al fondo, se riega sobre el valle. [...] Pornomiseria, agrega Arreola. Y aquí y allá están las tenduchas de los souvenirs. Como en otras partes se ven ruinas históricas y edificios honorables, aquí se ve la precariedad encamarada en las montañas para suscitar algo parecido al entusiasmo. Y se venden llaveros, postales, lapiceros, camisetas» (Montoya 2021: 309-310). Sobre las complejas evoluciones de la ciudad contemporánea, que con dificultad intenta salir de las garras de la criminalidad y construir una nueva identidad, a menudo sobre el protagonismo activo de las culturas juveniles, versan las últimas producciones cinematográficas, que, como analiza Puerta-Domínguez (2019) en un artículo apoyado en las teorías de Frederic Jameson, intenta revitalizar el sendero artístico trazado por Víctor Gaviria en sus ya clásicas películas. Véase, por ejemplo, *Los días de la ballena* (2019), de Catalina Arroyave Restrepo, que explora el mundo del arte callejero en una narración algo frágil y con un tono tal vez demasiado leve (pero evitando, de todos modos, fáciles finales felices y logrando explorar con delicadez la temática adolescente implicada en el drama), o las más intensa (pero menos verosímil) *Matar a Jesús* (2018), de Laura Mora, que desde un filtro autobiográfico vuelve a explorar el tópico del sicariato, re-cortando imágenes memorables de la ciudad recorrida de arriba abajo por las motos de los protagonistas (no muy convincentes en la actuación, por otro lado).

mueve ahora en el sondeaje literario de la ciudad a través de otros instrumentos, predisponiendo un dispositivo narrativo marcadamente híbrido, en el que testimonio, crónica periodística, ensayo, poesía y ficción se mezclan dentro de un robusto marco metanarrativo, con una exhibida variedad de tonos y registros. En una entrevista a Carlos Andrés Jaramillo (2020) el escritor se ha referido a esta heterogeneidad narrativa como de «pesquisas de la violencia de orden estilístico», una especie de asedio a la realidad elusiva de la ciudad y a su “corazón de tiniebla” que conlleva una movilización de todos los instrumentos expresivos. El realismo social no se abandona del todo sino más bien es relativizado, transcendido en una construcción narrativa que, como anota Henao Jaramillo, exhibe abiertamente su naturaleza artificiosa de artefacto literario, rompiendo continuamente la línea, infranqueable en la mimesis clásica, entre ficción y realidad, con el sacrificio de la verosimilitud. La noción misma de mimesis es asediada en un sustrato reflexivo que permea casi todas las líneas de la diegesis, cuestionando la capacidad de nuestras herramientas epistemológicas y expresivas de contar el mal en una cultura ya anestesiada por el espectáculo del “dolor de los demás”, vendido a las presiones culturales del Occidente hegemónico y a la lógica del mercado globalizado; dentro del cual la saga de Escobar y la de Gomorra se homogeneizan, trasladándose al ámbito del consumo rápido e inconsciente de Netflix y etc. Muy lejos de aquellas estéticas comerciales, Montoya orienta el baricentro espacial de la novela sobre el espacio silencioso de la fosa común de la ciudad, poetizando los balbucios de los muertos, rescatando las historias de sus “fantasmas” insepultos: «... la novela se llena de muertos y se llena de espectros, sí, pero no creo que se llene de ese horror tremendo que García Márquez denunció en una buena parte de la novelística de la violencia partidista en Colombia», concluye el autor en la ya mencionada conversación con Vanegas Vásquez (2021b: 110), evidenciando un camino dentro de su narrativa que desde *Réquiem por un fantasma* hasta *La sombra de Orión* se enmarca en el imaginario y en las vivencias de las víctimas, alejándose de la mitologización de las guerras en la que se habrían involucrado, consciente o no, «la narcoliteratura, la paraliteratura, la sicaresca» anteriores, reflexiona el escritor, que «han caído de hinojos ante estas figuras aciagas» (Vanegas Vásquez 2021a: 490) de perpetradores y verdugos. Retomando aquellas observaciones, Vanegas Vásquez, ya autora de un libro sobre los “imaginarios políticos del miedo”

en la literatura colombiana reciente, en contribuciones recientes (2022; 2023) ha propuesto de leer *La sombra de Orión*, junto con *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *La invención del pasado* de Miguel Torres, como obra representativa de un “giro” en la última producción en el país que desplazaría el interés de las figuras del poder, de los vencedores, a la perspectiva de las víctimas indefensas, de los vencidos, los muertos, y de sus residuos fantasmales.

La perspectiva crítica es sugerente y converge significativamente con el perfil de las investigaciones que se empiezan a presentar en este trabajo, pero quizás debería verificarse en un repertorio más amplio de obras, y también en una dirección comparativa con las tradiciones estéticas que desde hace tiempo se han fraguado en torno al testimonio de las atrocidades de la dictadura y la recuperación de las verdades de los “hundidos”, de los desaparecidos. Montoya explicita las fuentes de las grandes obras de la literatura del inframundo, «de Homero y Virgilio, de Dante y Shakespeare, de Lee Masters y Rulfo, en el que los muertos hablan como si estuviesen vivos» (Montoya 2021: 371-372), pero en algunos momentos las voces de las almas rescatadas de La Escombrera recuerdan, más que al Bolaño de 2666 o al Rodrigo Rey de *El material humano* –señalado por Henao Jaramillo– la que, en el *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita, se erige potente y desolada del amasijo de cuerpos ya descompuestos en el suplicio de las torturas y la aniquilación física:

Nos descargaron cal y piedra encima
 Por un segundo temí que te hicieran daño.
 Ay amor, cuando sentí el primer
 estrépito me pegué todavía un poco más a ti.
 Fue algo. Sí seguro fue algo.
 Sentí las piedras aplas-
 tándote y yo creí que gritarías, pero no. El
 amor son las cosas que pasan.
 (Zurita 1985: 14)

Publicado durante la dictadura militar en Chile, en 1972, *Canto a su amor desaparecido* es el “de profundis” que canta Zurita por el desvanecimiento de una realidad política naufragada en el horror de las guerras sucias. El Chile de Allende y la América Latina reformista y revolucionaria de los años 60-70 ya se endurecen en la frialdad de un extenso cementerio: una constelación de “nichos”, que en algunas páginas del poema se dibujan

gráficamente en un mapa funerario de dimensiones intercontinentales, metáfora de una perversa dinámica geopolítica: «En cada nicho hay un país, están allí, son los países latinoamericanos».... El texto de Zurita, como sugiere Garrido Alarcón, se dispone como una «configuración urbana», una necrópolis textual para el cuidado de las memorias dispersas de los desaparecidos. Mediante un procedimiento de "espacialización" del tiempo el poeta «pretende desvelar o hacer aparecer lo que no es posible hacer aparecer, el cementerio con las tumbas de los desaparecidos» (Garrido Alarcón 2008: 165); de una manera parecida, cabe reflexionar, a lo que hace Montoya a través de los mapas visuales y sonoros del territorio luctuoso de Medellín. El canto de Zurita se extiende por territorios inquietantes –galpones y cuarteles que son centros de detención, nichos y cementerios que son países y continentes–; heterotopías, contraespacios, retomando a Foucault, en los que el lenguaje no puede no romperse, desarticularse, minado en su nexos sintácticos y lógicos, sufriendo el mismo destino de los cuerpos de los torturados y desaparecidos, el desvanecimiento cognitivo y sensorial de los sobrevivientes. La palabra poética se encarga de construir en las tramas de la escritura un entierro a los cuerpos de los caídos en la larga historia de violencia y opresión del subcontinente americano, dirá el chileno en el ensayo *Poesía y nuevo mundo*:

De en adelante la misión del poeta no será otra que la de darle sepultura, en nombre de sociedades que no han querido o podido hacerlo, a toda esa la interminable de cuerpos que caídos, victimizados, arrasados por y en la lengua que nosotros hablamos continúan deambulando en el eje de nuestro idioma sin encontrar siquiera la sanción de un entierro (Zurita 2000: 163).

En esta América Latina salpicada de cruces de N.N., proliferan reencarnaciones de la Antígona de Sófocles. «*Antígona* es la compasión por los miles de cuerpos sudamericanos que no ha tenido más sepultura que la del paisaje» (Solanes 2008: 117), dijo Zurita en una ocasión, suscribiendo con tal aserción paradójica una apropiación latinoamericana del mito, sobre la cifra de la desaparición y de la negación del duelo, que en efecto había propiciado ya un extenso ciclo de reescrituras de la fuente clásica, sobre la cuales no es el caso de intervenir aquí.

En el tramado intertextual de *La sombra de Orión* tampoco falta una referencia a este mito, además con un guiño autorreferencial, ya que se atribuye al escritor Pedro Cadavid la autoría

de un relato en torno a la heroína griega que alude evidentemente a un cuento del mismo Montoya, de la antología *Réquiem por un fantasma*. Y se podrían seguir ecos del “eterno grito de Antígona”, para citar a Butler, en otras latitudes de las dolorosas tierras latinoamericanas, en los territorios también fronterizos del México septentrional, por ejemplo, donde, como escribía Rivera Garza (2013: 16), «rodeadas de narcofosas, sitiadas por el horror y el miedo, nuevas y más brutales necrópolis fueron surgiendo» en los últimos años. «Me llamo Antígona González y busco mi hermano Tadeo», dice la Antígona mexicana de la obra de Sara Uribe, *Antígona González*, construida en torno a una Tebas taumalipeca atravesada por voces fantasmales, donde también resuenan potentes los murmullos de los muertos de *Pedro Páramo* (Nuzzo 2022). Mas es necesario asomarse ahora, en el escaso espacio disponible, desde este mismo marco conceptual, a la propuesta narrativa de la penúltima novela de la escritora venezolana Karina Sainz Borgo, *El Tercer País*. Amparada bajo la “negra” sombra protectora de Homero, Sófocles y Rulfo, también se construye en torno al lugar del cementerio como una compleja ciudad, compaginada por una peculiar necrofilia: sentimiento basilar del ser humano, como reflexionaba el protagonista de *La sombra de Orión*⁶, que sin embargo se vuelve religión –privada, familiar, cívica– en las experiencias de las hermosas figuras femeninas que la protagonizan.

4. Karina Sainz Borgo y el cementerio fronterizo de *El Tercer País*

En *La hija de la española* Sainz Borgo había trazado una representación distópica hasta la tinta apocalíptica de una Caracas hundida en la crisis de la Revolución bolivariana, con un diseño del espacio que convergía ya, por una luctuosa fuerza de gravedad, hacia el cementerio, dibujado como un lugar a la merced de la más abyecta criminalidad, abusado por las correrías de profanadores de tumbas en busca de algún lucro o de sugerencias satánicas.

El cementerio se vuelve pues eje espacial de la última novela de la escritora venezolana, *El Tercer País*, protagonizada por

6 «De cualquier manera todas las ciudades son grandes cementerios. El ser humano es fundamentalmente necrófilo. Vive asentado en la muerte y cree que, confrontándola, avanza en el tiempo» (Montoya 2021: 308-309).

unas Antígonas dedicadas en cuerpo y alma a la tarea de brindar sepultura a los tantos muertos de tierras castigadas por el hambre y la violencia. La novela profundiza un imaginario espacial en efecto alejado del tópico de la ciudad, conectado más bien con la representación de un mundo fronterizo de naturaleza preminentemente semirural, escasamente urbanizado, tierra franca para las acciones delictivas de distintos grupos armados, escenario del éxodo incesante de migrantes misérrimos y desesperados. Caracas aquí apenas es aludida como el punto de partida –ciudad evanescente, «valle fantasma»– del viaje que Angustias y su esposo afrontan para huir de la «peste», con la esperanza de ofrecer una vida mejor a los gemelos recién nacidos, emprendiendo una larga odisea, a través de la sierra occidental y oriental, hasta Mezquite y las tierras de la Tolvaneras. Los bebés no sobreviven al viaje y Angustias, con los cadáveres guardados en una caja de zapatos, se dirige hacia el encuentro con Visitación, personaje legendario de las Tolvaneras, que ha construido y cuida un cementerio ilegal donde reciben sepultura los tantos muertos caídos en la marcha de la migración y abatidos por la violencia incesante del lugar. Angustia logra su objetivo y decide quedarse a vivir en el lugar donde ha enterrado a sus hijos, a lado de Visitación, aprendiendo su oficio. Mezquite, «pueblo fronterizo rodeado de mercenarios y traficantes», según ha registrado la crítica, podría ser una que otra localidad de la geografía real de la frontera colombo-venezolana atravesada en las últimas décadas por el imponente proceso migratorio. Las connotaciones sociológicas del territorio ficticio se desfiguran sin embargo en los contornos legendarios de una espacialidad más bien mítica, que se disuelve en las atmosferas del realismo mágico latinoamericano, del cual Sainz Borgo con un guiño de ojo al lector retoma también la confusión entre los planes de la realidad –lo natural y lo sobrenatural– concluyendo sin embargo con un “realismo trágico” que a lo maravilloso concede muy poco, a parte la increíble fuerza de resistencia moral y cívica de los personajes femeninos, expresiones de una fuerza maternal benéfica y salvadora, que se reproduce incansable de la muerte y el dolor. Mezquite podría ser Cúcuta, como se ha dicho, pero se parece también a Comala, se desfigura en la misma atmosfera recalentada en la que esta se evapora. O, al menos, si Comala se hunde «en el puro calor sin aire», «está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno» (Rulfo 2000: 66), Mezquite se anuncia como un “purgatorio” a la mirada de los peregrinos

de *El Tercer País*, abofeteados como el Juan Preciado de *Pedro Páramo* por ráfagas de calor:

Otra ráfaga de viento abrasó nuestra piel. La tierra de Mezquite era una paila cubierta de cardos y llantos, un lugar en el que no era necesario ponerse de rodillas para hacer penitencia. [...] Así era El Tercer País, una frontera dentro de otra donde su juntaban la sierra oriental y la occidental, la leyenda y la realidad, los vivos y los muertos (Sainz Borgo 2021: 12).

Si Mezquite es una nueva Comala, en este nuevo contexto de la sempiterna violencia latinoamericana, el Pedro Páramo de aquellas tierras malditas es Abundio, «el dueño de Las Tolvaneras, el hombre con más dinero y poder de toda la frontera» (Sainz Borgo 2021: 31), que en conexión con los grupos armados de la guerrilla saca provecho del tráfico de los migrantes (47); como el cacique de Rulfo se impone por «ese resorte de poder que convierte a los asesinos en patriarcas» (46). Y este nuevo Pedro Páramo es también el antiguo Creonte de Sófocles, que, con la connivencia del alcalde-títere Aurelio Ortiz, impide a Visitación y Angustias, las nuevas Antígonas, enterrar más muertos en “El Tercer País”, en el territorio estratégico Las Tolvaneras, disputado por los distintos actores criminales de un lugar abandonado por la ley. Con pocos pero eficaces elementos, Sainz Borgo dibuja los ejes geográficos de una *waste land* fronteriza, *via crucis* de los migrantes, concreción material de una economía ilegal y criminal, fundada sobre el contrabando, la extorsión, el secuestro, la matanza ordinaria: Sangre de Cristo, «primer caserío después de cruzar la sierra oriental» (Sainz Borgo 2021: 21), donde mueren los gemelos, y a treinta kilómetros de ahí Cucaña, donde las mujeres «orientales», jóvenes y viejas, van a vender su pelo o a prostituirse en los camiones para reconstituir las finanzas para el viaje; Mezquite (Sainz Borgo 2021: 35), más pueblo que ciudad, concentrado en torno al edificio municipal, a la plaza del mercado y la pollería, y en cuyos confines, cerca del basurero, surge el mismo cementerio regentado por Visitación; Cuchillo Blanco, a setenta kilómetros de Tolvaneras, llamado así «porque todas las fiestas acababan a puñaladas» (Sainz Borgo 2021: 109-110), o Nopales, reino de las riñas de gallos de Abundio, que «excepto de galleras», «carecía de cualquier cosa» (Sainz Borgo 2021: 170). Visitación, seguida por Angustias, recorre estas tierras salpicadas de cadáveres, dispensando auxilio a los vivos y nichos a los muertos, con su sonriente paganismo, sabiendo conjugar sin

estridencias –al contrario de Visitación, inicialmente encerrada en el dolor riguroso e introvertido del luto– los placeres de la vida con una alegre “necrofilia”, aprendida desde la niñez como el más sencillo de los saberes. «Virgen morena extraviada en un basurero» (11), como aparece en la primera página de *El Tercer País*, se impone con las formas llamativas de una mujer fuerte y atractiva pero al mismo tiempo evanescente, pronta a disolverse en la iconografía del mito popular: «En lugar de carne y hueso, parecía hecha de aceite y azabache». El enjambre de avispa que rodea su cintura como una aureola la eleva en la leyenda, pero el personaje de Visitación trae inspiración de una realidad que por inimaginable se confunde con lo ficticio. Las crónicas de la migración desde Venezuela a Colombia han registrado los testimonios de voluntarios que, en los escenarios de la frontera, ante la pasividad de las autoridades de ambos países, se dedican a levantar los cuerpos de los muertos, víctimas de privaciones, abusos y violencia, abandonados a la intemperie y al olvido, administrando los rituales de la inhumación en espacios ilegales, sustraídos al territorio público o a las tierras de sus propias propiedades. Edwin López, por ejemplo:

un cucuteño de treinta y cuatro años, dueño de su propia funeraria, la funeraria San Martín. Lleva veinte años recogiendo cuerpos en Cúcuta y en la frontera. Hoy es una de las personas en la capital Norte de Santander que recoge los cadáveres en las trochas, la mayoría de venezolanos. Va a recogerlos porque lo llaman, no porque lo paguen: su labor casi nunca es remunerada. (Tapia Jáuregui 2021: 206)

O Sonia Bermúdez:

Una guajira de sesenta y cuatro años, también lo ha hecho en Riohacha. En sus seis hectáreas de tierra ha construido su propio cementerio para sepultar a los que nadie reclama y a los venezolanos cuyas familias no pueden pagar una funeraria. (Tapia Jáuregui 2021: 213-214)

Sobre este aspecto es intervenida la misma autora en una entrevista a Nelson Rivera (2021):

Aunque *El tercer país* es una novela, necesité acercarme a un cementerio perdido en la mitad de la nada al que iban a parar hombres y mujeres sin nombre ni nadie que los reclamase, o cuyos familiares apenas disponían de dinero y medios para darles sepul-

tura. Solo después de escuchar, ver, oler y percibir ese dolor polvoriento y áspero fui capaz de comprender cuáles son los temas centrales que recorrerían una tragedia antigua y universal que se repite. (Rivera 2021)

Y también se explican según las leyes de la pura, la más descarada realidad los accidentes misteriosos que jalonan la vida de El tercer país, donde como en *Pedro Páramo* la muerte parece confundirse con la vida, los vivos con los muertos, en un estado de yuxtaposición del aquí y del más allá que, sin embargo, es solo aparente, fruto de una simulación orquestada por los actores de la mala vida:

Así ocurrían las cosas en la sierra. Las ánimas y los vivos se mezclaban en una cortina de bruma hasta formar un pelotón de desgracias que servían para ahuyentar los curiosos y solapar a los verdugos. Los espíritus eran útiles para todos. Ayudaban a camuflarse y facilitaban las cosas para aquellos que no querían ser vistos ni encontrados [...] Los quejidos y gritos atribuidos a fantasmas servían para enmascarar ajusticiamientos y palizas. Las ánimas y los espantos levantaron un gobierno del más allá en la tierra: que si la desgraciada novia vestida al pie de la carretera, o el hombre invisible que silbaba en la oscuridad. Todos aquellos inventos se convirtieron en el disfraz con el que guerrilleros, traficantes y soplones disimulaban sus fechorías. (Sainz Borgo 2021: 207-208)

Si, como dijo Carlos Monsiváis, la condición de Comala «no es el más allá sino el aquí para siempre» (cit. en Báez Durán 2000), una realidad a la cual parece negada toda forma de expiación y transcendencia, El Tercer País no está menos trágicamente clavado a las leyes terrenales, sin bien monstruosamente deshumanas de la realidad. A estas, como se decía, parecen resistir solo figuras de mujeres que, como las “Antígonas” de *La sombra de Orión* «se enfrentan con la palabra y con acciones pacíficas a los guerreros», (Jaramillo 2020), «dispuestas a violar una ley arbitraria para hacer lo que juzgan correcto» (Rivera 2021: 9), haciendo del espacio “liminal” del cementerio el baluarte de una orgullosa rebeldía.

La frontera está crucialmente en juego en las simbolizaciones espaciales de la novela: entre la sierra oriental y la occidental (entre Venezuela y Colombia), la acción converge en el cementerio de “El tercer país”, lugar fronterizo entre los vivos y los muertos, en una dimensión que mete a prueba las fronteras entre el aquí y el más allá. Como el “tercer espacio” de Bhabha, el

tercer país es un lugar liminal, un intersticio, y un contraespacio, según Foucault, que identificaba en los cementerios el ejemplo más evidente de heterotopia: “espacios otros”

qui ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent o inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, réflétés ou réfléchis (Foucault 1994: 14, 12).

Sin embargo, en las topografías literarias latinoamericanas, como se ve, los cementerios asumen una incongrua centralidad, hasta resultar en cierto sentido debilitado el factor excéntrico, la carga de extraterritorialidad que les atribuía Foucault, neutralizándose en una topografía en la cual vida y muerte se infiltran mutuamente, donde, como reflexionaba la misma Sainz Borgo, «la muerte se vacía de su excepcionalidad, se normaliza, se da por sentada» (Rivera 2021): el cementerio que se vuelve la casa, la residencia de los vivos, de Visitación y Angustias que deciden «vivir enterrando» (Sainz Borgo 2021: 162), en *El Tercer País*, la fosa común en el mismo recinto urbano, corazón oscuro de la ciudad, en *La sombra de Orión*, que amenaza con tragarse la ciudad entera de Medellín en los pronósticos de Montoya-Cadavid (Jaramillo 2020). Símbolos potentes del colapso de la *polis* latinoamericana, estas necrópolis literarias son reflejos de aquellas fenomenologías de la muerte que Achille Mbembe estudia en su *Necropolítica*, con el intento de superar la biopolítica, incapaz de dar cuenta de las formas de administración del derecho a la vida y a la muerte en los países desfigurados por el colonialismo, en la época de la modernidad tardía; pero son también resguardos extraordinarios de una *civitas* de la *pietas* ejercida desde la iniciativa privada por intrépidas Antígonas, obstinadas en la búsqueda señalada por Calvino en el famoso epílogo de *Le città invisibili*: «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» (Calvino 2016: 160).

5. Palabras finales

Mientras tanto, sobre nosotros que escribimos, leemos, observamos desde los suaves algodones intelectuales de nuestras “ciudades letradas”, más o menos lejos de las llamas de aquellos infiernos, sobre nosotros que «al margen, aún vivos, miramos los intersticios» de aquellas fronteras, que «desde la Historia espíamos hasta sus expulsados» (Villoro 2001: 28), siguen pesando

inquietantes preguntas, hijas de la famosa pregunta de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz. Sobre ello reflexiona lúcidamente el propio Montoya en sus conversaciones con Carlos Jaramillo sobre *La sombra de Orión*, una investigación sobre el mal que tal vez, con su obstinado ejercicio estilístico sobre las formas de la violencia, es «una cara más más de la crueldad humana». Quizás no de la crueldad, ciertamente de la injusticia que con implacable crueldad rige las estructuras de la ciudad de los hombres...

Bibliografía

- Abad Faciolince, H. (2008). «Estética y narcotráfico». *Revista de Estudios Hispánicos*, 42 (3):513-518, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2880432> (10/10/2023).
- Abad Faciolince, H. (1998). *Fragmentos de amor furtivo*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Báez Durán, M. (2000). «El silencio y las voces errantes en Pedro Páramo». *Sueños de la Laguna*, Dirección Municipal de Cultura, 2000. <https://toniconcordia.atspace.cc/baez.htm> (23/08/2024).
- Calvino, I. (2016) *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*, CNMH, Corporación Región, Ministerio del Interior, Alcaldía de Medellín, Universidad EAFIT, Universidad de Antioquia.
- Claudel, P. (1965). «Conversations dans le Loir-et-Cher». *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Echeverría, I. (2018). «Jorge Franco Ramos cuenta la historia de una sicaria de Medellín». *Babelia (El País)*, 19 de septiembre.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de E. C. Frost. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1994). «Des espaces autres». *Dits et écrits II*. 1976-1988. Paris: Gallimard: 1571-1581.
- Franco Ramos, J. (2004). *Rosario Tijeras*. Bogotá: editorial Planeta Colombiana.
- García Canclini, N. (1007). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Garrido Alarcón, E. (2008). «Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita». *Revista de Filología Románica*, VI: 161-171.
- Geffer, R. (2003). «Introduzione a La città come testo». Atti del Convegno (Trieste, 3 dicembre 2003). *Prospero. Rivista di culture anglo-germaniche*, 10: 7-14.
- Giraldo Luz, M. (2001) *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Andrés Bello.
- González-Palomares, J. (2014). «Estrategias narrativas para (no) mostrar el mal. Representación de la violencia y el horror: la parte de los crímenes en 2666 de Roberto Bolaño». Hartwid, S. (ed.) *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, representación*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Heffes G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Henao Jaramillo, S. (2021). *La escucha y la escritura. Notas sobre La sombra de Orión, de Pablo Montoya*. Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15845/pr.15845.pdf (13/04/2024).
- Jácome Liévano, M. R. (2009). *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Bogotá: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Jameson, F. (1989). *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti.
- Jaramillo, C. A. (2020). «“La sombra de Orión”. Escribir sobre la violencia es meter la cabeza en lo oscuro. Entrevista a Pablo Montoya». *Abisinia Review*, no. 20, febrero. <https://www.abisiniareview.com/la-sombra-de-orion-escribir-sobre-la-violencia-colombiana-es-meter-la-cabeza-en-lo-oscuro/> (19/04/2024).
- Llarena, A. (2007). *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. México: Universidad Autónoma De Sinaloa Editorial.
- Locane, J. J. (2012) «*La Virgen de los sicarios* leída a contrapelo: para un análisis del *flâneur* en tiempo de aviones y redefinición del espacio público». *Calle14*, no. 9, vol. 7, junio-diciembre.
- Locane, J. J. (2016). *Miradas locales en tiempos globales: Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Mbembe, A. (2016) *Necropolítica*, con un saggio di R. Beneduce. Verona: Ombre corte.

- Menton, S. (2007). *La novela colombiana, planeta y satélites*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Montoya, P. (2000). «La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana (década de 1990)». *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 24, “Les nouveaux réalismes”: 49-55.
- Montoya, P. (2004). *La sed del ojo*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Madrid: Punto de vista Editores, 2017.
- Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Penguin Random House.
- Montoya, P. (2021) *La sombra de Orión*. Penguin Random House.
- Nuzzo, G. (2018) «Entre imágenes y palabras: juegos de las memorias en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya». *Ensayos Americanos*, ed. por M. Colucciello, G. D’Angelo y R. Minervini, Penguin Random House, Universidad Católica de Colombia: 309-332.
- Nuzzo, G. (2019a). «“Pupilas sedientas”. Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra de Pablo Montoya, entre eros y violencia». *America: il racconto di un continente*, a cura di F. Cecere e S. Regazzoni, Edizioni Ca’ Foscari: 405-424.
- Nuzzo, G. (2019b). «En la sombra de Montaigne: *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, entre el ensayo y la ficción». *Quaderni ibero americani*, gennaio-dicembre no. 109: 55-69.
- Nuzzo, G. (2022). «Los testimonios de las Antígonas latinoamericanas: *Antígona Tribunal de mujeres* y *Antígona González*». *Sognavamo nelle notti feroci, speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti*, ed. Giulia Nuzzo. Officine: 293-326.
- Orella Díaz Salazar, V. (2012). «*La Virgen de los Sicarios*: el escritor y la ciudad en el nuevo fin de siglo». *Recherches*, no. 8.
- Puerta Domínguez, S. (2019). «La construcción cinemática de la ciudad: una aproximación a la actualidad de la Medellín representada». *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, vol. 11, no. 21: 285-310..
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Cali: Ediciones del Norte.
- Rivas Luz, M. (comp.) (2021). *Otra tierra, otro mar. Crónicas de la migración venezolana en Colombia*. Colombia: Frontera Viva.
- Rivas Luz, M. (2022). «El país desde lejos: la migración venezolana en las ficciones de Karina Sainz Borgo». Da Silva Capaverdi T., Bevilacqua Maioli J. (eds.), *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*. Niterói: Makunaima: 195-218.

- Rivera, N. (2021) «Entrevista a Karina Sainz Borgo. Los que aparecen en *El Tercer País* son lugares y personas aplanados por el dolor». *Papel Literario. El Nacional*, 28 marzo. [https://www.elnacional.com/papel-literario/karina-sainz-borgo-los-que-aparecen-en-el-tercer-pais-son-lugares-y-personas-aplanados-por-el-dolor/\(19/04/2024\)](https://www.elnacional.com/papel-literario/karina-sainz-borgo-los-que-aparecen-en-el-tercer-pais-son-lugares-y-personas-aplanados-por-el-dolor/(19/04/2024)).
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Rotker, S. (2019). «Ciudades escritas por la violencia». *Cuadernos de Literatura*, 23.45: 192-211.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*, edición de J. C. González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Sainz Borgo, K. (2019). *La hija de la española*. Penguin Random House.
- Sainz Borgo, K. (2021). *El Tercer País*. Penguin Random House.
- Scarano, L. (1999). «Ciudades escritas (Palabras cómplices)». *CELEHIS*, 11: 207-234.
- Solanes, A. (2008). «Raúl Zurita: “Escribir es suspender la vida”». *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 702: 99-120.
- Tapia Jáuregui, T. (2021). «Morir en la frontera: los cuerpos huérfanos entre Colombia y Venezuela». *Otra tierra, otro mar. Crónicas de la migración venezolana en Colombia*. Rivas Luz, M (comp.), Frontera Viva: 205-216.
- Toro, V. (2013). «La ciudad-aleph: *Angosta* de Héctor Abad Faciolince». *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (9): 1-14.
- Vallejo, F. (1994). *La Virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2020) *Imaginarios políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente*. Sello editorial Universidad del Tolima.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2021). «Nueve preguntas a Pablo Montoya. Peregrinaciones del artista, el pensador y el personaje literario». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, no. 2, verano: 483-492.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2021). «En conversación con Pablo Montoya. Iluminaciones de la palabra. A propósito de *La sombra de Orión*». *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 51, no. 2, jul-dic.: 97-113.

- Vanegas Vásquez, O. K. (2022). «La estética de lo imposible: exhumación, identidad y desborde en la novela colombiana». *Mitologías hoy*, vol. 26, junio:115-127.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2023). «Lo visual y lo sonoro como expresión estética de la desaparición y la muerte en la novela colombiana». *Revista Guillermo de Ockham*, 21(1): 159-176.
- Villoro, Juan (2001). «Lección de arena. “Pedro Páramo”». *Efectos personales*. Madrid: Anagrama: 13-28.
- Zurita, R. (1985). *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Zurita, R. (2000). «Poesía y Nuevo Mundo». *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Bogotá: Editorial Andrés Bello.

Port-au-Prince, cent'anni di paesaggio urbano

Port-au-Prince, One Hundred Years of Urban Landscape

*Silvia Boraso**

DOI 10.54103/criando.211.c396

RIASSUNTO

Port-au-Prince, capitale culturale dei Caraibi francofoni durante la dominazione francese, ha mantenuto il suo ruolo di centro culturale, politico ed economico anche dopo l'indipendenza di Haiti nel 1804. Nonostante l'iniziale esclusione dalle rappresentazioni letterarie locali, la città ha iniziato a emergere nella narrativa haitiana all'inizio del Novecento. Questo contributo esplora l'evoluzione del paesaggio urbano nel romanzo haitiano attraverso un'analisi comparata di *Marilisse* (1903) di Frédéric Marcelin e *Les villages de Dieu* (2021) di Emmelie Prophète. La lettura ravvicinata dei due testi, storicamente distanti tra loro, permette di individuare similitudini e differenze nella percezione e nel rapporto con lo spazio urbano delle protagoniste: Marilisse, una ragazza madre che vive nei sobborghi, e Célia, un'adolescente influencer coinvolta nelle attività criminali della gang di quartiere.

PAROLE CHIAVE

Port-Au-Prince, romanzo haitiano, paesaggio urbano, Frédéric Marcelin, Emmelie Prophète.

ABSTRACT

Port-au-Prince, the cultural capital of the French-speaking Caribbean during French rule, has maintained its role as the cultural, political, and economic center of the country even after Haiti's independence in 1804. Despite its initial exclusion from local literary representations, the city began to emerge in Haitian literature in the early 20th century. This paper explores

* Università Genova - Assegnista di ricerca
silvia.boraso@edu.unige.it
ORCID : 0009-0007-0688-5398

the evolution of the urban landscape in Haitian novels through a comparative analysis of Frédéric Marcelin’s *Marilisse* (1903) and Emmelie Prophète’s *Les villages de Dieu* (2021). A close reading of these historically distant texts reveals similarities and differences in how the protagonists—Marilisse, a single mother working as a laundress in the suburbs, and Célia, a teenage influencer posting gang activities on social media—perceive and relate to urban space.

KEYWORDS

Port-au-Prince, Haitian novel, urban landscape, Frédéric Marcelin, Emmelie Prophète.

Introduzione

Capitale culturale dei Caraibi francofoni durante la dominazione francese (Gliech 2008: 43), Port-au-Prince ha mantenuto il proprio ruolo di centro culturale, politico ed economico del Paese anche dopo il 1804, anno in cui Haiti ha dichiarato la sua indipendenza dalla Francia. Benché la maggior parte degli intellettuali, che fin dai primi anni d’indipendenza aveva sentito il bisogno di creare una tradizione letteraria nazionale (Hoffmann 1992: 17), vivesse nei quartieri alto-borghesi della città, durante tutto l’Ottocento quest’ultima era stata esclusa dalle rappresentazioni letterarie locali in versi e in prosa. Influenzati da una visione estremamente negativa della realtà cittadina che vedeva in Port-au-Prince la capitale del vizio e della corruzione, gli scrittori haitiani avevano preferito infatti dedicarsi alla descrizione di paesaggi naturali, in particolare agresti¹. Sarà solo a inizio Novecento che i romanzieri cominceranno a interessarsi

1 Questa visione è presente tanto nelle relazioni di viaggio pubblicate da viaggiatori europei (Wimpffen [1797] 1911: 42-43; Deléage 1887: 53) quanto nelle prime rappresentazioni romanzesche della realtà urbana pubblicate da scrittori locali. Contrapponendo alla semplicità bucolica delle campagne l’agitazione e i miasmi della città (Hoffmann 1995: 158), il binomio città-campagna diventerà un vero e proprio topos letterario e continuerà anche nei primi anni del Novecento, come mostrano questi passaggi estrapolati da *Marilisse* di Frédéric Marcelin, uno dei principali romanzieri «nazionali»: «*les grands centres sont généralement égoïstes, frivoles, qu’ils s’occupent de choses banales, négligeant trop souvent des événements qui décident plus tard de leur destinée*» (1903: 4; corsivo aggiunto); «*la capitale est le vice raffiné au contraire de la province qui est la vertu simplette*» (1903: 7; corsivo aggiunto).

alla città, facendo di vie e quartieri il teatro delle loro opere. Da lì in poi Port-au-Prince s'imporrà nella storia della letteratura haitiana come vero e proprio emblema dello spazio urbano, passando dall'essere il simbolo dell'alta borghesia nei primi decenni del Novecento a sfondo di sanguinarie lotte tra gang in epoca contemporanea.

Incentrato sull'evoluzione del paesaggio urbano nel romanzo haitiano, questo contributo si focalizzerà sull'analisi comparata delle descrizioni della città all'interno di *Marilisse* (1903) di Frédéric Marcelin e de *Les villages de Dieu* (2021) di Emmelie Prophète. La lettura ravvicinata dei due testi, storicamente molto distanti tra loro, permetterà di individuare similitudini e differenze nella maniera di percepire e rapportarsi allo spazio delle due protagoniste rispettive, Marilisse, una ragazza madre costretta a fare la lavandaia nei sobborghi per riuscire a mantenere la propria famiglia, e Célia, influencer adolescente che si ritrova a dover promuovere sui social le attività criminali della gang che ha preso il controllo del quartiere in cui vive.

1. Scorci di Port-au-Prince: dai giardini lussureggianti al «viol de la nature»

Nei primi anni del Novecento i «romanciers nationaux» – termine con cui la critica identifica convenzionalmente non solo Frédéric Marcelin, ma anche Fernand Hibbert, Antoine Innocent e Justin Lhérisson, considerati come i primi grandi romanzieri haitiani (Berrou e Pompilus 1975: 515) – spostano l'ambientazione del romanzo nazionale, che finora si era rivolto quasi esclusivamente all'evocazione del passato glorioso della Rivoluzione, dalle piantagioni e dai campi di battaglia alle strade di Port-au-Prince, ispirandosi per lo più alla contemporaneità e alla vita quotidiana dei cittadini². La scelta d'incentrare l'analisi qui proposta sulla produzione romanzesca di Frédéric Marcelin, e in particolare sul romanzo *Marilisse*, è giustificata dal fatto che Marcelin è stato l'unico dei «romanciers nationaux» a non essersi

2 È da questo interesse per la città e per i fatti di cronaca che a inizio Novecento potrà affermarsi un nuovo genere letterario haitiano: la *lodyans*. Racconto breve avente le sue radici nella realtà creolofona del Paese, la *lodyans* aveva conosciuto tentativi di trasposizione allo scritto già a inizio Ottocento (Léger 2018: 193), ma sarà solo a partire dalla pubblicazione de *La Famille des Pitite-Caye* di Justin Lhérisson, nel 1905, che questa forma narrativa troverà il suo pieno sviluppo.

interessato esclusivamente alle famiglie ricche della capitale, regalando all'interno delle sue opere uno scorcio della vita delle classi più disagiate. L'interesse dell'autore per la realtà popolare della capitale è ciò che permette d'identificare un rapporto di continuità tra la descrizione del paesaggio urbano tipica dei primi decenni del Novecento e la rappresentazione del tessuto cittadino contenuta ne *Les villages de Dieu* di Emmelie Prophète.

Per poter analizzare queste convergenze, è però necessario prendere in considerazione le differenze socio-economiche, politiche e culturali che il secolo di storia che separa la pubblicazione dei due romanzi inevitabilmente comporta, soprattutto perché l'elemento che risente maggiormente della successione di governi, crisi economiche e politiche e cambiamenti sociali è proprio l'oggetto di rappresentazione dei due testi, la città stessa. La Port-au-Prince di Marcelin – e, più in generale, dei «romanciers nationaux» – è infatti una città portuale che, all'inizio del secolo scorso, ha più le dimensioni di un piccolo centro borghese (Figura 1) che quelle della grande metropoli dei giorni nostri.

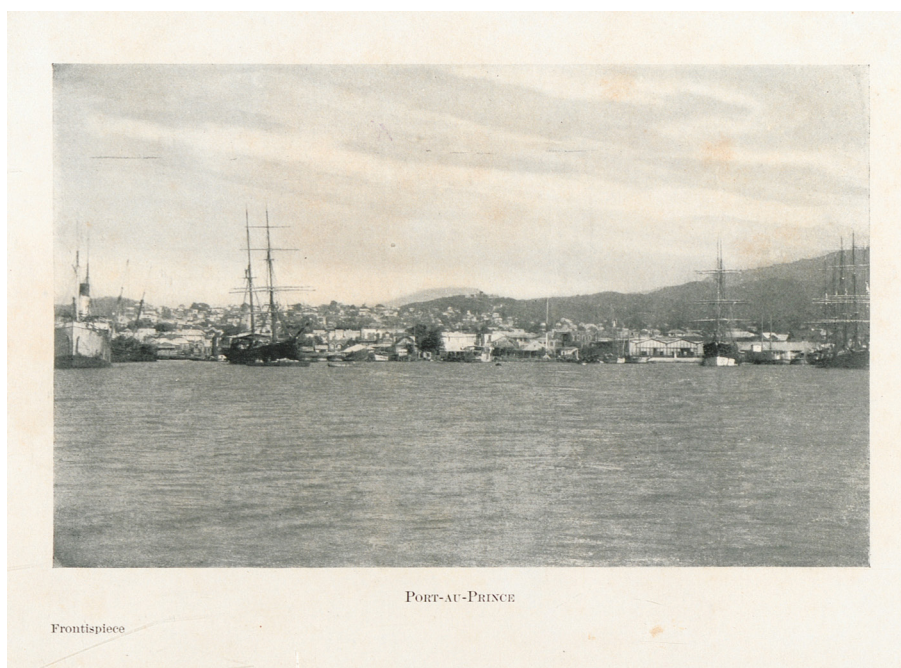


Fig. 1. J. N. Léger, Haïti : son histoire et ses détracteurs

Più interessati a raccontare in tono ironico pregi e difetti dell'*élite port-au-princienne* – la classe dirigente della capitale –, F. Marcelin e gli altri scrittori suoi contemporanei non si soffermano molto sull'architettura cittadina, offrendo in realtà di questa piccola città più un ritratto sociale che una rappresentazione spaziale. Inoltre, i pochi passaggi descrittivi che si possono identificare nelle loro opere si concentrano su quegli elementi del tessuto urbano che ricordano maggiormente il paesaggio rurale, come giardini e aiuole, riproponendo in chiave cittadina l'ideale agreste del secolo precedente. Nel caso di F. Marcelin, il topos della natura idillica che aveva caratterizzato il romanzo ottocentesco haitiano si ritrova nel gusto dell'autore per la descrizione dei giardini lussureggianti caratteristici delle case borghesi.

La citazione che segue, tratta dalle prime pagine di *Marilisse*, nelle quali viene descritto il cortile della casa di M. Caséus, l'avvocato presso cui Marilisse lavora come domestica, è emblematico dell'influenza che il paradigma descrittivo del secolo precedente – a sua volta derivante dai modelli metropolitani del pittoresco e del sublime – continua a esercitare, a livello formale, sulla produzione letteraria locale, come mostra la presenza del sintagma «*grâce mélancolique irrésistible*»³ che chiude la descrizione:

Deux ou trois cocotiers, dans les palmes desquels le vent tiède de la nuit bruissait légèrement, se profilaient à quelques pas les uns des autres, reliés entre eux, à mi-tronc, par une cordelette de pite où l'on faisait habituellement sécher le linge. Ces arbres, très répandus dans le quartier, et qui s'y développent rapidement par rapport à l'eau saumâtre que leur procure le voisinage de la mer, avaient, particulièrement cette nuit-là, une grâce mélancolique irrésistible. (Marcelin 1903: 24-25)

3 Se è vero che il modello della generazione di scrittori precedente continua a influenzare le descrizioni paesaggistiche di F. Marcelin, bisogna però sottolineare che l'uso del termine «irrésistible» ne mostra il superamento. Il termine, infatti, evoca, da un lato, la passione – «irrésistible», appunto – tra Marilisse e il suo amante, che si ritrovano, favoriti dall'oscurità della notte, nel giardino di M. Caséus, dall'altro, il bisogno impellente («irrésistible») di M. Caséus, svegliatosi di notte per andare in bagno. L'elemento di originalità delle descrizioni apparentemente convenzionali di F. Marcelin risiede proprio nella capacità dell'autore di dare un nuovo significato a forme e contenuti tradizionali attraverso l'uso dell'ironia, che qui fa leva sulla polisemia dell'aggettivo «irrésistible» per dissacrare l'usuale solennità con cui è rappresentato il topos dell'incontro amoroso all'interno dei primi romanzi haitiani.

Il brano è significativo anche perché mette in risalto il ruolo preponderante di piante e alberi all'interno del romanzo, nel quale numerose sono le scene che presentano i personaggi seduti all'ombra dei rami a godersi i pochi momenti di riposo⁴. Questa presenza – significativa se si considera il numero limitato di descrizioni paesaggistiche contenute in questo romanzo in particolare e, più in generale, in tutta l'opera dei «romanciers nationaux» – si spiega, in primo luogo, da un punto di vista fattuale: all'epoca effettivamente gli alberi erano «très répandus dans le quartier» e costituivano un elemento onnipresente nella città (Figura 2).

In secondo luogo, questa presenza è giustificata dal ruolo assunto dagli alberi nell'immaginario locale. Gli alberi infatti sono tuttora parte del mito fondatore del Paese, secondo cui la vittoria degli ex schiavi sarebbe stata possibile, tra le altre cose, grazie alla protezione degli insorti da parte della Natura e dei numi tutelari dell'isola, paradiso terrestre decaduto a causa non dell'incompetenza governativa degli Haitiani, come sostenevano i detrattori di Haiti, ma per colpa della schiavitù, onta che veniva punita dalla Terra stessa attraverso l'insurrezione dei ribelli⁵.

4 Si possono citare, a titolo esemplificativo, i seguenti brani: «à l'ombre de la petite tonnelle de *marigouya* et de *liane molle* qui s'étendait devant leur maisonnette» (M: 49; corsivo originale); «Trois hommes se détachèrent. En face du magasin, d'un lot de madriers de pitchpin à l'ombre desquels ils étaient étendus» (M: 72). È rilevante sottolineare che i personaggi che possono approfittare di questi momenti di riposo sono però esclusivamente uomini. Nel romanzo, infatti, la sola attività socio-ricreativa a cui possono dedicarsi le donne è la preparazione dei pasti, per la quale si ritrovano tutte intorno al fuoco al centro della corte, che costituisce di per sé un'ulteriore corvée di cui si addossano il peso. Le responsabilità economiche gravanti sulle donne nelle società caraibiche non costituiscono il punto focale della riflessione qui proposta, ma è importante ricordare che si tratta di una problematica sociale che F. Marcelin denuncia a più riprese in *Marilisse*.

5 Emblematica, in questo senso, è la citazione che segue, tratta da *Deux Amours* di Amédée Brun, uno dei primi romanzieri haitiani, insieme a Émeric Bergeaud, ad aver denunciato all'interno della sua opera la piaga della schiavitù durante la dominazione francese del Paese. Nel passaggio il narratore afferma che i terremoti frequenti di Haiti sarebbero da interpretare come la manifestazione dell'opposizione della Natura, nume tutelare dell'isola, allo sfruttamento coloniale della terra e degli uomini: «N'en déplaise à messieurs les savants, je suis, à propos de ces trépidations, plutôt de l'avis d'une vieille dame de mes connaissances qui soutient que les tremblements dont souffre la terre d'Haïti proviennent d'une maladie de colère contractée du temps de la domination étrangère et dont les accès se font



Fig. 2. P. Deléage, Haïti en 1886 vu par un français

Simbolo dell'indipendenza politica del Paese e dell'abolizione definitiva della schiavitù, il *cocotier* assumerà un ruolo centrale nel racconto nazionale, come testimonia il fatto che sia sempre stato inserito nello stemma della bandiera haitiana in tutte le sue versioni successive, dal 1804 ad oggi.

L'importanza degli alberi è inoltre giustificata dal fatto che questi costituiscono un rimando diretto all'immaginario vodù: richiamano sia il *reposoir*, la dimora dei *loa* (divinità), sia il *poteau mitan*, il pilastro centrale tipico dell'architettura dei templi vodù (Métraux 1958: 80)⁶. Alla luce di questa dimensione religiosa, l'assenza di ogni elemento arboreo ne *Les villages de Dieu*,

de plus en plus rares depuis l'affranchissement et l'indépendance» (1895: 9-10).

- 6 Nello specifico, A. Métraux identifica due divinità che sarebbero particolarmente legate agli alberi: Damballah e Loco. Per quanto riguarda Damballah, la ragione di questo legame privilegiato con gli alberi sarebbe da ricercare nel fatto che i serpenti, simboli del dio, salgono sui rami (1958: 92) e che il *vévè* – il disegno simbolico – di Damballah si trova spesso sul *potomitan* (metafora culturale e religiosa dell'albero naturale). Quanto a Loco, gli alberi ne sarebbero la personificazione diretta. Secondo Métraux, è grazie a Loco che le foglie hanno proprietà curative e virtù rituali. Nello specifico,

peraltro esplicitata – «Il n’y avait presque pas d’arbres dans la Cité» (Prophète 2021: 45) – è ancora più rilevante, soprattutto se si considerano i nomi biblici degli slum descritti nel romanzo: Puissance Divine, dove abita la protagonista; Bethléem, quartier generale della gang rivale⁷; Source Bénie; Mains de Jéhovah, ecc. Determinata ancora una volta dal reale contesto urbano di Port-au-Prince – una città che nel 2011 contava già più di tre milioni di abitanti (Vitiello 2011: 92) e nella quale il sovraffollamento ha portato alla costruzione massiccia e repentina di bidonville che hanno letteralmente divorato ogni spazio verde⁸ –, questa mancanza è però anche una scelta estetico-narrativa che denuncia l’abbandono dei quartieri ormai in mano alla criminalità più o meno organizzata delle gang da parte di Dio e, soprattutto, delle autorità statali.

Questi quartieri – «furoncle[s]» (Prophète 2021: 73), brufoli apparsi nel cuore della città, «ghettos [...] cloaques» (71) – costituiscono i «villages de Dieu» che danno il titolo al testo di E. Prophète e che l’*élite port-au-princienne* vorrebbe poter dimenticare. Costringendo il lettore locale, che inevitabilmente è parte di quella stessa élite⁹, a non distogliere lo sguardo dalla miseria che affligge la città, E. Prophète, al contrario di F. Marcelin, colma il proprio romanzo di descrizioni minuziose dello spazio urbano, senza preoccuparsi di edulcorarne gli aspetti più macabri e violenti. In particolare, l’autrice dedica tre lunghe pagine alla Cité de la Puissance Divine, tre pagine in cui la voce della protagonista del racconto, Célia, fa immergere il lettore all’interno del paesaggio polisensoriale della *commune* che l’ha vista crescere,

gli alberi che gli sono maggiormente associati sono il *mapous* e il *fromager* (94-95).

- 7 La rivalità tra quartieri poveri non è tipica di Port-au-Prince, ma si ritrova in diverse città caraibiche e può essere considerata un fenomeno generalizzato, come sottolinea Francesca Paraboschi nella sua analisi del paesaggio urbano nell’opera di Raphaël Confiant: «Cette attitude comportementale généralisée s’explique par le fait que les conditions de vie des habitants sont très similaires: partout règnent la boue et les ordures, la misère des habitations, le crime et la violence» (2011: 74).
- 8 La fagocitazione del paesaggio naturale ad opera della città – l’espansione rizomatica che F. Paraboschi attribuisce a Fort-de-France (2011: 62) – assume spesso nel contesto caraibico aspetti violenti, al punto che Dominique Chancé parla di vero e proprio «viol de la nature» (2011: 42).
- 9 Secondo il rapporto UNESCO 2016, nel Paese il tasso di alfabetizzazione della popolazione sopra i 15 anni sfiora appena il 60% (<https://uis.unesco.org/fr/country/ht>; consultato il 20 luglio 2023). L’accesso all’istruzione superiore rimane ancora oggi una prerogativa delle classi più abbienti.

in cui sono condensati elementi in realtà pervasivi che ritornano costantemente nella narrazione.

La Cité è caratterizzata, nello specifico, da una forte componente sonora: «La Cité de la Puissance Divine était d'abord du bruit. Des bruits qui couvraient d'autres bruits» (Prophète 2021: 44). Tra tutti i rumori, quello più opprimente e che risuona come un ritornello all'interno del racconto, è il suono dei proiettili. È infatti il rumore dei proiettili che apre il romanzo – Célia viene svegliata dagli spari giù in strada e inizia a raccontare –; è sempre il rumore dei proiettili, *memento mori* per eccellenza, che preannuncia i titoli sensazionalistici dell'indomani sui morti e sulle sparizioni ad opera delle gang. Dopo il rumore degli scontri, seguono a cascata tutti gli altri suoni:

La Cité de la Puissance Divine était d'abord du bruit. Des bruits qui couvraient d'autres bruits. Des projectiles tirés en plein jour pour effrayer un commerçant qui ne voulait pas s'acquitter de la redevance envers le gang du moment qui rançonnait, des postes de radio dont le volume était mis à fond, chacun émettant un programme différent, des voisins qui s'insultaient, des cris d'enfants qu'on tapait; des gosses qui étaient en train de courir, jouer, maigres, handicapés parce qu'ils avaient eu des accidents divers, que leurs parents pendant leur gestation avaient bu trop d'alcool, fumé des substances interdites, qui subissaient la cruauté de leurs camarades; des mioches trop nombreux qui témoignaient du taux élevé de la natalité, nés d'amours éphémères, de viols ou des œuvres de Dieu lui-même. Des jeunes femmes qui priaient à longueur de journée affirmaient très sérieusement avoir été engrossées par le Saint-Esprit et racontaient leurs songes à des gens ébahis qui croiraient n'importe quoi tant ils étaient paumés, désespérés; les fous, trop nombreux, les alcooliques, les drogués, les éclopés du dernier tremblement de terre ou victimes des gangs, les aveugles, les morts que l'on pleurait, les prédicateurs qui serraient la main à Dieu plusieurs fois par jour, les marchands ambulants qui vantaient haut et fort leurs produits; les chiens, maigres, qui se ressemblaient tous, reniflant partout à la recherche de nourriture, sautillant sur trois pattes, avec un œil crevé, une blessure infectée parce que tout le monde se défoulait sur les chiens errants, par plaisir, par habitude, par désœuvrement; les caillasser était un réflexe, chez les enfants et les adultes. (2021: 44)

La citazione, piuttosto lunga, è riportata volutamente nella sua integralità nel tentativo di sottolineare il parallelismo formale tra il muro di testo che visivamente riempie la pagina e

l’assuefazione sonora a cui rimanda la massa di parole e immagini evocata nel brano. La sovrapposizione di suoni e rumori del quartiere si traduce nella descrizione in un’accumulazione attualizzata sia a livello del periodo, attraverso una predilezione per la coordinazione per asindeto, sia a livello lessicale (enumerazione). Alla lettura di questa elencazione infinita di elementi, il lettore si ritrova immerso nel cuore della Cité e partecipa, attraverso il filtro narrativo di Célia, della sensazione di confusione, caos e soffocamento prodotta dal sovraffollamento incontrollato del quartiere (Figura 3).



Fig. 3. Port-au-Prince

La stessa strategia retorica ritorna, qualche paragrafo dopo, per la descrizione dello *smellscape*, il paesaggio olfattivo¹⁰ della Cité:

La Cité de la Puissance Divine sentait mauvais. Ce devait être toutes ces rigoles, ces eaux qui stagnaient et autre chose. Beaucoup d’autres choses. Chez nous avait toujours eu l’odeur de la graisse,

¹⁰ D.J. Porteus definisce il «paesaggio olfattivo» come un universo costituito da odori che non possono essere percepiti in un movimento continuo, come un fenomeno puntuale composto da una serie di frammenti olfattivi (1996: 119-120).

de la nourriture. Chez Natacha sentait le sulfate, sa mère vendait des shampoings, du savon, des produits qui servaient à blanchir la peau, ce que Natasha faisait elle-même depuis la sixième. L'église sentait la sueur, celle de ces femmes, de ces hommes qui y passaient trop de temps, qui portaient trop de charges au propre comme au figuré et qui venaient confier ces fardeaux au Seigneur qui ne s'empressait pas de les en débarrasser. Le collègue mixte Bernardin de Saint-Pierre sentait le fatras, les déchets ménagers pourris, parce que les gens se débarrassaient de leurs ordures derrière ses murs. La direction avait mené toutes sortes de campagnes, proféré des menaces contre ceux qui le faisaient sans jamais arriver à les en dissuader. Chez Soline sentait les épices dont elle faisait le commerce: l'ail, le girofle, le gingembre. Chez Fany sentait l'alcool dont Elise était toujours imbibée; dans la maison de Fénelon et d'Yvrose les odeurs étaient mélangées, sans doute à cause des différents types de produits qu'ils proposaient dans leur petite boutique où j'allais acheter des cahiers à crédit. Joe et Edner étaient des maçons, et leurs femmes ne travaillaient pas. Chez eux c'étaient des odeurs de vomi et de défécation d'enfants, de sueur. Chez Nestor sentait la vieillesse, le renfermé, les épiluchures de bois qui tombaient comme des cheveux, tout enroulées, des planches qu'il rabotait pour fabriquer les coffrets qu'il vendait. Et tous ces effluves se mélangeaient et enfermaient tout le monde dans la Cité de la Puissance Divine. (2021: 46-47)

Se la discrezione e il riserbo non contraddistinguono certamente il racconto omodiegetico di Célia, l'uso dell'espressione «Ce devait être» che apre l'elenco degli odori caratteristici del quartiere tradisce una certa reticenza da parte della protagonista e narratrice nell'identificare con certezza le origini delle esalazioni che la circondano. A un'analisi più attenta, l'espressione, che è ripresa in altri punti del romanzo, lascia trapelare il tentativo di Célia di preservare una certa dignità e un certo pudore non solo nel descrivere la sua stessa indigenza, ma anche la miseria degli altri abitanti. Emblematica in questo senso è la sua scelta di non pubblicare sul suo profilo Facebook foto in primo piano delle vittime degli scontri. Un altro aspetto stilistico centrale della descrizione qui riportata è la dimensione individuale che contraddistingue la descrizione olfattiva. Passando dalla dimensione collettiva dell'enumerazione sonora alla dimensione individuale, intima, di quella olfattiva¹¹ – costruita sull'anafora «chez nous», «chez Natacha», «chez Soline», «chez Fany» che

11 Si abbandona, nel caso degli odori, quello che Ilaria Vitali chiama, per la descrizione della banlieue parigina nei romanzi contemporanei, «un

attribuisce un nome a ogni immagine evocata –, queste pagine dipingono il dramma tanto individuale quanto comunitario di un determinismo ambientale che si riproduce sia a livello spaziale – «tous ces effluves se mélangeaient et enfermaient tout le monde dans la Cité de la Puissance Divine» – sia a livello psicologico: la reticenza con cui Célia afferma: «J’avais un peu raison quand même de penser que le monde se résumait à la Cité de la Puissance Divine, les lois de la République s’arrêtaient devant l’arcade, un peu plus loin même» (Prophète 2021: 45) dipinge la rassegnazione generale che regna nel quartiere.

2. La ghettizzazione fisica e sociale dei quartieri popolari

In *Les villages de Dieu*, il perimetro fisico che imprigiona gli abitanti all’interno dei confini della Cité è simboleggiato dall’*arcade* che indica l’entrata della Cité (Prophète 2021: 43). La disposizione cartografica delle diverse bidonville, circoscritte in maniera netta da confini più o meno ufficiali, riproduce la rigida gerarchia sociale haitiana: in alto, in mezzo alla vegetazione lussureggiante e alle fresche altitudini dei *mornes*, vivono i *nantis*; in basso, tra fango e immondizie, trovano invece rifugio i *démunis* (Vitiello 2011: 93). Se l’immagine del muro/delle mura rimanda convenzionalmente all’idea ossimorica di un incontro-scontro tra le comunità che vivono al di là e al di qua del confine¹², la minaccia – reale o immaginaria – da cui le mura proteggono viene da fuori. Nella Port-au-Prince di Emmelie Prophète, invece, il pericolo è *infra muros* ed è percepito sia da coloro che non vivono all’interno della Cité sia da coloro che vi abitano. Assistiamo quindi a un vero e proprio ribaltamento del modello di *gated communities* sviluppato da Edward Sojas in relazione alle metropoli contemporanee (2000: 312): gli spari delle lotte tra gang costringono infatti Célia e gli altri abitanti del quartiere a un isolamento forzato nelle loro dimore. Come il coprifuoco volontario, che diventa parte di una serie di accorgimenti quotidiani necessari alla sopravvivenza, l’isolamento costituisce una forma di confinamento fisico che traduce nel romanzo l’immobilità

procédé sérigraphique, qui consiste à reporter mécaniquement les images en les réduisant à leurs traits essentiels» (2011: 34).

12 In ambito francofono, possiamo ricordare lo studio seminale di Anna Zoppellari dedicato al tema urbano nell’opera di Abdelwahab Meddeb, in particolare al ruolo delle mura all’interno della città-labirinto, metafora dello spazio del romanzo (2017).

sociale a cui sono condannati tutti i personaggi, incapaci non soltanto di *agire* per migliorare la loro condizione, ma anche di *pensare* di poter agire al fine di uscire dalla povertà estrema.

Questa separazione spaziale tra le classi, che E. Prophète descrive minuziosamente nel testo, caratterizzava in realtà l'urbanistica della capitale haitiana già agli inizi del Novecento. Se ne *Les Villages de Dieu* è l'arcata che divide, a livello fattuale e simbolico, i quartieri ricchi dalle case popolari, in *Marilisse* di F. Marcelin è infatti il ponte ad assumere il ruolo di *limen* fisico e metaforico separante le diverse classi sociali:

Quand on a franchi le pont qui traverse la rivière au chemin des Dalles, la route monte devant soi en lacets pittoresques et ombragés... On vient de suivre des deux côtés une série de villas luxueuses, enfouies dans la verdure, et l'œil continue à distinguer de la plate-forme, qu'on quitte à peine, les toits cossus à clochetons des habitations bourgeoises. À travers les haies de belles-mexicaines, aux grappes fleuries débordant des clôtures, des rires d'enfants, frais, impétueux vous arrivent, cependant que le parler des mamans un peu trainard et lambin, comme une récitation à vêpres, réclame la modération, un peu moins de bruit... Mais, à droite du pont, une bande de terrain raviné court au long du cours d'eau. Plus de maisonnettes pimpantes, soigneusement entretenues. D'abord, à l'angle, un grand dépôt de fumier, formé de tous les détritits d'écurie des environs accumulés là: c'est d'un bon rapport pour l'exploitation qui fournit les parterres du voisinage. Puis, parallèles à la rivière, de branlantes, de pauvres constructions, s'accrochant aux aspérités d'un sol accidenté, pierreux, caillouteux, où les lavandières étendent leur linge au soleil. (Marcelin 1903: 103; corsivo aggiunto)

Se il degrado architettonico dei quartieri popolari è quindi una costante delle rappresentazioni letterarie di Port-au-Prince, anche le difficili condizioni metereologiche nelle quali è costretta a lavorare la popolazione meno abbiente costituiscono una preoccupazione maggiore degli scrittori *engagés*. Nel caso di E. Prophète e F. Marcelin, i rispettivi romanzi offrono uno scorcio sulla quotidianità di due donne costrette a un'oppressione al contempo economica ed esistenziale che è simboleggiata, nel testo, dall'isotopia semantica del calore. Al senso di soffocamento fattuale – provocato dal sole cocente – corrisponde la sensazione d'ineluttabilità che sia Marilisse sia Célia provano nei confronti della propria condizione sociale:

Ce fut comme une calotte de plomb brûlant qui coiffa instantanément la cité. Ces douze coups-là sont fatidiques dans notre existence. On dirait qu'on les attend chaque jour pour avoir réellement plus chaud (Marcelin 1903: 172);

Le chemin du retour avait été long. Plus de dix minutes à marcher sous un soleil assassin. Je me déplaçais moins vite qu'à l'aller, j'avais trop faim, trop soif. Je pensais au pain que je trempais tous les matins dans le café très sucré que j'achetais des dames du bout de la rue (Prophète 2021: 85).

Quest'ultima citazione è inoltre emblematica di un altro elemento tipico del realismo impegnato che contraddistingue la letteratura haitiana di inizio Novecento e che si è poi protratto fino al XXI secolo. In una dinamica controdiscorsiva che si vuole critica e provocatoria nei confronti del paradigma descrittivo occidentale, la fame – il bisogno primario di nutrirsi – priva Célia e Marilisse della capacità di godere della bellezza che pure è ancora presente in città. Nelle difficili condizioni materiali in cui vivono le due protagoniste, il sole caraibico, tanto vantato all'interno delle descrizioni metropolitane e tanto apprezzato dai visitatori stranieri (Wimpffen [1797] 1911; Deléage 1884), costituisce un ulteriore elemento di oppressione:

Et le soleil a beau luire, il fait, en effet, noir, très noir, toujours noir pour ceux qui ne peuvent donner à manger à la femme, à l'enfant. Comme la pâle lueur de la moindre petite pièce d'argent usée, salie de brunissures, leur paraîtrait mille fois plus éclatante que toute la majesté de l'astre persifleur! (Marcelin 1903: 284)

In entrambi i romanzi, la miseria impedisce agli abitanti della città di percepire la dimensione estetica dello spazio urbano che li circonda. Private della predisposizione estetica propria dello sguardo umano che permette al *paese* – al territorio – di diventare *paesaggio* (Roger 1997: 31, 73), le persone meno abbienti della capitale riducono ogni fattore esterno tipico del tessuto cittadino – suoni, odori, oggetti, persone – a una delle tante cause della loro infelicità. In *Marilisse*, questa visione negativa viene a tratti interrotta da brevi istanti di contemplazione durante i quali gli elementi che circondano i personaggi vengono investiti di una bellezza pittoresca, il cui apprezzamento estetico permette a questi ultimi di allontanarsi dalla miseria della quotidianità. Nel passaggio seguente Zézé, amica di Marilisse, lascia il quartiere

povero in cui abita per recarsi da un'indovina. Lontana dal degrado a cui è abituata, la donna si lascia sopraffare dal tramonto e il narratore onnisciente presta le sue competenze estetiche e linguistiche¹³ per trasmettere al lettore le emozioni di Zézé di fronte al paesaggio che la circonda:

Ce qui métamorphosait ainsi Zézé, ce qui la retournait comme un gant, ce décès de la lumière si brusquement survenu, ce n'était pourtant pas encore le soir, si ce n'était déjà plus le jour. Ce n'était pas non plus le crépuscule comme on le connaît dans d'autres pays renommés pour la beauté de leur ciel...

Ce n'était pas cela, mais quelque chose de pénétrant, d'ensorcelant, qui ne se peut trop bien dire, et qui fait que, où que vous portiez plus tard vos pas, vous n'oubliez jamais l'impression ressentie naguère, ici, dans nos campagnes.

Une gaze légère, lamée d'or pâle, flottait dans le chemin. Elle couronnait le front des arbres, environnait les villas, développant l'étendue en perspectives, lointaines et fuyantes. Zézé glissait là-dedans en un apaisement tiède, voluptueux, quasi-mystique. Peu de bruit autour d'elle, peu de bruit maintenant dans ces demeures. (Marcelin 1903: 121)

Ereditata dalla necessità ottocentesca di redimere Haiti e il suo popolo attraverso la glorificazione di eroi locali – figure ideali, colte, nobili di sangue e di spirito –, la caratterizzazione dei personaggi, a inizio Novecento, è ancora investita di un'importante funzione politica oltre che formale. La capacità dei personaggi di apprezzare la bellezza paesaggistica viene qui sfruttata da F. Marcelin per nobilitare una classe della popolazione di solito sottostimata allo scopo di smuovere la classe dirigente del Paese perché adotti politiche sociali in suo favore¹⁴.

Nell'opera di E. Prophète, invece, anche questa piccola possibilità di evasione è negata. Benché l'allontanamento, anche solo temporaneo, dalla Cité sia vissuto dai personaggi come un attimo di libertà – le lunghe camminate per prendere l'acqua ai pozzi «étaient sans doute des moments de répit pour les femmes, hommes, enfants, adolescents qui, comme Mimose et Lana, étaient

13 Sul punto di vista e la descrizione, rimandiamo allo studio seminale di Stefano Agosti sul narratore-scripteur dei *Promessi Sposi* (1989: 107-153).

14 Non bisogna dimenticare che il lettore locale a cui F. Marcelin si rivolge non può che appartenere all'élite: i membri dell'alta borghesia non solo erano gli unici ad avere accesso all'istruzione, ma avevano anche il controllo politico ed economico del Paese, costituendo, di fatto, una casta privilegiata che aveva però anche il potere di apportare i necessari cambiamenti sociali.

des personnes à tout faire chez des gens à peine moins démunis qu’eux. Ils échappaient, pour un moment, à un travail très dur et, dans le cas des enfants et des adolescents, aux maltraitances» (Prophète 2021: 89) –, questi brevi momenti non sono sufficienti a scuotere gli abitanti della Cité dall’indifferenza generale che li attanaglia. A livello metaforico, la visione del mondo promossa dai due autori trova riscontro, nei rispettivi romanzi, nella diversa rappresentazione della pioggia torrenziale tipica dei climi tropicali. Nello specifico, l’ottimismo di fondo di F. Marcelin si traduce in *Marilisse* nel fatto che l’acqua agisce come elemento purificatore della città; ne *Les villages de Dieu*, la pioggia, invece, contribuisce solo a peggiorare le condizioni di vita della Cité, i cui abitanti si ritrovano ancora una volta prigionieri delle mura domestiche durante la tempesta e sommersi dai detriti al ritorno del sole, lasciando così trapelare la visione estremamente pessimistica di E. Prophète:

On s’embarbait au sens propre dans la Cité. Il avait plu hier soir, des lots de fatras étaient rassemblés çà et là, des flaques, des sacs plastiques bleus, roses et blancs avaient été déterrés. Des parasols délavés, des tentes faites avec des piquets et recouvertes de plastiques épais, gris ou bleus, aidaient des marchands installés n’importe comment à se protéger du soleil. La ville était un grand marché de seconde main, des vêtements, de l’électronique, de l’électroménager, des meubles dont la durée de vie utile était passée depuis très longtemps. Ces objets encombraient les trottoirs, et quand un bricoleur finissait par confirmer qu’ils ne pouvaient plus servir à rien, ils se retrouvaient dans les ravines, grossissaient les piles de fatras. [...] Les gens étaient insensibles au délabrement généralisé, au chaos qui occupait chaque centimètre. Au fond, eux aussi ils étaient en ruine, autant que l’environnement dans lequel ils vivaient. (2021: 139)

La posizione opposta dei due scrittori rispetto al degrado sociale trova una possibile causa nel ribaltamento di paradigma che si verifica, nel giro di cent’anni, all’interno dei romanzi urbani haitiani e che tradisce un cambiamento ideologico nel pensiero socio-politico dell’*intelligentsia* locale. A inizio Novecento, infatti, la contaminazione nefasta della natura, ma anche della città – che ancora non aveva preso il sopravvento su di essa – era fatta risalire alla corruzione umana («Ce qui se passe dans la nature se produit fréquemment, trop fréquemment dans nos caractères. L’orage sillonne souvent notre atmosphère sociale et

il y séjourne malheureusement plus longtemps que dans notre ciel», Marcelin 1903: 204), che di per sé poteva essere estirpata in presenza di buoni modelli¹⁵. All'inizio del XXI secolo, è invece lo spazio delle bidonville – uno spazio che non sembra più avere speranza di ripulirsi sia in senso letterale sia in senso figurato – che corrompe l'animo umano. Il determinismo ineluttabile a cui E. Prophète condanna le bidonville ritrova qualche brandello di speranza nella generosità inattesa di chi aiuta il prossimo pur non avendo nulla:

Je ne pouvais m'empêcher de penser à la générosité qui résistait à la très grande violence, la misère et l'indifférence qui existaient dans la Cité. Féfé faisait partie de ceux qui aidaient, avec les maigres moyens dont elle disposait, c'est ce qui permettait que tienne encore cet échafaudage fragile sur lequel on ajoutait chaque jour de la frustration et du désespoir. (Prophète 2021: 139)

Questi resti di umanità che si intravedono a livello individuale non bastano però a cambiare le sorti di un'intera classe sociale vittima della corruzione e della violenza estreme che governano il Paese, e fanno eco a fatti di cronaca locale che spesso superano, in atrocità e brutalità, la finzione letteraria¹⁶.

Conclusioni

L'evoluzione della rappresentazione urbana di Port-au-Prince all'interno del romanzo haitiano è passata dall'essere una strategia narrativa dall'importante funzione socio-politica alla denuncia disincantata di realtà sociali all'interno delle quali la giurisdizione dello Stato non ha più potere. *Les villages de Dieu* è un romanzo che richiama l'attenzione della comunità

15 La dimensione *engagée* di *Marilisse* è emblematica della «condanna» all'impegno politico di cui L.-F. Hoffmann parla in relazione al realismo impegnato tipico del romanzo haitiano. È con ironia che il critico constata: «Dans la mesure où l'on juge l'efficacité sociale d'un roman engagé plutôt que ses qualités artistiques, le romancier haïtien est voué à l'échec: aucun roman n'a jamais, que l'on sache, contribué à réformer quoi que ce soit en Haïti» (1982: 49).

16 La visione pessimista del romanzo di Emmelie Prophète potrebbe sembrare agli occhi del lettore metropolitano esagerata, distopica. In realtà è stata purtroppo profetica: la serie di morti e lotte tra gang che avvengono ne *Les villages de Dieu*, pubblicato nel 2021, troverà nella strage che ha colpito nel luglio 2022 Cité Soleil – a cui la Cité de la Puissance Divine allude anche dal punto di vista dell'onomastica – un'infelice corrispondenza nella vita reale.

internazionale su una situazione di degrado – quella delle bidonville di Port-au-Prince e della criminalità organizzata delle gang – che sembra irreversibile. Se a inizio Novecento, in un’ottica positivista che credeva in una società perfezionabile, la descrizione dei quartieri popolari all’interno dei romanzi urbani aveva come scopo ultimo quello di smuovere la coscienza dell’*élite port-au-princienne* perché si mettesse al servizio della comunità, con il nuovo Millennio gli scrittori haitiani abbandonano ogni visione utopistica. Prigionieri di una città fagocitata dalla violenza, agli abitanti dei quartieri popolari restano, come sola forma di evasione, i social, contributo effimero che la contemporaneità si è limitata ad offrire loro: «Ce téléphone est mon lien avec le monde désiré» (Prophète 2021: 75) afferma Célia.

Bibliografia

- Agosti, S. (1989). «Per una semiologia della voce narrativa nei Promessi Sposi». *Enunciazione e racconto*: 107-153.
- Berrou, R. e Pradel, P. (1975). *Histoire de la littérature haïtienne: illustrée par les textes*. Tome II. Guadeloupe : Éditions Caraïbes.
- Brun, Amédée (1985). *Deux Amours*. Port-au-Prince : Imp. Vve Chenet.
- Chancé, D. (2011). «Patrick Chamoiseau, de la “mangrove urbaine” de Texaco à la mangrove immonde de *Biblique des derniers geste*». *Ponti/Ponts*, No. 11: 41-59. <https://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/433> (02/07/2024).
- Deléage, P. (1887). *Haïti en 1886 vu par un Français. Notes de voyage*. Paris : Dentu.
- Gliech, O. (2008). «L’insurrection des esclaves de Saint-Domingue et l’effondrement du pouvoir blanc. Réflexions sur les causes sociales d’une “révolution impensable” (1789-1792)». *Haïti 1804 – Lumières et ténèbres. Impact et résonances d’une révolution*, L.-F. Hoffmann, F. Gewecke e U. Fleischmann (ed.), Iberoamericana/Vervuert: 43-124.
- Hoffmann, L.-F., Gewecke F. e Fleischmann, U. (ed.) (2008). *Haïti 1804 – Lumières et ténèbres. Impact et résonances d’une révolution*. Iberoamericana/Vervuert: 43-62.
- Hoffmann, L.-F. (1982). *Le roman haïtien. Idéologie et structure*. Éditions Naaman.

- Hoffmann, L.-F. (1992). *Haïti: lettres et l'être*. Éditions du GREF.
- Hoffmann, L.-F. (1992). *Littérature d'Haïti*. EDICEF.
- Léger, F. (2018). «Le rôle de l'oralité *kreyòl* dans les deux *lodyans* principaux de Justin Lhérisson». *Revue transatlantique d'études suisses*, No. 8(9): 192-208.
- Lhérisson, J. (1905). *La Famille des Pitite-Caie*. Imprimerie A. Héraux.
- Marcelin, F. (1903). *Marilisse*. Ollendorff.
- Paraboschi, F. (2011). «Magie et misère, violence et volupté. Regards sur Fort-de-France dans quelques romans de Raphaël Confiant». *Ponti/Ponts*, No. 11: 61-89 <https://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/434/407> (12/10/2023).
- Porteus, D.J. (1996). «Il paesaggio olfattivo». *Fatto e finzione: geografia e letteratura*, Fabio Lando (ed.). Milano: Etas libri: 115-142.
- Prophète, E. (2021). *Les villages de Dieu*. Montréal : Mémoire d'Encrier.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard.
- Sojas, E. W. (2000). *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Wiley Online Publishing.
- Vitali, I. (2011). «Pari(s) extra muros. Banlieues et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain». *Ponts/Ponti*, No. 11: 27-39. <https://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/432> (12/12/2023).
- Vitiello, J. (2011). «Port-au-Prince: images littéraires des quartiers-bidonvilles et de leurs habitants». *Ponti/Ponts*, No. 11: 91-107. <https://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/435/408> (12/12/2023).
- Wimpffen, Baron de (1911). *Saint-Doming à la veille de la Révolution*. Paris : Louis Michaud.
- Zoppellari, A. (2017). «Une approche au motif urbain dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb». *Il Tolomeo*, No. 19: 121-131. <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/riviste/il-tolomeo/2017/1/une-approche-au-motif-urbain-dans-luvre-dabdelwaha/> (12/12/2023).

Illustrazioni

Fig. 1

Léger, J. N., *Haïti : son histoire et ses détracteurs*. New York & Washington: The Neale Publishing Company, 1907, quarta di copertina. <http://www.manioc.org/images/PAP111160008i1> (02/08/2023).

Fig. 2

Deléage, P., *Haïti en 1886 vu par un français : notes de voyage*. Parigi: Dentu, 1887, p. 24. <http://www.manioc.org/images/HAS H9f161e16103d44fb2224c4> (02/08/2023).

Fig. 3

Suggitt, H. *Port-au-Prince*, Haiti, 2020. <https://unsplash.com/it/foto/P8ZZ0aofrXI> (02/07/2023).

Emprisonnement, déchéance et abandon. Fort-de-France vue par Alfred Alexandre

Imprisonment, Degradation and Abandoning.

Fort-de-France Seen by Alfred Alexandre

*Francesca Paraboschi**

DOI 10.54103/criando.211.c397

RÉSUMÉ

Cet article propose une analyse du roman d'Alfred Alexandre *Bord de Canal* (2004) où la capitale de la Martinique se révèle un théâtre de déchéance humaine : l'évocation de milieux sordides habités par des loques humaines montre le manque d'intérêt de la part de l'administration pour s'assumer le sort des habitants les plus démunis qui se trouvent finalement confinés dans les quartiers populaires dans des conditions de vie inhumaines. À travers l'analyse de lieux symboles de ce cadre urbain dégradé et dégradant, qui se transforme en lieu d'exclusion et de persécution sociales, l'étude montre le renouveau du traitement littéraire de la ville chez Alexandre, auteur de la post-créolité.

MOTS-CLÉS

Ville-prison, dégradation, violence, mémoire historique, post-créolité.

ABSTRACT

This article analyses Alfred Alexandre's novel *Bord de Canal* (2004), in which the capital of Martinique turns into a setting for human decay. The description of squalid environments, populated by human debris, shows the lack of interest by the administration in taking responsibility for the lot of the most deprived inhabitants. They end up confined to working-class

* Professoressa Associata, Università degli Studi di Milano
francesca.paraboschi@unimi.it
ORCID 0000-0003-4464-4134

areas in inhuman living conditions. Through an analysis of places symbolising this degraded and degrading urban environment, which is transformed into a place of social exclusion and persecution, the study shows the renewal of the literary treatment of the city by Alexandre, an author of the post-creolité.

KEYWORDS

Prison town, degradation, violence, historical memory, post-creolity.

Alfred Alexandre fait son entrée sur la scène littéraire avec une trilogie consacrée au thème de la ville en s'essayant à des genres différents : *Bord de canal*¹ (2004), roman, *La nuit caribéenne*² (2009), pièce de théâtre, *Les villes assassines* (2011), 'récit poétique' (Alexandre 2005 : 17). Étiqueté comme écrivain de la post-créolité³, Alexandre préfère se positionner en tant qu'héritier (Tremblay 2015b : 18) et non comme contestateur de Confiand et Chamoiseau ; si les deux signataires de l'*Éloge de la Créolité* ont accordé eux aussi une grande importance à l'évocation de la ville, à la naissance des quartiers de Fort-de-France et à la vie menée par des personnages hauts en couleurs qui représentent la communauté urbaine foyalaïse, Alexandre choisit de se démarquer d'une évocation quelque peu rurale de la ville, pour mieux signifier la transformation de l'imaginaire chez les nouvelles générations. Le narrateur de *Bord de Canal* se fait le porte-parole de cette vision, comme il émerge du commentaire des souvenirs de jeunesse d'Oncle Pépi : « ça nous rappelait qu'il avait poussé dans les communes pleines de verdure, tandis que nous qui avons grandi en ville, près du canal, dans notre souvenir il ne dormait que de l'eau sale des Klaxon » (Alexandre 2004 : 167⁴). Cet ancrage au contemporain urbain est l'occasion pour l'écrivain de renouveler des thèmes d'importance capitale

1 Prix des Amériques insulaires et de la Guyane en 2006.

2 La pièce a été représentée en 2009 sur la scène nationale de Bourgogne en France, sur la scène du Théâtre Foyal à Fort-de-France en Martinique et dans le cadre du Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar en 2010 (Simasotchi-Bronès 2016).

3 Il est considéré comme le chef de file de la génération littéraire post-créolité, (« 8 questions pour Alfred Alexandre » : s.d.).

4 Toutes les citations étant tirées de cette édition, dorénavant le numéro de page sera indiqué entre parenthèses.

dans la littérature martiniquaise : l'errance d'individus aux abois, les tensions sociales qui débouchent dans une violence extrême, l'emprisonnement dans un milieu et des lieux minables, les conditions de vie inhumaines d'où il est impossible de s'échapper (Artheron 2010). Alexandre s'inspire certes de la réalité insulaire, mais ses représentations se situent plutôt sur le plan de l'imaginaire, ses écrits ayant une envergure plus vaste que spécifique⁵ : la ville se fait alors vecteur métaphorique de la situation générale du pays et des autres îles de la Caraïbe. C'est toute une dimension socio-politique et identitaire qui est prise en compte par l'écrivain et qui lui permet une âpre dénonciation d'une certaine « instrumentalisation de l'exclusion et de la déshumanisation » (Tremblay 2015a :12) au niveau global⁶ :

ce qui se passe au niveau de la Martinique, en tant que microterritoire, me permet simplement de mettre en scène et de dire une pensée politique et sociale, par un enchaînement de métaphores: le quartier est le microcosme que représente la ville, la ville est celui du pays, et la Martinique, en tant qu'île, est le microcosme de ce qui se passe à l'échelle du monde. (Tremblay 2015b : 18)

Force est de remarquer que dans son premier roman la mention de lieux bien réels⁷, quoique doublés d'une valeur symbolique, se fait très importante et les évocations mieux définies par rapport aux autres ouvrages de la trilogie. Je me propose alors, en me concentrant sur *Bord de Canal*, de rendre compte de la vision dystopique de la capitale martiniquaise, des spécificités du quartier qui donne le titre à l'ouvrage, des lieux où les protagonistes évoluent au fil de leurs errances, dans le but de montrer le sentiment d'emprisonnement que convoie l'évocation de ces espaces, de décrire l'état de déchéance des habitants du bord de canal et leur renonciation à toute forme de lutte face à un destin inéluctable.

5 Cf. interview du 22 mars 2011, au Salon du Livre de Paris.

6 Cf. aussi Tremblay (2015b : 7).

7 La Croix Mission (155), Trenelle (92) Les Terres Sanville (111), Le Boulevard Général-de-Gaulle désignée sous le nom de La Levée (155), comme dans plusieurs romans de la créolité, le cimetière La Joyau (153), la cathédrale et la Place Roméro (81), Place de La Savane (109) ...

1. Intrigue et structure du roman

Avant de présenter les principaux lieux du roman et leur fonction socio-poétique, il me semble utile de revenir très brièvement sur l'intrigue. Trois amis, Francis, Jimmy G. et le narrateur (dont on ne saura jamais le nom) vivent dans un logis infect dans l'hôtel minable d'Oncle Pépi à Bord de Canal. Les trois compagnons s'adonnent à la micro-criminalité, leurs coups sont rythmés par des épisodes de violence gratuite et par l'absorption immodérée de drogue et alcool. Une amie d'enfance de Francis, Clara, prostituée de son métier, se lie à un homme, Henri, qu'elle appelle Petit mari. La relation n'a aucune chance d'évoluer : les trois amis battent furieusement l'homme, détruisent son appartement et, prétextant ensuite une réconciliation, Francis viole Clara pour la ramener à l'horreur de son existence. Petit mari s'engouffre dans la souffrance de sa solitude, abuse de stupéfiants et de boissons alcoolisées, jusqu'au jour où Francis ne l'étrangle sur le parking pendant qu'il espère l'apparition de Clara.

Le roman s'articule en trois parties : « Canal », « Tunnel » et « Parking », autant de lieux-repères désignant l'anéantissement physique et la déchéance psychologique des héros ; marqués par l'« eau noire du canal » (86), ils ne peuvent que sombrer dans les enfers d'un désagrément proche du nihilisme, en aggravant leur cas avec la descente dans le tunnel, soit un souterrain où la consommation de drogues leur permet de se soutirer un instant de l'agonie de leurs existences misérables et inutiles⁸. Si le parking est un lieu potentiellement positif puisqu'il est possible de se régaler du spectacle apaisant de la mer, c'est bien là qu'est enfin assassiné Petit mari, le seul personnage qui a timidement osé rêver d'une vie à peu près honorable, celui qui a le plus souffert dans l'abîme de sa dégradation, celui qui accueille comme une délivrance l'action meurtrière de l'agresseur qui avait dynamité sa vie.

2. Le canal

Le canal, premier mot du roman, se distingue immédiatement par sa fonction de barrière, de confinement pour les héros enlignés à l'intérieur d'un espace clos, dominé par le danger et la violence ; le cours d'eau montre une séparation nette non seulement de deux parties de la ville, mais aussi des existences que les

8 Cf. 90, 110, 126, 180.

habitants y peuvent mener. Le quartier apparaît comme un lieu proche de l'enfer :

Le canal dessinait une frontière, une saignée d'eau gluante, entre le reste de la ville et notre bout de monde, et ils étaient rares, de l'autre côté de la vie, à enjamber le pont pour se risquer, même en plein jour, sur notre territoire. [...] Ailleurs, où la ville était propre, la vie paraissait ordonnée, sans heurts, sans venaison de hargne et d'amertume, mais en cette partie ouest de Fort-de-France, sur le bord du canal Levassor, il y avait, entreposés comme dans une casse, tellement de déchets de ferraille qu'on se serait cru dans une zone de combat après une nuit de mille ans sous les bombardements. (Alexandre 2004 : 9)

C'est un cadre dirait-on postapocalyptique qui sert de décor à la narration, une ambiance affligeante d'abandon où les êtres évoluent sur un sol bourbeux parmi les déchets. Le quartier s'ébauche comme un tas d'ordures où les habitants plongent dans un état d'hébétude catatonique, le regard fixé sur les sachets en plastique qui « vlap vlap, [...] virevoltent dans le vent [...] doux à écouter en ce désordre de métal » ; ils croupissent en ce lieu désolé et désolant et, pour éviter « de se tirer dessous », ont recours au sexe, consommé sur une « banquette arrière d'une vieille auto aux vitres brisées » ou sur « le bitume maculé de graffiti », autant de « striures rouges, nerveuses, sèches, qui mett[ent] comme un filet de sang entre la ville et nous » (2004 : 9-10), note le narrateur, pour mieux souligner la séparation nette entre l'apparente placidité de la vie en ville et le désarroi affolant du quartier.

Les 'striures', presque personnifiées, rendent compte d'un état de violence permanente imputable à une surexcitation nerveuse des habitants. Par le biais d'un style souvent synesthésique, rehaussant la valeur symbolique des lieux mentionnés, le narrateur évoque les gens du quartier empêtrés par le conditionnement du milieu : ils « piétin[ent] depuis [...] longtemps du mauvais côté de la jetée » (14), dans un espace « puant la solitude et la misère sexuelle » (10), évoluent près « du canal, usé, puant, et des murs délabrés qui le long[ent], de l'eau sale au mitan des trottoirs défoncés, des squats murés ou sous scellés » (17) parmi « les flaques d'eau stagnante qui sèch[ent] comme des taches verdâtres sur un fond de vase lui-même tout sec et plein de rides » (10). L'influence néfaste du lieu est des plus pervasives ; une odeur rance et moisie pénètre les êtres et les choses, les unit, les nivelle, les confond, les pourrit et les achève enfin en

les précipitant dans l'eau trouble du canal. Une superposition entre le concret et l'abstrait, entre la donnée mimétique du réel et les sentiments que convoie sa valeur symbolique parcourt le roman dans son entier en parachevant la portée métaphorique du texte ; le nom propre du canal Levassor revient trois fois seulement dans tout le roman, signifiant ainsi le caractère général, presque universel de l'enlissement de la communauté représentée :

Et comme pour souligner un peu plus ces infections, le canal, lorsqu'il faisait chaud, c'est-à-dire tous les jours, diluait une puanteur d'eau morte jusque dans les placards. Le matin, quand vous mettiez la main sur vos vêtements, ils fleuraient les nausées que distille l'odeur de la vase. Plusieurs fois sur certains bougres, juste avant qu'ils ne virent à la folie, ou ne crèvent, épuisés par la vie ou tout bonnement descendus, on avait flairé ces vapeurs nauséuses, incrustées dans leur peau.

C'est à ces signes-là qu'on comprenait qu'un étranger était des nôtres, autrement dit qu'il s'était laissé empêtrer dans le filet de haine et de saleté qui nous reliait les uns aux autres.

Le canal l'a établi sur sa liste, on commentait, à propos du prochain disparu.

Car au fond, dans l'eau sale, gisaient autant de flingues et de canifs que de bonhommes morts assassinés ces dix dernières années, et c'est le canal, on riait entre nous, qui les avait radiés et, tôt ou tard, sortirait de son lit pour nous couper le dernier souffle. (16)

Le canal se profile comme une présence mythique et maléfique qui attire à soi tous ceux qui s'approchent de lui, lie leurs vies à ses eaux sales et les entraîne à leur perte, sort des berges pour s'emparer tour à tour de sa nouvelle victime. Incarnation d'une sombre force archaïque et chtonienne, muée en monstre aquatique, le canal s'avère horrifique et attrayant en même temps : il exerce en effet une séduction puissante en sollicitant une formidable pulsion de mort. Tout un champ sémantique de la maladie, de la corruption et de la pourriture converge en un vertige de l'abjecte qui entraîne irrésistiblement les gens vers une déchéance morale et physiologique. Tout en étant conscients de la fatalité du danger, les habitants ne songent aucunement à s'éloigner du canal, médusés par sa vue, aimantés par ses eaux, paralysés face à sa présence ineluctable :

Tous dans la petite communauté du bar-hôtel, on le savait dans notre chair : du jour où tu arrivais sur le Bord de Canal, on disait

entre nous, c'est comme si tu venais de t'allonger sur une planche inclinée vers le bas, qu'un salaud il s'était satisfait à savonner avec du sable fin.

Tu as beau résister, il y en a trop autour de toi qui n'ont plus envie, plus confiance, plus de vigueur, comme si leurs bras ils refusaient de fendre l'eau pour les tenir à la surface. (26)

À travers ce sombre tableau Alexandre dénonce l'état de marginalisation de tout un pan de la population qui n'a pas les moyens pour se concevoir autrement et ailleurs et finit par accepter comme une malédiction cette condition de vie qui est en réalité le fruit de « dominations économiques, politiques et sociales. [...] Ces espaces permettent de dire les modalités contemporaines du contrôle des individus, du contrôle social par l'enfermement, de même que les formes de déstructuration que cela entraîne sur le plan psychique » (Tremblay 2015b : 20, 19). Telle est la prise de position politique d'Alexandre qui dénonce l'enfermement imposé et en même temps volontaire des gens du quartier incapables d'envisager une tentative de fuite ; usés par une existence intolérable, sans plus la force de résister, sans espoir de pouvoir se tirer de cette impasse, ce n'est qu'un désir de nihilisme qui s'empare de leurs esprits. Et cette malédiction ne semble jamais prendre sa fin⁹ ; Francis qui apparaît comme l'émissaire du canal, semble engagé à éterniser ce cercle vicieux¹⁰ :

Un souffle mauvais, disait Pépi, que Francis avait reçu en héritage et qu'il transmettrait à son tour. Pas à pas dans la nuit séculaire, chaînon sinistre, génération après génération, la même main meurtrière à chaque fois renouvelée. La même haine, comme refoulée dans les profondeurs du tunnel, et qui revenait malgré tout, régulièrement, à la surface, miner toute emprise de vie. (Alexandre 2004 : 176)

9 Seul l'enfant de Francis semble échapper à ce « double déterminisme spatial et temporel qui ne leur laisse aucune prise sur leur destinée » (Tremblay 2015b : 8) : il vit avec sa mère loin du quartier et son père a enfin l'interdiction d'avoir tout contact avec lui. Toutefois, l'enfant n'est que mentionné et il ne représente donc pas une véritable lumière au sein de ce noir tableau.

10 « On a, en effet, l'impression qu'une spirale tragique s'empare de l'existence des personnages, qu'ils partent en vrille sous le regard impitoyable voire cruel des uns et des autres » (Kéclard 2013 : 7).

3. Petit mari

Petit mari avec ses délicatesses sentimentales constitue un élément perturbateur dans le chemin de Clara vers sa déchéance, il exercerait une force contraire, mais combien plus faible, que le canal, en ramenant la jeune femme « vers le haut » (Alexandre 2004 : 58), ce que les trois amis ne peuvent supporter :

Et on l'a vécu comme une trahison. On avait, en effet, le sentiment qu'elle commençait à se sortir la tête de l'eau, pour respirer grand ses poumons, et qu'elle nous avait laissés au fond, dans le canal, embourbés.

D'où on était, en dessous, les pieds dans la vase, on la voyait glisser, tranquille et forte, à la surface, toute fraîche, toute jeune, toute ravivée. (58)

Les nombreuses images d'embourbement, de noyade, de flottement montrent qu'il est impossible pour les gens du quartier de se déterminer au niveau culturel et identitaire autrement que par rapport au canal.

« Le glissement vers le bas, ils l'avaient dans les veines » (82), note le narrateur ; la contamination étant irréversible, le canal s'avère finalement le seul point de repère même pour Clara qui est pourtant bien consciente que sa destinée, en tant que femme, est plus cruelle, que son agonie est plus longue, que « les tours du canal sont plus vilains ». (77-78).

S'il est vrai qu'aucune bataille contre ce monstre ne peut être gagnée, il est vrai aussi que la mort n'arrive jamais aussitôt et que les personnages sont obligés de se débattre dans ses eaux visqueuses qui engourdissent les mouvements et les font sombrer dans la fange. La parabole de Petit mari est exemplaire à ce propos : le texte restitue en effet les passages saisissants qui l'amènent de ses gauches tentatives de résister au canal et à Francis (« on comprenait difficilement Petit Mari, son insistance à vouloir repartir de zéro avec Clara, tout effacer de la saignée¹¹ que Francis avait tracée dans leur couple, à la manière d'un canal boueux », 78¹²) au moment où « [...] Petit mari [se met] en tête de se laisser aller, comme une eau sale le long du canal » (74). Ne pouvant plus tenir, « il arrête de marcher », de lutter et «

11 Cf. « saignée » (9) se référant au canal.

12 « c'était si rare et si inattendu, comme un défi, cet effort qu'ils faisaient (Clara et Petit mari) pour construire une histoire, là, sur le Bord de Canal » (57).

c'est ça, Petit mari, qui l'avait tiré dans le fond, vers l'eau sale » (83) – explique le narrateur. La force tragique qui habite les eaux trouve en Petit mari sa prochaine victime (« Le canal semblait avoir désigné Petit mari », 162) et, comme selon ses habitudes, il prolonge à loisir l'agonie de l'homme (« Le canal ne l'avait pas encore complètement englouti », 163). Rien ne lui vaut l'appel au secours à Clara « de le tenir par la main, de ne pas le laisser s'enfoncer dans le canal boueux » (186). Des « envies de mourir [...] coll[ent] comme une boue aux chevilles de Petit mari » (181) jusqu'au moment où le canal investit à nouveau Francis de la tâche de mettre une fin à ses souffrances assez longtemps endurées : « Les choses ont alors transpiré le long du canal. Et à travers tous les on-dit, c'était bien la manière de Francis qu'on retrouvait, directe, brutale, enragée » (175). « Tout pouilleux et barbu, comme le canal l'avait rendu » (180), Petit mari à la morgue se révèle une loque humaine méconnaissable.

Si la centralité du canal est pervasive dans l'économie des faits relatés, de la structuration du récit et de la caractérisation des personnages, d'autres lieux sont susceptibles de véhiculer la vision dystopique élaborée par Alexandre.

4. Le tunnel

Dans ce Fort-de-France de cauchemar il y a un lieu qui dépasse en horreur toutes les représentations de l'espace urbain ; il s'agit de l'endroit de chute plus en bas, où l'on cherche à oublier la vie et rêver d'une mort consolatrice : le tunnel. Sa présence dans la mimésis romanesque du réel est justifiée par le rappel de la nature marécageuse du sol de la ville, d'où l'installation, pour stabiliser le terrain et bien assurer la tenue de la voirie, d'« énormes tuyaux de fontes [...], un homme pouvait tenir debout dedans » (Alexandre 2004 : 72) ; le narrateur dévoile le chemin quelque peu compliqué pour s'y glisser entre un entrepôt de voitures hors d'état de service, un entassement de ferrailles et un éboulement de falaise ; il remarque la complicité de la police qui observe sans intervenir l'engouffrement des individus vers la « la nuit souterraine, [...] la seule planche de salut » (73) :

C'était là que se donnait rendez-vous tout ce que la ville comptait de crackophages, de déphasés, d'impécunieux, pour des fêtes qui étaient comme des mises à mort collectives. C'est là aussi, nous avait raconté Pépi, qu'il y a quatre ans à peine on amenait un

bougre pour lui barrer définitivement le souffle. Petit voyou, balance, journaliste trop fouille-merde ou opposant à dégager, des générations de personnes disparues sans laisser de trace avaient échoué dans le tunnel.

Et là où on les avait entassés, il y avait encore, comme inscrite dans la fonte, une puanteur mortifère, un relent de charogne et d'eau croupie, qui passait pour la mémoire refoulée du pays. (72)

Si le lieu dans le présent de la narration n'est plus le théâtre d'exécutions sommaires, il n'en est pas moins lugubre : la puanteur de ces ténèbres infernales ramène de manière irréfléchie à l'inconscient collectif le poids du passé douloureux de l'Île, d'où la nécessité de garder les consciences endormies, de « freiner folies, furies, de ne pas laisser exploser au grand jour tout ce rouge, tout ce vacarme dans les tempes » (73)¹³. Et dans l'image de la puanteur qui imprègne même le métal, on trouve encore une fois le concret du référent investi d'une valeur métaphorique transparente et explicite, rendant compte de l'emmêlement des êtres, des choses et des lieux évoqués. L'écriture d'Alexandre abandonne ainsi tout ancrage au particulier pour se faire métaphysique. Aussi, le tunnel se configure-t-il comme le lieu député au désespoir et en même temps au secours, porte d'entrée vers une descente plus en profondeur dans les enfers du soi pour se rapprocher d'une mort qui soulage grâce à l'oubli momentanée de la misère. Ce parcours des personnages, qu'on dirait baudelairien¹⁴, relève d'une complaisance intérieure pour le mal que ces gens se font volontairement, d'un vertige d'accélération de leur chute qui seconde la force d'attraction vers le bas qu'exerce le canal, mais qui se veut aussi une petite revanche sur l'agonie de la vie, un avant-goût de la fin, amère certes, mais point final d'une existence ratée, sans idéal, sans dignité.

5. Le Dispensaire

Le dispensaire sanitaire est le lieu le plus morne et désolant de ce « quartier sinistré » (Larose), de cette « banlieue indifférente et toxicomane » (Ghinelli 2005). Le bâtiment « vivot[e] sur un terrain vague, abandonné, à une extrémité du canal » (99), géré par un médecin qui malgré les abus sur ses patientes n'est pas

¹³ Je reviendrai sur ce point.

¹⁴ « Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent » (Baudelaire 1997 : 33), « Au lecteur », vv. 15-16.

biffé de l'ordre, mais tout simplement « socialement démoli, [...] expédi[é] à Levassor, dans ce centre pour fracassés » (98). De la description du narrateur, émerge un tableau ahurissant : cet endroit qui serait député aux soins dispensés aux malades, s'avère en réalité une déchetterie à l'intérieur de la déchetterie qu'est le quartier. Ce lieu inhabité et inhabitable, montre avec plus de clarté le manque total d'intérêt de la municipalité pour les habitants du quartier, reculés dans une zone où aucun secours ne peut leur être offert, où aucune amélioration de leur état ne peut se produire : « Après tout ce n'était que la marmaille du canal, et tous, par principe, les donnaient pour perdus » (98) :

En fait de dispensaire, il s'agissait d'un petit hôtel particulier en bois flétri que les services sociaux louaient pour deux miettes de pain rassis. De la fenêtre du premier étage où l'on s'était, une ou deux fois, fait ausculter, on pouvait voir, en bas, les carcasses d'auto et de cars, et plus loin, les bonhommes et les filles qui se vendaient ou se mangeaient le crâne au crack.

Il n'y avait pratiquement rien d'habité autour du dispensaire. Les établissements, de trois ou quatre étages, qui tenaient encore debout, étaient rongés par les poux de bois. Personne n'y allait, même pour squatter ou poignarder un adversaire, par peur de recevoir un plafond sur le dos. Et plus d'un préférerait dormir à la rue plutôt que de se rendre dans cette partie désaffectée du quartier. (99-100)

Les conditions du lieu sont si décourageantes, que personne n'ose aucune entreprise, aucune action. Seule la prostitution et la drogue paraissent praticables, puisqu'elles entraînent une forme de dépossession de soi. Impossible même de survivre là où tout est destiné à s'effondrer, faute de pouvoir tenir encore debout, les bâtiments au même titre que la santé et l'intégrité morale et mentale des gens. Et ce manque de considération pour les êtres humains et leur avenir est souligné par les déviances du médecin qui délaisse les femmes et, « sans choquer personne » (98), s'en prend aux enfants. Le narrateur se fait l'interprète des arguments que le docteur Farrias pourrait offrir face à toute accusation de pédophilie, cette pratique étant bien répandue au vu et au su de tout le monde :

Qu'il n'était ni le premier ni le dernier, que tous, même dans leur établissement scolaire, fermaient les yeux. Que les autorités savaient bien que des pères de famille, extérieurs au quartier, le

soir, venaient et emportaient les petits en auto, vers des jeux qui n'avaient rien d'enfantin.

C'était là leur véritable école, et dans le fond, elle n'était qu'un apprentissage à la vie au Bord de Canal. (99)

L'indifférence générale envers la pédophilie considérée comme une pratique bien établie dans le quartier et susceptible même d'instruire les plus petits sur les conditions et manière de vivre à Bord de Canal, montre qu'aucune issue n'est envisageable, même pour les générations futures. Les enfants sont ainsi damnés et condamnés à priori, enfermés dans une bulle étouffante de prévarication, violence, abus qui ne peut qu'amener au dégoût de soi et par conséquent à sa propre perte.

6. L'hôpital

L'ex-hôpital civil « pour une grande part [...] désaffecté et sursquattérisé » (33) n'ajoute rien dans le cadre général de morne abandon urbain, mais il est intéressant dans la mesure dont ce lieu souligne l'isolement ghettoïsé de ses occupants. Le narrateur mentionne les criminels, les sans-papiers et clandestins se partageant l'espace avec les bureaux des administrations placés dans les dix-sept bâtiments qui composent le complexe immobilier – « Trésor public, Centre pour jeunes à la dérive, Direction des affaires culturelles, quoi d'autre encore, une centaine d'agents travaillaient là, anxieux, au milieu de nos squats » (34). Il rend compte avec fierté de la démarche suivie par sa bande pour prendre possession des pièces et des immeubles, en procédant de la marge vers l'intérieur. Il raconte en particulier le squat des lieux destinés à la SIMDA (Société Immobilière des Antilles), l'expulsion du dirigeant laissé au milieu de la cour autour de toutes ses affaires balancées par la fenêtre. La non-intervention de la police et l'emmêlement d'Oncle Pépi montrent en réalité que leur entreprise débouche dans une sorte d'auto-emprisonnement. Les autorités veulent bien leur laisser vaincre une petite bataille, de manière à voir ce groupe de malveillants renfermé dans la portion de la ville qui leur est destinée :

aucun service, aucun agent, personne viendrait nous empêcher de tourner en rond dans un hôpital devenu fantomatique. Ils ne voulaient pas de nous ailleurs, essaimant comme des rats, aux quatre coins de la ville. On nous préférait parqués, fichés, surveillés, dans le périmètre qui allait de l'hôpital au canal Levassor.

Au-delà de cet espace réservé, la geôle, les bastonnades, voilà ce qui nous attendait. Mais tant qu'on restait embourbé dans notre zone : rien. Quartier libre. (35)

Le ghetto, lamentable autant qu'on voudra est accepté et même voulu par la municipalité. En dehors du ghetto, aucune tolérance n'est prévue pour ces individus ravalés à l'état de rats : dès qu'on les aperçoit, la maréchaussée est prête à une vigoureuse action d'assainissement du décor urbain. Aucune tentative n'est conçue pour porter remède à ce clivage, qui au contraire est réputé nécessaire pour éviter ou contenir tout conflit entre les deux parties de la ville, aucun programme de réhabilitation avant et de réintégration ensuite n'est prévu. Et pourtant à l'intérieur de l'hôpital il y a des associations culturelles, des services sociaux, la police. Quand cette dernière est obligée d'intervenir, aucune perquisition n'est faite dans les lieux squattés d'à côté, puisqu'aucune évidence n'est réellement demandée : ce problème, qui n'en est pas un aux yeux de l'administration, ne nécessite pas d'être résolu. Sans avoir vraiment conscience de la situation, le narrateur souligne avec orgueil le sérieux des affaires et des conquêtes de sa bande :

Mais on n'était pas payé pour faire les drôles. Fallait régulièrement rendre des comptes à Gecko [le chef de l'hôpital]. Alors on faisait le va-et-vient du canal à l'hôpital. Deux-trois coups d'ailerons. À peine huit cents mètres. Un petit morne à escalader et, du haut des appartements pris sur l'adversaire, on dominait Foyal, en bas, dans la coulée, et le canal, au bord extrême, qui la traversait. (38)

Le personnage qui domine la capitale de son pays depuis une hauteur, rappelle, entre autres, Aristide Saccard de *La Curée* de Zola, et donc son cynisme, sa rapacité dans les spéculations, son avidité et habileté à s'enrichir. Mais ici les personnages ne dominent rien, ne bâtissent rien, ne s'enrichissent pas, n'ont aucune habileté, aucune intelligence. Ils n'arrivent même pas à se rendre compte que du haut du bâtiment squatté ils n'admirent que les confins de leur morne fief. Et d'autres lieux encore renvoient à l'emprisonnement des habitants.

7. La Geôle de Ducos et le Passage

Les protagonistes séjournent assez régulièrement en prison (le narrateur affirme qu'ils y ont dormi au moins le quart de leur existence¹⁵), mais cela n'est pas un prétexte pour invectiver contre les abus des surveillants ou se plaindre des conditions de détention, sans doute meilleurs que dans le logis qu'ils occupent, sans appât ni lucarne (10). La geôle pourrait se configurer comme un lieu sinistre d'emprisonnement au deuxième degré, mais son importance s'avère moindre : bien que mentionnée à plusieurs reprises, elle n'est finalement pas décrite. Le narrateur fait pourtant une remarque importante : la prison ne s'avère ni meilleure ni pire que l'existence elle-même, le séjour en ce lieu n'apporte aucun changement dans la personne, ne récompense ni ne traumatise. C'est une sorte de dispositif para-social susceptible de mieux faire émerger les spécificités de chacun : la prison « ne transforme personne en profondeur. Elle révèle, on disait entre nous, elle accentue ce que tu portes déjà en toi, mais elle n'ajoute rien qui serait contraire à tes prédestinations » (79). La prison fonctionne en quelque sorte d'accélérateur d'une destinée que personne ne peut fuir.

Néanmoins, un autre lieu assure la même fonction que la prison : le Passage. C'est un lieu éloigné et isolé où les protagonistes sont emportés sans chef d'accusation au moment où toute une entreprise de nettoyage des rues de la capitale est mise en place, censée garantir l'ordre et la propreté aux approches des élections ; comme des déchets, les héros sont ramassés à même la rue, embarqués dans une camionnette, déposés et entassés au Passage pour subir une action de 'rééducation' :

Le passage. C'est comme ça que s'appelait le camp où on était entreposés. L'endroit avait ce nom-là, parce qu'on était supposés y venir en transit, le temps qu'on nous refasse une santé, et des sociabilités moins virtuelles. Le corps, à la discipline on te le travaillait. Redresser le bois courbe, ils appelaient ça. Pas toujours efficaces, leurs tyrannies. Mais elles te passaient l'envie d'être repris. Le baraquement, pourtant, à première vue, paraissait amical. C'était tout rond comme un disque, l'espace où le fourgon nous déposait. [...]

Quand il pleuvait, le soir, dessous nos têtes, et que partout zébrait l'éclair, on n'osait même plus lever les yeux, parce qu'à chaque coup de tonnerre, on avait l'impression que les étoiles étaient des

15 Cf. 73.

trous d'où la nuit tirait des balles.

Parfois, un bougre, brutalement, tombait sous nos yeux. La foudre ? Non, c'est juste un coup de matraque qu'il s'était avalé dans les côtes ou sur la nuque. Son tort ? Un peu trop dans la lune. Il ne comprenait pas, comme nous autres, ce qu'on lui avait commandé : se mettre à poil et puis en rang. Il faisait le récalcitrant. (121-122)

La structure circulaire semble souligner la fermeture totale du lieu, un microcosme de brutalités et abus où la portion entrevue du monde extérieur apparaît à son tour comme menaçante et hostile : même le ciel étoilé exprime la crainte de coups portés sur ces hommes emprisonnés dans le cercle de l'édifice qui embrasse, étreint et étouffe cette humanité entassée, humiliée, et dominée par la terreur. Le spectacle de tous ces corps nus en rang, exposés aux intempéries et à la violence des surveillants, qui n'ont aucun respect pour la dignité humaine, rappelle l'étalement des anciens esclaves amenés sur l'Île. Ce rapprochement est conforté par la manière dont les 'détenus' appellent leurs gardiens : 'coloniaux' et 'colons'. Le séjour au Passage se caractérise ainsi par un état de tension permanente, rythmé par des actes de force censés redresser les conduites des plus insoumis ; le lieu s'avère ainsi révélateur de dynamiques inconscientes, mais tout de même très puissantes et il devient le théâtre du déchaînement d'une violence souterraine qui enfin éclate. Le conflit entre les deux groupes est en effet inévitable :

Les colons n'ont rien pu faire. Des siècles qu'on accumulait. Et cette fois-là, on avait décidé de foncer dans le mur [...] tout ce qu'on avait accumulé de déception, de haine, de colère et d'amertume, ça ne pouvait pas indéfiniment rester plié sous nos écales. [...]

Au matin il ne restait plus rien du Passage. On avait tout rasé, tout cassé. Plus un meuble, plus une porte, plus un matelas : il ne restait plus rien à revendre. C'était comme après une nuit passée à se saouler. Le Passage avait la gueule de bois. Il traînait sur lui-même des yeux hagards et incrédules. (128)

On trouve dans les premières phrases de la citation la clé d'interprétation de la vision du monde d'Alexandre qui découle de ce roman : c'est le passé refoulé dans l'inconscient des personnages qui ravage les esprits et les rive à une vie marquée par le refus de soi et l'hostilité envers les autres, la haine pour leur milieu où toute perspective de changement apparaît comme irréelle. L'affrontement avec les 'coloniaux' déclenche une furie

destructive, un instinct farouche poussant les hommes à une razzia sans précédents, à une destruction totale et irréversible, la même destruction que les héros ont portée à leurs existences. En effet le narrateur compare la dévastation du lieu à une nuit de soulerie, et c'est le Passage qui au matin, par un procédé métonymique reposant sur la personnification, se ressent des conséquences des excès de la nuit. Il s'agit sans doute de la représentation de violence la plus accomplie, en groupe, exprimant le désarroi d'un peuple. Il émerge de cet extrait le déchirement intérieur de toute une communauté dépossédée du mythe des origines, née à partir d'un acte de prévarication, entraînant les traumatismes de la traite, l'horreur de l'exploitation et la cruauté de la discrimination. Qui plus est, le sentiment de mépris pour « la marge » (125) – à savoir les 'détenus' du Passage –, l'absence de toute entreprise culturelle et sociale pour la récupération de ces loques humaines, ne font que renouveler un trouble profondément enraciné, que les personnages cherchent à refouler dans des dynamiques d'auto-sabotage les menant jusqu'au suicide :

Dans la rue même, partout, il n'y avait que ça : des crânes rongés de l'intérieur, fâchés depuis longtemps avec les lois élémentaires de la logique. Partout : des rangées taraudantes de bougres et de filles qui, zombifiés par l'alcool, le crack, la folie, entendaient des voix leur répéter qu'il n'y avait, pour eux, plus rien au monde à espérer, sinon voir le soleil, un midi, éclater, gros de tant de fissures colmatées, de tant de désirs impossibles. Et ces voix dans la nuit, elles héraient, hurlaient, happaient les chevilles au fond du canal. Beaucoup, pour échapper à leur musique de bruit de chaînes, avaient choisi de se jeter du haut du Promontoire où les derniers soleils du jour cognaient comme une fièvre contre la tempe d'un halluciné. (139)

Dans l'évocation presque baudelairienne des épaves de la mégapole¹⁶, dont l'esprit est surmené par les affres d'un vacarme mental¹⁷ où se répercutent des marques d'échec, on retrouve en filigrane tout le lexique et l'imaginaire lié à l'esclavage : le soleil trop fort, les voix qui hurlent en écho dans la tête, le bruit des chaînes et jusqu'au suicide par chute d'une montagne escarpée. Mais ce dernier geste ne réactualise pas l'acte assumé d'insubordination des anciens Caraïbes se jetant des falaises en signe

16 Cf. Baudelaire, « Les sept vieillards ».

17 Baudelaire (1997: 113), « Spleen LXXVIII », cf. vv. 13-14.

de non-acceptation d'une existence qu'il serait indigne de supporter. Le suicide des habitants du quartier n'a rien d'héroïque : c'est plutôt la manière d'abrégier ses souffrances en proie à une surexcitation de l'esprit, une sorte de neurasthénie, issue fatale d'une vie empoisonnée par le canal.

8. Le canal, à nouveau

Fils d'esclaves et de colons ignorants, violents, mesquins, détraqués dans le corps et dans l'âme, les habitants de Bord de Canal cultivent « une haine, depuis des siècles macérée, mûrie, ressassée et donc plus aboutie, plus sale, plus injustifiable que toutes les haines jusque-là subies » (43), ils s'avèrent le morne produit culturel et identitaire de l'histoire et de la civilisation insulaires¹⁸. Ce trouble intérieur compliqué de délire de persécution¹⁹ amène les personnages à s'adonner à tous les extrêmes de sorte que la blessure que l'histoire a sillonnée dans les esprits devienne une plaie infecte ; les gens du quartier ne montrent que mieux un désarroi que d'autres cherchent hypocritement à anesthésier :

Ces poussées de violence, c'est des manières, faut bien admettre, qui n'avaient rien d'exceptionnel. Qu'on n'était pas plus mauvais que les autres, dans le reste du pays. Eux aussi avaient du purin dans le sang. Un jus mauvais qu'ils semblaient, comme nous, avoir reçu en héritage. Mais à la différence de ces fiévreux perclus de tranquillitants, on n'avait rien à perdre. Alors on pouvait s'ouvrir grand le canal de la mémoire et laisser rouler, comme un tas d'immondices, les haines mal assumées et les hallucinants délires de persécution qui travaillent au corps et au cerveau beaucoup des nôtres, agrandissant, chaque jour un peu plus, les failles qu'ils couvaient à l'intérieur. (25)

La référence au « canal de la mémoire » rend plus transparente la superposition entre ce canal intérieur et le canal Levassor qui semble ainsi charrier la mémoire historique de l'Île. Cela permet de mieux saisir la profondeur de la 'saignée' mentionnée

18 Je ne suis pas d'accord avec Simasotchi-Bronès (2016 : 53) qui soutient que les personnages n'ont aucun ancrage historique colonial et semblent surgir de nulle part.

19 « Mais fallait bientôt repasser la frontière et se remettre à survivre. Sous le regard exaspéré des citoyens. On essayait de se faire tout petits. Peine perdue. Toute la journée leurs doigts, même enfoncés dans les poches, semblaient nous désigner ». (118)

au tout début du roman (9), l'ambiance de pourriture et mort que le canal entraîne et la gravité du conditionnement qu'il détermine, non seulement chez ceux qui vivent dans le quartier, mais aussi chez les autres habitants de la ville et du pays. L'Île s'avère à son tour un haut lieu spleenétique de clôture et de renfermement dont les gens sont prisonniers (Spear 2011). La violence qu'ils expriment, comme une tare héréditaire venue d'un passé de prévarications, de stupres et d'exploitation de l'homme par l'homme, émerge des eaux du canal, dont la source jaillit des viscères de l'Île, n'arrête de couler et de charrier des pourritures, contamine, pollue, envenime la vie et l'avenir de tous ces Caribéens spleenétiques qui « ont du purin dans le sang » : dans leurs veines semble couler au lieu du sang l'eau verte du canal²⁰. La caractérisation de cette humanité aux abois renvoie à plusieurs reprises, quoiqu'indirectement, aux *Fleurs du mal* et les gens du Bord de Canal n'expriment que de manière plus manifeste et moins *hypocrite* les affres de tous les foyais, *leurs semblables, leurs frères*²¹.

Bibliographie

Alexandre, A. (2004). *Bord de Canal*. Paris : Dapper.

Artheron, A. « Alfred Alexandre : la nuit au bout du voyage. Entretien avec Alfred Alexandre ». *Africultures*, 2010. <https://africultures.com/alfred-alexandre-la-nuit-au-bout-du-voyage-9365/> (11/07/2023).

Baudelaire, C. (1997). *Les fleurs du mal*. Éd. Claude Pichois. Paris : Gallimard.

Ghinelli, P. (2005). « Alfred Alexandre, Bord de canal ». *Studi Francesi*, vol. XLX, No. 147, fasc. III, settembre-dicembre 2005 : 689.

Kécklard, S. (2023). « Nouvelles écritures : un nouveau son dans la littérature antillaise », *Montraykreyol*, http://www.montraykreyol.org/sites/default/files/nouvelles_ecritures_nouveau_son_dans_la_litterature_martiniquaise-2.pdf. (25/07/2023).

20 Cf. Baudelaire (1997 : 112), « Spleen LXXVII », cf. v. 18.

21 Cf. Baudelaire (1997 : 34), « Au lecteur », cf. v. 40.

- Alexandre, Alfred et Éditions l'Archipel (2011). « Interview de mars 2011, au Salon du Livre de Paris », *YouTube*. 22 mars, <https://www.youtube.com/watch?v=3uJ0hQsISVQ>, (15/07/2023).
- Larose, V. (2023). « Le roman 'Bord de Canal' d'Alfred Alexandre. Roman des pestinces indigentes ». *Potomitan*. <https://www.potomitan.info/atelier/pawol/alexandre.php> (16/07/2023).
- S.A. « 8 questions à Alfred Alexandre ». *Bibliothèque des Amériques*, <https://www.bibliothequedesameriques.com/actualites-litteraires/portraits-dauteurs/8-questions-alfred-alexandre>. (04/ 07/ 2023).
- Simasotchi-Bronès, F. (2016). « Alfred Alexandre : écrivain 'post-créol(ist)e' ? ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 87, No. 1 : 43-67. <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol87/iss1/6>. (16/7/2023).
- Spear, T. C. (2011). « Alfred Alexandre, 5 Questions pour Île en île, Entretien ». *île en île*. <https://île-en-île.org/alfred-alexandre-5-questions-pour-île-en-île/> (15/07/2023).
- Stampfli, A. (2019). « Les romans d'Alfred Alexandre, de Frankito et de Jean-Marc Rosier : une nouvelle mouvance littéraire antillaise post-créoliste ? ». *Archipelies*, No. 7. <https://www.archipelies.org/496>. (10/07/2023).
- Tremblay, E. (2015a) « Une Littérature de l'incertain : Figures de la dégradation dans 'Bord de canal' d'Alfred Alexandre ». *Nouvelles Études Francophones*, vol. 30, No. 2 : 1-15.
- Tremblay, E. (2015b) « La Littérature, une machine à déconstruire : Ce que disent les corps. Entretien avec Alfred Alexandre ». *Nouvelles Études Francophones*, vol. 30, No. 2 : 16-23.

La ciudad híbrida en la entrega de alimentos digitalizada. La experiencia urbana de los “*walker*” en la Venecia postcolonial

The Hybrid City in Digitalized Food Delivery: The Urban Experience of the “*Walkers*” in the Post-Colonial Venice

*Francesco Della Puppa** y *Giorgio Pirina***

DOI 10.54103/criando.211.c398

ABSTRACT

En las últimas décadas ha habido una amplia y progresiva expansión del trabajo digital y un rápido y fuerte crecimiento del trabajo a demanda mediante aplicaciones, cuya organización se lleva a cabo a través de plataformas digitales y aplicaciones consultables desde el propio smartphone u otros dispositivos tecnológicos portátiles: es el caso de los conductores de Uber, los repartidores de Amazon, y los repartidores de comida a domicilio de Uber Eats, Glovo o JustEat. Con el presente trabajo, intentaremos ofrecer la perspectiva de un trabajador que realiza entregas de comida a domicilio, a través de aplicaciones digitales, en la Ciudad de Venecia, una ciudad con un pasado colonial y un presente transformado para el uso y disfrute del turismo de masas.

PALABRAS CLAVES

Trabajo digital, entrega de comida a domicilio, ciudad postcolonial, turismo de masas; Venecia.

* Profesor asociado, Universidad Ca' Foscari de Venecia
francesco.dellapuppa@unive.it
ORCID : 0000-0003-1437-4719

** Investigador postdoctoral, Universidad Ca' Foscari de Venecia
giorgio.pirina@unive.it
ORCID: 0000-0002-2212-4149

ABSTRACT

In recent decades, there has been a wide and progressive expansion of digital labor and a rapid and significant growth of “on-demand work via apps”, organized through digital platforms and applications accessible from one’s smartphone or other portable technological devices. This includes Uber drivers, Amazon delivery drivers, and food delivery riders for services such as Uber Eats, Glovo, or JustEat. With this contribution, we aim to present the perspective of a worker engaged in food delivery through digital apps in the City of Venice, a city with a colonial past and a present reshaped for the use and consumption of mass tourism.

KEYWORDS

Digital labor, food delivery, postcolonial city, mass tourism, Venice.

Introducción

En las últimas décadas, el mundo del trabajo ha experimentado profundas transformaciones. Específicamente, gracias al rápido desarrollo de las tecnologías, ha tenido lugar una amplia y progresiva expansión del trabajo digital en todas las ramas de la producción (Antunes 2020).

Esta expansión ha experimentado un formidable impulso con la pandemia de Covid-19; de hecho, se ha producido un rápido crecimiento de sectores económicos y empresas que basan su actividad principal en tecnologías digitales o que hacen amplio uso de ellas para organizar el proceso productivo y, en general, el trabajo basado en el uso de tecnologías y herramientas digitales.

Entre las diversas tipologías y modalidades de trabajo digital, en la última década ha surgido un rápido y fuerte aumento del *work on-demand via app* (trabajo a demanda mediante aplicaciones), cuya organización se lleva a cabo a través de plataformas digitales a las que se accede mediante aplicaciones consultables desde smartphones u otros dispositivos tecnológicos portátiles (Aloisi y De Stefano 2020; De Stefano 2016). Un papel clave en este crecimiento ha sido desempeñado por el desarrollo de las plataformas digitales, de las cuales ha surgido, entre varios fenómenos, un intenso y extendido proceso de «uberización del

trabajo» (Antunes 2020). Con esta expresión se hace referencia a la transformación de servicios y prestaciones laborales continuas, propias de la economía tradicional, en actividades *on demand* (a demanda), es decir, realizadas solo a petición del cliente individual, siguiendo el modelo de organización productiva sistematizado por la multinacional Uber.

El *work on-demand via app* contempla la tendencial ausencia de un lugar de trabajo fijo, una movilidad continua (intraurbana y extraurbana) con horarios flexibles y modalidades heterocomandadas: es el caso de los conductores de taxis como Uber, los repartidores de empresas de envíos como Amazon y los *riders* encargados de la entrega de comida a domicilio que trabajan para empresas como Uber Eats, Glovo o JustEat.

Esto implica una amplia flexibilidad, horarios de trabajo elásticos, tiempos de trabajo fragmentados, ritmos laborales intensos y evaluaciones continuas del desempeño laboral (Schor 2020; Woodcock y Graham 2019).

Esto hace que la distinción entre vida laboral y vida privada, entre tiempo de trabajo para el mercado y tiempo de trabajo para la reproducción, sea cada vez más difusa. Aunque esta modalidad de trabajo no tiene un lugar de trabajo fijo, es cierto que en los espacios urbanos encuentra un ambiente privilegiado de asentamiento. Es allí donde se concentran gran parte de los recursos materiales, simbólicos, culturales e intelectuales de los que se nutre la economía de plataforma, expresada, por ejemplo, en el *food delivery* (la entrega de comida), el transporte urbano, el alquiler a corto plazo y los servicios de limpieza (Marrone 2021). En otras palabras, las ciudades representan un mercado en el que las plataformas actúan formalmente como intermediarias entre la demanda y la oferta, pero que sustancialmente también estructuran las condiciones de trabajo de los trabajadores de plataformas y actúan, más o menos directamente, en su organización de los tiempos de vida cotidiana.

Con el presente trabajo, trataremos de retratar la perspectiva de un trabajador que realiza entregas de comida a domicilio a través de aplicaciones digitales en la Ciudad de Venecia, una ciudad con un pasado colonial y un presente transformado para el uso y consumo del turismo de masas.

Este enfoque se basa en una investigación etnográfica, destinada a profundizar en las trayectorias de la vida cotidiana de

los trabajadores empleados en este sector en la “Ciudad de los canales”.

1. Una ciudad postcolonial

Con la etiqueta “Ciudad de Venecia”, no se hace referencia únicamente al Centro Storico de Venecia (es decir, la Venecia comúnmente conocida en el mundo: Plaza San Marcos, el Puente de Rialto, las góndolas, etc.), sino a todo el territorio administrativo del Comune di Venezia, que incluye áreas insulares, litoral marítimo y tierra firme. En efecto, el territorio está dividido en tres grandes zonas: el *Centro storico* (“Centro Histórico”, la ciudad antigua), el *Estuario* (las islas y el litoral marítimo) y la *Teraferma* (la “Tierra”, el territorio interno de tierra firme, que incluye también Mestre y Marghera). El territorio de la Ciudad de Venecia es bastante extenso, 414.6 kilómetros cuadrados; sin embargo, este dato se reduce a 156.8 kilómetros cuadrados si solo se considera la superficie terrestre excluyendo las aguas.

El *Centro storico* abarca casi 8 kilómetros, lo que lo convierte en uno de los centros históricos más grandes de Italia y Europa. Es aquí donde trabajan, desgastando las suelas de sus zapatos, los *walker* del food-delivery. Ellos se mueven a través de una Venecia que, en este contexto, denominaremos “colonial” o “postcolonial”. En efecto, la ciudad de Venecia, desafortunadamente, tiene una larga tradición colonial.

Se dice que la República Serenissima fue el primer país en prohibir el tráfico de esclavos en 960, es decir, 800 años antes de que el problema surgiera en otros países. Hasta entonces, el comercio de esclavos era una de las principales fuentes de ingresos para varios comerciantes venecianos, junto con los franceses y españoles entre los países del Mediterráneo, sin olvidar a los ingleses y holandeses. Sin embargo, el decreto que prohíbe el comercio de esclavos probablemente se refería solo a los esclavos cristianos y, en cualquier caso, fue ampliamente incumplido (Spufford 2005).

Durante la Exposición Colonial Universal celebrada en París en 1931, la delegación italiana presentó a la audiencia internacional una intervención sobre la historia colonial veneciana en la época moderna (Donadon 2019), obviando las empresas coloniales en el Adriático y el Mediterráneo de la *Serenissima Repubblica* desde el siglo XIV en adelante y los enfrentamientos contra el Imperio Otomano. El Imperio colonial veneciano

representaba, de hecho, uno de los pilares del renacimiento colonial italiano de la época, también en el ámbito internacional.

El pasado colonial de Venecia se extendía hacia la costa oriental del Adriático, por supuesto, pero también hacia las costas africanas. Las hazañas coloniales y las gestas racistas italianas eran ampliamente celebradas en las páginas del periódico veneciano más antiguo (*Il Gazzettino di Venezia*), que incluía una “página colonial”. Además, se establecieron días coloniales para celebrar el imperio italiano de ultramar, «con el objetivo de introducir al ciudadano en diversas temáticas relacionadas con el colonialismo», y el mito imperial de Venecia resurgió en los círculos aristocráticos venecianos, ya que se vislumbraba la reanudación de la vocación comercial y marítima en el Mediterráneo, de la cual *Il Gazzettino* se hacía eco.

El colonialismo se inscribe arquitectónicamente en la Venecia de ayer y se conserva en la Venecia de hoy.¹ Consideremos, por ejemplo, la pintoresca *Riva degli Schiavoni* (Orilla de los esclavos), un largo paseo peatonal que bordea la laguna desde la Plaza de San Marcos hasta los Jardines de la Bienal en Venecia. En el pasado, esta Riva constituía el puerto de llegada de los navíos comerciales procedentes del llamado “Oriente”. A diferencia de hoy, cuando se llega a Venecia desde la parte trasera, es decir, desde el Puente de la Libertad, en aquel entonces esta era la verdadera puerta de entrada a la Ciudad. Aquí atracaban los buques mercantes provenientes de Dalmacia, Albania y Turquía; aquí era posible escuchar una mezcla de idiomas y observar un increíble ir y venir de personas procedentes de todos los puertos del Mediterráneo; aquí se descargaban y se intercambiaban mercancías de todo tipo, especialmente alimentos, e incluso mercancía humana: sirvientes que llegaban principalmente de los Balcanes. Es por esta razón que la *Riva* comenzó a llamarse *degli Schiavoni* (de los esclavos), ya que el término *Schiavonia* se refería a la franja costera de Dalmacia (la actual costa croata y albanesa), de donde también provenían los soldados que sirvieron a la República, además de la mano de obra barata empleada en la Ciudad. Este nombre nos remite al pasado comercial y expansionista de la Serenísima República, como sugiere la evolución histórica de los etnónimos *slavo*, *slavone*, *schiaivo*, *schiaivone*, los

1 Igiaba Scego (2017) ha compuesto una obra de ficción basada en los acontecimientos del pasado colonial veneciano.

cuales lamentablemente todavía son utilizados de manera racista en algunas áreas de la provincia de Trieste.²

Superada la Riva degli Schiavoni, donde se alzan hoteles de lujo cuyas entradas exhiben estatuas de moros y esclavos africanos que dan la bienvenida a los adinerados huéspedes, llegamos al acceso de los jardines napoleónicos, actualmente sede de la Bienal, la exposición internacional de arte que en los años 30 dedicaba algunas de sus salas a las “Visiones africanas”, una colección de frescos, pinturas e impresiones que representaban las experiencias de ultramar de los artistas italianos y venecianos. Aún en la Riva degli Schiavoni, la antigua caserna fue dedicada a Aristide Cornoldi, capitán del ejército italiano caído en Tripolitania, en Benghazi. Mientras tanto, en el cercano distrito de Castello, se encuentra la placa conmemorativa de Giovanni Sanguineti, soldado veneciano caído en Eritrea en 1895. En el Aula Magna de la Universidad Ca’ Foscari, por otro lado, un cuadro celebra la constitución del imperio fascista en 1936, donde la última persona a la derecha representa a Italia tras la conquista de Etiopía. Esta ciudad, donde aún hoy se encuentran vestigios materiales del pasado colonial, es la ciudad por la que se mueven los trabajadores y las trabajadoras de comida a domicilio, comandados por las correspondientes aplicaciones móviles, en la actualidad.³

2. ¿Por qué Venecia?

Como se anticipó, el presente trabajo tiene como objeto el estudio etnográfico del trabajo en plataforma en Venecia, específicamente el reparto de comida a domicilio y la organización relacionada con la vida cotidiana de los repartidores, en una ciudad que ya ha sido denominada “una ciudad (post) colonial”, donde se entrelazan las antiguas formas de saqueo y explotación colonial con las formas contemporáneas de explotación digital. Investigar este tema en la capital lagunar es de interés por diversas razones: se trata de una cuestión de extrema actualidad a nivel mundial, que en pocos años ha captado la atención de académicos, responsables políticos (desde el ámbito local hasta el supranacional),

2 Sobre esto, se vea la exposición fotográfica *Ascari e Schiavoni, il razzismo coloniale e Venezia* («Ascari y Schiavoni, el racismo colonial y Venecia»): <https://razzismocolonialevenezia.wordpress.com/>.

3 Para un mapa del pasado colonial inscrito en la planificación urbana de la Ciudad de Venecia, ver <https://postcolonialitaly.com/venezia-imperiale/>.

sindicalistas y representantes de la sociedad civil en lo que respecta a las controversias relacionadas con las condiciones de trabajo degradantes y la despersonalización de las relaciones debido a la gestión algorítmica. En su forma *on demand*, este trabajo está “geográficamente vinculado” a los entornos urbanos, con la materialidad de los cuerpos de los trabajadores moviéndose por las calles de la ciudad para hacer las entregas.

El centro histórico de Venecia ha visto recientemente (en plena pandemia) la entrada del reparto de comida digitalizado con empresas como Glovo y Cocaixpress (una aplicación local), mientras que en el interior (Mestre y Marghera) ha estado presente desde hace más tiempo con algunas de las principales plataformas digitales (Ubereats, Glovo y Deliveroo). Este último elemento está directamente relacionado con otro aspecto que justifica el interés de llevar a cabo esta investigación en Venecia: su peculiar estructura urbana. El centro histórico no está atravesado por calles o carreteras por las que se pueda circular con automóviles, bicicletas o motocicletas, sino por calles y canales donde solo se puede desplazar a pie o en barca. Esta específica configuración urbana afecta directamente a las formas en que los repartidores pueden llevar a cabo su trabajo, ya que, como se ha mencionado, solo pueden realizar entregas a pie. Por lo tanto, el centro histórico de la ciudad lagunar puede representar un caso excepcional donde se puede estudiar la digitalización del trabajo de reparto en la intersección entre los estudios urbanos y laborales: la separación entre el centro histórico, que tiene tiempos y organizaciones de trabajo diferentes en comparación con el interior (Mestre y Marghera), que, a su vez, representa un modelo urbano “estándar”, donde los servicios de reparto digitalizados funcionan como en otras ciudades. Así, los repartidores en el centro histórico de Venecia se llaman *walker* o *runner*, no *rider*, como a menudo se les denomina en otros contextos urbanos estándar.

La investigación se llevó a cabo principalmente entre febrero y junio de 2022, en una fase que aún estaba marcada por los últimos coletazos de las restricciones pandémicas, pero que de todos modos presencié el retorno del turismo, aunque aún no en las mismas dimensiones que antes de la pandemia. La metodología utilizada fue etnográfica, es decir, un enfoque inmersivo destinado a analizar la vida cotidiana: usos, costumbres, hábitos, ritmos, etc., del grupo de interés, convirtiéndose, es decir, en parte de este grupo, en este caso *walker*. Uno de los métodos

utilizados fue la observación participante y directa, trabajando como *walker*, respaldada por entrevistas a otros *walker* y conversaciones informales durante la hora de trabajo como repartidor. Esta metodología permitió experimentar de primera mano las condiciones de trabajo y el tipo de organización de la vida cotidiana, ensamblando los distintos ritmos que caracterizan esta última: desde la socialidad al trabajo, pasando por el estudio y las formas de reproducción social. La etnografía también permitió delinear las trayectorias biográficas de los repartidores, su procedencia, el motivo que los llevó a Venecia y su identificación o no con el trabajo de reparto a domicilio. Así, emergió una geografía con diversas procedencias: Gambia, Italia, Pakistán, Indonesia, Irán, Kazajistán, Marruecos, Turquía, confirmando la relevancia del componente migrante en el trabajo en plataforma y, específicamente, en el reparto de comida (van Doorn et al. 2020; van Doorn y Vijay 2021). La mayoría de ellos son estudiantes, con edades comprendidas entre 19 y 24 años, que llegaron a Venecia para cursar estudios universitarios. Pero la observación participante permitió una reflexión adicional que se materializó en una forma narrativa auto-reflexiva que hemos denominado “*pop-up* etnográficos”. A través de esta forma, intentamos dar cuenta de las sensaciones y emociones (positivas y negativas) que surgen al ser un *walker*. Se trata de breves textos, casi impresionistas, descriptivos y evocadores.

3. La vida de un *walker*

Los párrafos que siguen tienen el propósito de acompañar al lector en la vida de un *walker*, mostrando los estados de ánimo, las dificultades, las peculiaridades y las emociones positivas y negativas que implica esta labor. De alguna manera, intentaremos resaltar la diferencia entre caminar y pasear, donde el primer término hace referencia directa al tiempo de trabajo, mientras que el segundo evoca tiempo libre. Los párrafos también estarán compuestos por notas del diario etnográfico y, ocasionalmente, serán introducidos por textos que hemos denominado *pop-up* etnográficos, los cuales, con su tono impresionista, representan una estrategia narrativa para restituir la vida cotidiana del *walker* en Venecia.

El primer día como *walker*: entendiendo cómo moverse

Finalizado el turno matutino como *walker*, a lo largo del camino de regreso a casa, decido detenerme a descansar en Zattere, uno de los lugares más sugerentes de Venecia que se asoma al canal de la Giudecca. Son alrededor de las cinco de la tarde de un lunes de enero y comienza a delinearse el crepúsculo, con el sol que lentamente se oculta detrás de las siluetas neogóticas proyectadas por la isla de la Giudecca. Es un hermoso día de invierno, aunque sean los días más fríos del año, los días del mirlo, la temperatura es agradable, casi primaveral. Mientras estoy sentado y los olores de la laguna impregnan el aire impulsados por una suave brisa marina, el vibrante azul del cielo cede lentamente ante los tonos más envolventes de color rojizo propios de los atardeceres invernales en días despejados. El espacio en el que me encuentro y la vista que se presenta ante mí creo que son el escenario que destaca mejor las peculiaridades de Venecia, ciudad-archipiélago a la vez lagunar, industrial y artística. Los tonos rojizos se intercalan con el paso de una bandada de cormoranes, que vuelan dibujando hechizantes coreografías en el cielo. Debajo de ellos, la calma del agua se rompe por el incesante paso de vaporetos y barcos, con las *bricole*, lentamente consumidas por el matrimonio entre aire y agua, resistiendo al constante avance de las olas. Al fondo se encuentran las chimeneas del petroquímico de Marghera, mientras en el medio se presentan las islas de la Giudecca y Sacca Fisola, desde donde destacan la estructura trabajadora del antiguo Molino Stucky –ahora, tras un incendio y una reconstrucción con olor a mafia, Hotel Hilton– y el Palacio Fortuny, lugar de producción de tejidos. Girando la mirada hacia la derecha, resalta Santa Marta, con su campus universitario y la sede de la Universidad de Arquitectura. Mirando hacia la izquierda, en la isla de la Giudecca se muestra la iglesia del Santísimo Redentor, que cada año en julio está conectada a la isla madre por un puente votivo. A mis espaldas, finalmente, más allá de los edificios que albergan casas, hoteles y aulas universitarias, se teje la trama de callejones, plazas, puentes, canales y estructuras arquitectónicas rebosantes de talleres artesanales y fuentes, que forman Venecia. La vista que se muestra a un *walker* que descansa en un banco de Zattere, por lo tanto, narra a los transeúntes que escuchan la milenaria historia de Venecia.

En la tarde temprana, se activó la cuenta de Glovo Couriers, así que de inmediato procedí a hacer el inicio de sesión para

familiarizarme con la interfaz de la aplicación y los pasos a seguir para reservar los *slot* horarios. Lo que llamó de inmediato la atención fue la indisponibilidad de *slot* en los días siguientes, mientras que para la misma noche había varias opciones disponibles a partir de las 17 horas.

Los videos introductorios de Glovo también explicaban que solo había dos ventanas semanales para reservar los *slots*, es decir, los días lunes y jueves. Desafortunadamente, el día en que se activó mi perfil coincidía con un viernes. De este modo, la aplicación estructura, aunque parcialmente, la libertad de elección de los repartidores, concentrando el intervalo de reservas en solo dos días. Este elemento, sin duda, limita la libertad de organización de los trabajadores en caso de surgir inconvenientes, aunque se permite la cancelación de los *slots* reservados sin garantía de encontrar otros disponibles. Además, puede ocurrir que un *slot* se vuelva disponible solo unas pocas horas antes de su inicio.

Reservé tres *slots*: de 18 a 19, de 19 a 20 y de 20 a 21. Veinte minutos antes del inicio del turno, la aplicación envía una notificación para recordarme que haga el inicio de sesión, ya que de lo contrario el *slot* sería cancelado. Con el mensaje recibido, me preparo para comenzar a trabajar como *walker*: equipo deportivo, zapatillas de tenis, chaqueta de invierno, bufanda y guantes. Luego, recojo las herramientas de trabajo: teléfono móvil, mochila, mascarilla, chaleco reflectante y una batería portátil (estos últimos cuatro son proporcionados gratuitamente por Glovo a los nuevos “glover” que deciden trabajar en el mercado del Centro Histórico de Venecia y, por supuesto, mi cuaderno etnográfico. Así que me dirijo a la calle y a las 17:50 ingreso a la aplicación.

Comienzo a caminar, dirigiéndome hacia Campo Santa Margherita, uno de los principales lugares de socialización para los jóvenes venecianos, y luego continúo hacia la estación de tren para ingresar a una de las principales arterias de la ciudad, Strada Nova, repleta de restaurantes multinacionales (los principales son Old Wild West y McDonald’s), bares y pizzerías, así como restaurantes “exóticos” (o, mejor dicho, “orientalistas”). Avanzo a paso relajado hasta el final de la calle y finalmente, después de unos 45 minutos, recibo una notificación para recoger mi primer pedido (cabe mencionar que el tono de aviso de la aplicación es enérgico, con sonidos de guitarras).

Al principio, tuve que detenerme por unos segundos para comprender la interfaz y los pasos a seguir. En efecto, una vez

que hago clic en la notificación, se abre un mapa que muestra la ubicación de recogida y entrega del pedido, con información aproximada sobre la distancia, el tiempo necesario y la ganancia estimada. Así que acelero el paso y me dirijo al lugar de recogida, el Old Wild West, que afortunadamente no estaba lejos. Entro al establecimiento y el camarero, de manera cordial, me pide que espere en un rincón, ya que el pedido acaba de ser recibido y aún debe ser preparado. Mientras tanto, entra otro repartidor para recoger un pedido: al no tener que esperar, deduzco que tuvo que recorrer un trayecto más largo que el mío. Así que me siento a esperar donde me indicó el camarero.

La espera me ayuda a calentarme (afuera hace unos cinco grados, con una alta humedad); nada me impide tomar algo rápidamente mientras espero. Además de los trabajadores, dentro del local en la planta baja hay cuatro hombres que parecen ser amigos de toda la vida: charlan, beben vino y uno de ellos tiene un perro. No hay mucho trasiego de gente, tal vez porque aún es relativamente temprano (son alrededor de las 19 horas). Después de unos veinte minutos (son las 19:15), retiro el pedido y me dirijo hacia la destinación: Rio terà de le carampane, cerca del Puente de Rialto, en dirección al Campo San Polo.

Según Google Maps, el tiempo estimado para llegar a la destinación es de unos quince minutos. Así que comienzo a caminar a paso decidido, encontrándome obligado a esquivar a algunas personas y perros, ya que la calle que debo recorrer es una de las más concurridas tanto por turistas como por residentes, al conectar la estación de tren con el Puente de Rialto. Afortunadamente, estamos en enero y Venecia sigue siendo una ciudad habitable, sin las multitudes de personas que se detienen en cada callejón, puente o *salizada* para tomar fotos de las vistas venecianas. Por lo tanto, la llegada a la destinación no fue complicada, excepto por mi duda final al encontrar el número de casa correcto, ya que se encontraba en un callejón lateral y no en el principal como indicaba Maps. El pedido se completó de la mejor manera posible, ya que la cliente (una chica más joven que yo, probablemente universitaria) me dejó una propina de cinco euros.

Comienza el segundo *slot*, de 19 a 20. El primer pedido se concluye cuando ya ha comenzado el segundo *slot*. Comienzo a caminar a paso relajado para dirigirme nuevamente a una zona donde haya una mayor probabilidad de recibir solicitudes. Mientras me acerco a la zona de Erbaria, entre el mercado de Rialto y el puente homónimo, veo a una colega (¿o competidora?)

walker (es decir, repartidora de Cocaíexpress) y trato de acercarme para intentar hablar con ella. Sin embargo, mi intención se encuentra con la rapidez de la chica, de quien pierdo el rastro después de que gira la esquina (probablemente debido a que recibió una solicitud de entrega, dada su rápida marcha y el hecho de que miraba constantemente su teléfono). Así que sigo adelante, cruzo el Puente de Rialto y llega la notificación de Glovo para aceptar un pedido.

El local de recogida, el McDonald’s en Strada Nova, se encuentra a diez minutos a pie; por lo tanto, me encamino, esquivando a algunas personas, y llego al punto de recogida sin problemas. Entro, espero unos minutos y recojo el pedido para comenzar el trayecto. A diferencia del primer caso, aquí las dificultades para llegar a destino fueron mayores. Además de la distancia, más de veinticinco minutos de caminata para llegar a Campo de la Celestia (en el barrio de Castello), una zona periférica del centro histórico, el sistema de geolocalización no logró identificar la ubicación exacta. A esto se suma la imposibilidad por parte del cliente de ingresar la dirección correcta, ya que la aplicación de Glovo no lo permitía (esta información la obtuve directamente de la cliente, a quien contacté para entender cómo llegar). Además de estas dificultades técnicas ajenas tanto a mí como al cliente, no encontré otros problemas, excepto las dificultades para leer los números de las viviendas debido a las tenues luces del sistema de iluminación veneciano. Así que llego a destino después de casi treinta minutos (el tiempo estimado por la aplicación era de veinticuatro minutos). También en este caso recibí una propina, pero a través de la aplicación y no en mano.

El tercer *slot* se extiende desde las 20:00 hasta las 21:00 y marca el fin de mi jornada laboral. Como en el segundo caso, también aquí la entrega del pedido ocurrió cuando el *slot* ya había comenzado. Me dirijo en una dirección indefinida a paso lento: de hecho, comienzo a sentir el cansancio, ya que el contador de pasos marcaba casi 10 kilómetros recorridos en menos de dos horas. Después de unos minutos de espera sin recibir pedidos, finalmente llega la notificación: debo ir a recoger un pedido en la zona de San Marco y entregarlo en un hotel en Riva degli Schiavoni.

A diferencia de los primeros dos pedidos, en este caso el punto de recogida está bastante lejos y es difícil de alcanzar, mientras que el punto de entrega está relativamente cerca de él. Así que me encamino con paso decidido y, una vez más, Google Maps no

me apoya eficazmente en mi trabajo. De hecho, debido a la alta densidad arquitectónica del barrio de San Marco, caracterizado por calles estrechas y edificios relativamente altos, el punto marcado en el mapa estaba al menos a 200 metros de la ubicación real de recogida. Así que, una vez que llego cerca, pido información a un recepcionista de un hotel, quien me ilumina sobre cómo llegar a la pizzería, mostrándome cómo el conocimiento local es mucho más efectivo que el navegador de Google.

Recojo el pedido (esta vez fue el pedido el que me esperaba a mí y no al revés) y me dirijo hacia el destino, sin seguir las indicaciones de maps, sino confiando en mi conocimiento previo del área. De hecho, en menos de 15 minutos logro entregar la pizza y, también en este caso, el cliente (un trabajador de la recepción del hotel) me dejó una propina a través de la aplicación.

Son las 20:50, por lo tanto, según el algoritmo de Glovo Couriers, ya no puedo recibir más solicitudes de pedidos.

4. Dificultades organizativas del algoritmo

Concluido el segundo día de trabajo como *walker*, surge en mí la idea de que el algoritmo de Glovo no contempla una distinción en el cálculo de las distancias de los pedidos asignados entre aquellos que van a pie y los que utilizan otro medio de transporte. La última entrega realizada durante el turno diurno es un indicio de esta hipótesis. De hecho, la distancia total a recorrer entre el punto de partida, el punto de recogida y el punto de entrega era de casi cinco kilómetros, con un tiempo estimado de 50 minutos según Google Maps. Sin embargo, aunque Maps ofrece la opción de ir a pie, esta representa una consideración externa al algoritmo de Glovo, que parece mostrarse ciego ante la modalidad concreta de realizar la entrega.

En efecto, si bien en un contexto urbano tradicional se puede utilizar prácticamente cualquier medio de transporte (ya sea previsto por la aplicación o no), en Venecia, las disposiciones municipales prohíben el uso de cualquier forma de micro-movilidad urbana. Esto significa que solo se puede ir a pie o tomar los vaporettos. No obstante, esta última opción no siempre es factible, ya que, por un lado, el pase para no residentes tiene un costo elevado (alrededor de 100 euros), igual que el boleto individual (siete euros y medio). Por otro lado, no está garantizado que haya un vaporetto que acorte el tiempo de desplazamiento en relación con el punto de recogida o de partida.

Además, en el proceso de registro como repartidor en Venecia, el centro histórico no está previsto. De hecho, después de completar el registro con una dirección ubicada en la isla, fui contactado poco después por un administrativo de las oficinas de Glovo en Milán para confirmar dónde quería trabajar (Mestre o la isla), explicándome también las diferencias desde el punto de vista de la remuneración y afirmando que la aplicación aún no contempla la modalidad de entrega a pie. He entendido: tengo que ser una bicicleta.

En los primeros días, parece difícil conciliar los tiempos de la vida cotidiana fuera del trabajo con los tiempos de trabajo como *walker*, sobre todo si se espera que esta actividad sea la fuente principal de ingresos. Quizás, al menos en la fase inicial, esto se deba a la condición de ser novato y, por lo tanto, no contar con una puntuación de excelencia que permita reservar con suficiente anticipación los *slot* para trabajar. Así, surge la problemática en torno a la verdadera extensión de la libertad para organizar y gestionar la propia vida: si una persona tiene una marcada necesidad de ingresos y el trabajo como *walker* es una de sus principales, si no la principal, fuente de ingresos, ya que le resulta difícil encontrar un empleo más estable, el sistema de asignación de turnos de Glovo lo mantendrá constantemente atento a la aplicación, esperando que se desbloquee un *slot* (y esto a menudo sucede justo antes del inicio del turno) (Iazzolino y Varesio 2023). En consecuencia, esta persona a menudo deberá renunciar a diversas formas de socialización en su vida diaria: asistir a un concierto, tomar un aperitivo, ver un partido, leer un libro o simplemente estar relajado en casa solo o en compañía. Todas estas actividades quedan de algún modo subordinadas a la “búsqueda del *slot* disponible”, manteniéndose así en un estado de suspensión permanente que caracteriza la vida del *walker* por necesidad. Por otro lado, aquellos que realizan esta actividad de manera esporádica probablemente no sufrirán las consecuencias negativas de la gestión algorítmica de los turnos. Sin embargo, durante mi tiempo en el campo, me he encontrado con estudiantes extranjeros que trabajan como *walker* y que parecen estar preocupados o, al menos, descontentos con esta organización.

En los días siguientes al primer acceso (sábado 29 y domingo 30 de enero), no pude organizar los turnos de trabajo porque no tuve la oportunidad de reservar los *slot* con suficiente

anticipación, ya que la aplicación solo los puso disponibles justo antes de su inicio. Sin embargo, durante las horas del almuerzo y la cena, a menudo recibí la siguiente notificación: «Se busca un *walker*! Conéctate ahora y gana un 80% más por cada pedido aceptado en esta hora». Este mecanismo de rendimiento del algoritmo sin duda tiene impactos en la organización de las actividades extralaborales de la vida cotidiana, ya que activa una especie de “carrera por los pedidos” necesaria tanto para aumentar la puntuación de excelencia como para alcanzar lo más rápido posible el número mínimo de pedidos (50) para lograrla y obtener ingresos adicionales que, para aquellos para quienes el trabajo en plataforma representa la principal fuente de ingresos, son cruciales para su supervivencia. Así se delinean los contornos chantajistas de la lógica de rendimiento vinculada a la gestión algorítmica y despersonalizada del trabajo a través de plataformas digitales.

5. Las primeras contingencias técnicas

El trabajo como *walker* a pie comienza de la siguiente manera: iniciando sesión en la aplicación, realizando el *check-in* a partir de 25 minutos antes del slot horario reservado, esperando un pedido, recibiendo la notificación de un pedido y aceptándolo (o reasignándolo a otro repartidor, una elección que, sin embargo, afecta negativamente al propio ranking). Una vez aceptado el pedido, la trayectoria consiste en el punto de partida, el punto de recogida y el punto de entrega. Caminando a lo largo de esta dirección, debo interactuar con personas, arquitecturas, tecnologías (como la aplicación y sus posibles fallos; la conexión a Internet que no funciona correctamente; el GPS), bares, restaurantes, tabernas, tiendas y, más o menos intensamente y conscientemente, activo todos mis sentidos (incluido el sexto sentido, especialmente útil para intuir en qué calle habrá más aglomeración y elegir una alternativa), para captar los detalles de lo que sucede alrededor.

Durante la experiencia en el campo, los puntos de recogida han sido casi siempre cadenas de restaurantes y comida rápida multinacionales, además de pizzerías y vendedores de kebab. Por lo tanto, trabajar como repartidor a pie me ha permitido observar una parte, aunque parcial, de la organización del trabajo en las cocinas de estos establecimientos. Esta perspectiva interna-externa ha hecho que note algunos elementos que, como

cliente, tienden a pasar desapercibidos o tienen poca relevancia para el interés inmediato de consumir.

Utilizando una metáfora teatral (escenario/clientes y bastidores/cocina), los tiempos de espera para recoger un pedido, en algunos casos de varios minutos, me permiten espiar lo que sucede detrás del escenario de la comida rápida, más allá de la experiencia inmediata del cliente, para captar los estados de ánimo de quienes trabajan detrás del mostrador: los pitidos de las freidoras semiautomáticas indican cuando las papas fritas están listas; el chisporroteo de la carne cocinándose en las planchas; el aroma de la comida que impregna el espacio; el sonido de las cajas registradoras; las conversaciones de los clientes; la camarera que grita «Número 78!» y se impacienta porque nadie viene a recoger el pedido (un minuto en una organización laboral como la de la comida rápida puede durar una hora).

Los ritmos en algunos casos son frenéticos, incluso cuando parece haber cierta automatización del proceso laboral. A excepción de algunas situaciones, los establecimientos de comida rápida en Venecia no son muy espaciosos, tanto desde el lado de los clientes como desde el de la cocina; más bien son estrechos y es difícil moverse cuando hay mucha gente: en este sentido, las cajas automáticas no parecen ser de gran ayuda, ya que las filas para elegir los productos parecen entrecruzarse casi de manera ininteligible.

En varias ocasiones, me he encontrado con otros repartidores a pie impacientes por el tiempo de espera, ya que, aunque en parte compensado (pero solo 0,05 céntimos por minuto!), representa una pérdida potencial de ingresos, que ciertamente sería mayor con una entrega. De todos modos, es importante destacar un aspecto: los trabajadores de la comida rápida, a pesar de tener que lidiar con estos espacios y tiempos tan ajustados, siempre han mostrado empatía hacia mí (como *walker*), o al menos una cierta condescendencia, incluso cuando llegaba tarde o me encontraba en un lugar incómodo para ellos, con el pedido esperándome allí.

El lunes 30 de enero, llevé a cabo una jornada laboral de siete horas distribuidas en dos turnos: de 13:00 a 15:00 y de 18:00 a 22:00. Fue, por ende, la primera ocasión en la que logré trabajar como si el *walker* fuera la actividad de la cual obtener la única fuente de ingresos o, al menos, la principal.

Me preparé para comenzar el turno como repartidor de Glovo en el primer slot, que abarca desde la 13:00 hasta las 14:00, visitando de manera adecuada para estar varias horas al aire libre y recorrer largas distancias. Por último, me puse la mascarilla y la mochila, salí a la calle y realicé el check-in. La primera solicitud llegó segundos después: punto de recogida en el McDonald's de Strada Nova y punto de entrega en Corte Zappa, un lateral de Fondamenta degli Ormesini. La distancia total, considerando el punto de partida, fue de dos kilómetros y 700 metros. No tuve dificultades para realizar esta entrega, ya que conocía las zonas a las que debía ir y las personas en la calle no supusieron un obstáculo.

La Fondamenta cerca del punto de entrega es, durante el horario de aperitivo y cena, uno de los lugares más concurridos por turistas y residentes debido a la variedad de *bacari* presentes. En cambio, durante las horas diurnas es una zona tranquila, habitada principalmente por trabajadores que se detienen a almorzar o tomar un café, con el sonido de las embarcaciones y las charlas que marcan el paso del tiempo. Cerca de allí, también se encuentra el campo del Ghetto, el primer gueto judío de la historia, caracterizado por un ambiente extremadamente tranquilo y familiar, donde es fácil refugiarse del bullicio de otras áreas. Decido sentarme en un banco esperando una nueva solicitud y aprovecho para beber agua de la fuente pública en el centro del campo.

El segundo slot, de 14:00 a 15:00, transcurre casi sin que suceda algo interesante, tanto es así que decido acercarme a las 14:45 a un *bacaro* cerca del astillero de río San Trovaso para beber una *ombra* y comer un *cicchetto*. Este pensamiento, evidentemente, perturba el algoritmo de Glovo, que me envía una notificación de un pedido en busca de un repartidor. Aunque faltan pocos minutos para que termine el turno, decido aceptar el pedido (como repartidor para quien Glovo es su principal actividad laboral), a pesar de la larga distancia que debo recorrer y el tiempo que tomará completar la operación. Será, de hecho, la entrega más agotadora de ese día, tanto es así que empiezo a reflexionar sobre el hecho de que el algoritmo de Glovo no considera que en Venecia solo se puede llegar a la isla a pie.

El punto de partida es Fondamenta Nani (frente al astillero de San Trovaso), el punto de recogida en McDonald's de Strada Nova y el punto de entrega en el campus universitario de Santa

Marta, con una distancia de casi cinco kilómetros y un tiempo estimado de entrega de más de 50 minutos. Para realizar esta entrega, me enfrento nuevamente a la “imprecisión” de Google Maps en Venecia, ya que, aunque indica la ruta más rápida para llegar al destino, en la parte final no tiene en cuenta un pequeño obstáculo: una enorme pared de cemento que se interpone entre mí y la dirección de entrega.

Llamo al cliente, quien me explica que «he llegado por el lado equivocado y que debo seguir hasta encontrar el embarcadero de Santa Marta y luego girar a la izquierda». Sigo estas indicaciones y, finalmente, logro entregar el pedido después de más de una hora (mucho más de los 50 minutos estimados por Maps Glovo). Esto significa que, aunque había reservado el slot que terminaba a las 15:00, el tiempo de trabajo se extendió en una hora sin que pueda disfrutar de los ingresos potenciales durante la espera del próximo turno. De hecho, al haber aceptado el pedido durante el slot, los ingresos derivados se aplican a esa franja horaria, mientras que, al no haber reservado el siguiente slot, no tengo derecho a integración durante el tiempo de espera. En resumen, trabajé tres horas en lugar de dos.

Comienzo la “caminata” de regreso a casa y me siento a descansar, admirando las primeras luces del atardecer en un banco de Zattere. Llego a casa y, mientras espero que se abra la ventana de reserva semanal (la primera vez que la utilizo), los slot de la tarde, de 18:00 a 22:00, están disponibles. Decido reservarlos todos.

Durante el turno de la tarde, se confirmó la imprecisión de Maps en algunas zonas venecianas, especialmente en el *sestiere* de San Marco, donde la densidad arquitectónica es alta. Además, sucedió el evento más importante hasta ahora, que probablemente marcará en parte la evolución de la investigación etnográfica: me encontré con un *walker* (en este caso, un repartidor de la aplicación Cocaíexpress) y logré establecer un vínculo hablando durante varios minutos y intercambiando opiniones sobre las respectivas plataformas. Una de las primeras cosas que me dijo fue: «Realmente quería hablar con alguien de Glovo, porque sé que las condiciones no son muy buenas y quería entender un poco más...». Continuamos hablando; él, mientras tanto, sigue revisando la aplicación porque debe hacer la entrega. Sin embargo, está muy relajado y no tiene miedo de entregar el pedido tarde. Descubro que es un estudiante de quinto grado de

secundaria y, por lo tanto, realiza este trabajo para complementar sus ingresos. «La aplicación existe desde hace aproximadamente un año y medio, pero he estado trabajando aquí durante casi un año. Surgió durante el primer bloqueo con el propósito de ser voluntario y apoyar a las actividades locales», me cuenta con una sonrisa. También me cuenta una anécdota interesante que representa la diferencia entre una plataforma digital multinacional y una local: «Con Cocaixpress, la relación es muy directa y personal. Cuando hice la entrevista, entendieron que me gusta la informática y me preguntaron si, además de trabajar como repartidor, quería ayudarles con la aplicación».

6. En tensión entre la rehumanización y la “zombificación”

Venecia generalmente se encuentra “saturada” de turistas, especialmente durante períodos como el carnaval, una festividad de particular valor simbólico para la ciudad capital veneciana, la cual ejerce una atracción poderosa. Hoy he experimentado de manera decidida el estorbo de mi bolso y las dificultades de trabajar mientras me desenvolvía entre la multitud de personas (máscaras) que deambulaban por las calles. Como *walker* – quizás también gracias a los vínculos afectivos del pasado que han agudizado mi sensibilidad – percibo una constante tensión, intersticial y disimulada, que acompaña a Venecia, oscilando entre un turismo “zombificador” y la belleza frágil, pero humanizadora del archipiélago lagunar.

Mientras camino para realizar las entregas, leo, escucho, palpo y veo en los carteles, las conversaciones y en la vida cotidiana de los venecianos el virus que actúa en el cuerpo de la ciudad: debilitándola al atacar su organismo y sus células vitales, expulsando a quienes habitan y viven en Venecia, tejiendo relaciones sociales no efímeras. Así como los no muertos que persiguen el olor de la carne humana viva, los turistas deambulan en busca de una visión para apropiarse o un recuerdo para llevar consigo.

Las arquitecturas venecianas, sinuosas y elegantes a la vista, pero a la vez rígidas y angulosas al paso, materializan de manera impactante esta tensión, concentrando y ordenando, con la gracia y la indiferencia que se ajusta a la elegancia aristocrática, las multitudes de personas a lo largo de las estrechas callejuelas y puentes, que a menudo obstaculizan el paso de los venecianos y trabajadores (ya sean caminantes con mochilas o mensajeros

con carretillas) que se rigen por tiempos y elecciones cotidianas en contraste con las de los turistas. No es raro que deba decir con tono asertivo «¡Permiso!» para poder avanzar. Por otro lado, aquellos que no viven en Venecia desconocen una práctica tácita: caminar ordenadamente y en fila, manteniéndose a la derecha, de modo que las callejuelas no se atiborren. A menudo, el GPS no ayuda, ya que simplemente muestra la ruta más rápida y, además, es la misma herramienta que utilizan los turistas; sin embargo, a veces (y cuando es posible), gracias a mi conocimiento previo, puedo superar estos problemas tomando rutas alternativas, aunque el recorrido adicional no esté cubierto por la remuneración de la aplicación.

Trato de ponerme en el lugar de mis colegas extranjeros que viven en Mestre y que, tal vez, aún no conocen bien Venecia: ¿cómo enfrentan estas dificultades? Qué estrategias utilizan para sortearlas? Aunque la tensión entre el turismo “zombificador” y la belleza humanizadora puede parecer una dualidad, en realidad es una relación mutua, ya que es la misma belleza la que atrae al agente viral que “zombifica” y este, a su vez, ha cautivado y sigue cautivando, como la Maga Circe hizo con Ulises, a los venecianos con un encanto sutil y subrepticio, pero tangible. Sin embargo, la ciudad lagunar resiste, tratando de rehumanizar su tejido gracias a los habitantes que son conscientes de su belleza, su fragilidad y sus singularidades.

Las tres áreas que componen la Ciudad de Venecia, a pesar de vivir formas de sociabilidad y cotidianidad propias y diferentes, están unidas por problemas y dinámicas socioeconómicas comunes.

A pesar de las profundas diferencias y peculiares características de cada área, el Centro Histórico constituye el centro simbólico y cultural (además de político y administrativo) de la Ciudad. Es aquí donde el predominio casi total del sector turístico (al punto que, con casi 30 millones de turistas y una facturación de más de 3.000 mil millones de euros, se puede hablar de una verdadera “monocultura turística”) tiene un impacto en las dinámicas de identidad, empleo, vida social, vivienda y movilidad de las otras dos áreas. Los enormes ingresos relacionados con el turismo, que se convirtió en un fenómeno masivo solo a partir de los años ‘80 y ‘90, han generado una serie de rápidas consecuencias que afectan profundamente los estilos de vida, la sociabilidad y las oportunidades de los jóvenes en la Ciudad, y que se intentarán explicar brevemente a continuación.

En primer lugar, debe destacarse el progresivo estrechamiento de las oportunidades de empleo, que se limitan prácticamente a trabajos de baja categoría en el sector turístico, de la hostelería, la hotelería o, en el mejor de los casos, como ayudantes en museos y exposiciones de arte (incluidas la Bienal de Arte y la de Arquitectura, pero que se consideran ocupaciones principalmente estacionales).

Asimismo, es importante señalar el vertiginoso aumento del costo de las viviendas en el Centro Histórico (cuyos precios alcanzan los 40.000 euros por metro cuadrado), resultado del turismo que ha hecho imposible para los jóvenes adquirir una vivienda. Esto, sumado a la eliminación de la ley de alquiler justo, que ha expulsado a los jóvenes del mercado de alquileres, y a la reducción progresiva de oportunidades de empleo, ha obligado a los jóvenes y parejas jóvenes del Estuario y del Centro Histórico a trasladarse a la *Terraferma*, dando lugar a un verdadero éxodo.

Esto ha llevado a una ruptura de los lazos familiares y de amistad dentro de la migración entre las diferentes áreas de la Ciudad. La percepción de esta ruptura de los lazos familiares y amistosos, que afecta principalmente a los jóvenes y parejas jóvenes, se ve agravada por las dificultades de transporte y los problemas estructurales de movilidad que caracterizan a la Ciudad, lo que lleva al aislamiento recíproco de las diferentes áreas y, en consecuencia, de la población que las habita.

También es importante destacar la concentración de inversiones en la industria turística realizadas por las diversas administraciones locales, en detrimento de otros sectores considerados menos rentables económicamente, como el deportivo, el artesanal o el cultural (estos dos últimos, a menos que estén directamente relacionados con la afluencia de turistas). Esto ha resultado en una falta de importantes espacios de agregación y profesionalización para los jóvenes.

Además de las consecuencias del turismo de masas, se suman las de la desindustrialización de Marghera, que ha llevado a una pérdida de empleo sin precedentes, transformando radicalmente las expectativas, oportunidades y trayectorias socio-laborales de las nuevas generaciones. Antes de los años '80, al finalizar la educación secundaria, tenían la seguridad de encontrar empleo seguro, aunque dentro de la clase trabajadora, en el cercano distrito industrial, siguiendo a menudo la trayectoria de sus padres. Sin embargo, hoy, especialmente con el recrudecimiento de la crisis económica, esa posibilidad ha desaparecido.

Esto ha resultado en la posibilidad de reutilizar de manera innovadora las áreas industriales en desuso, pero también en un progresivo aumento del éxodo de muchos jóvenes que se trasladan desde los barrios de la *Terraferma* a la provincia (uniéndose al éxodo desde el Centro Histórico a la *Terraferma*), así como en un traslado diario de muchos otros residentes en los barrios de la *Terraferma* que van al Centro Histórico para trabajar en trabajos mal remunerados y, a menudo, precarizados.

Como resultado, se está produciendo una progresiva aproximación de las condiciones sociales, laborales, de vivienda y de movilidad de los jóvenes autóctonos y los inmigrantes que trabajan juntos en los lugares de trabajo (bares, restaurantes de comida rápida, heladerías, pizzerías, restaurantes, hoteles, etc.), en los espacios habitables de los barrios de la *Terraferma* (principalmente Mestre, Marghera) y en los medios de transporte público que conectan la *Terraferma* y el Centro Histórico.

Reflexionar sobre los jóvenes en la Ciudad de Venecia implica inevitablemente tener en cuenta la importante población estudiantil presente. Esta comunidad se integra de manera indivisible con la de los jóvenes venecianos, interactuando diariamente en todos los ámbitos de la vida social. Se pueden identificar tres tipos de estudiantes: los estudiantes que viajan diariamente, que llegan al Centro Histórico desde la provincia o las provincias adyacentes por la mañana y regresan por la noche; los estudiantes que viven fuera, que tienen su residencia en Venecia de lunes a viernes y regresan a su lugar de origen durante el fin de semana; y los estudiantes que residen permanentemente en Venecia, participando activamente en las dinámicas socio-culturales de la ciudad. Es la comunidad estudiantil que se destaca como una tipología especialmente activa. Estudiantes que participan entusiastamente en numerosas iniciativas: sociales, políticas, culturales y cívicas, llevadas a cabo por diversas asociaciones y colectivos en la ciudad de Venecia. El Comité No Grandi Navi, el Comité No Mose, asociaciones y centros sociales, entre otros, son las principales realidades que ofrecen grandes oportunidades de unión, compromiso, diversión y recreación para la juventud veneciana.

Además de mantener vivo el tejido social y asociativo de la ciudad, el componente estudiantil es el que da vida a los espacios públicos de la urbe, llenando campos y callejones que estaban destinados a la desertificación y "geriatrificación" (Davis 2000). Estos espacios urbanos, especialmente en el centro histórico

pero también en la tierra firme, acogen diariamente a miles de jóvenes (tanto estudiantes como venecianos y turistas) que se reúnen para llevar a cabo el rito del aperitivo.

Otros espacios lúdico-recreativos, como conciertos, cinefóruns, conferencias, encuentros, teatro, deportes, entre otros, son organizados y ofrecidos por centros sociales, colectivos estudiantiles, parroquias y una ferviente asociación cultural, muchas veces respaldada de manera tímida por las autoridades locales.

A estas tres “tipologías” de estudiantes mencionadas anteriormente, también podemos agregar a los trabajadores-estudiantes (diferentes de los estudiantes-trabajadores) (Cillo 2017), entre los cuales se encuentran muchos *walker*, en su mayoría extranjeros, que residen en el interior, en Mestre o Marghera, y recorren diariamente un largo trayecto hasta el centro histórico para entregar comidas a domicilio a través de aplicaciones de trabajo digital. De esta manera, contribuyen a crear, modificar y reproducir espacios sociales en la ciudad (Gregory y Paredes Maldonado 2020).

En conclusión, la ciudad de Venecia, a pesar de las formas de sociabilidad y resistencia recién descritas, puede describirse como dividida por las rupturas de los lazos sociales que han surgido abruptamente en las últimas tres décadas. Se polariza entre un centro histórico que se ha convertido en un museo y una tierra firme que se parece cada vez más a un dormitorio. Asimismo, se siente melancólica por el progresivo vaciamiento de población y contenidos, una tendencia que parece imparable, y por la falta de renovación generacional causada por la proyección de las nuevas generaciones hacia otros contextos, debido a su falta de apego a la ciudad y su historia.

7. Contacto con otro *walker*

Uno de los lugares que frecuento mientras desempeño mi labor como *walker* es Campo Santa Margherita. Mientras atravieso este espacio, entre palomas que vuelan a la altura de las personas y gaviotas que, con maestría perfeccionada a lo largo de los años, arrebatan la comida a los paseantes o a aquellos que se encuentran sentados en el bar; entre niños y niñas que juegan y padres que compran pescado al pescadero en medio del campo, los recuerdos - no personales, sino proyectados por la literatura - se remontan a la denominada República Popular de Santa Margherita.

Este *campo*, y de manera más general, el Sestiere de Dorsoduro, ha sido durante gran parte del siglo XX un espacio de encuentro y agregación entre los trabajadores portuarios. La efervescencia política y social veneciana ha tenido en este campo un núcleo crucial, donde desde principios del siglo XX se llevaban a cabo discursos, asambleas y las luchas de los trabajadores portuarios (este *campo* se encuentra a pocos minutos de la Estación Marítima). En muchos casos, los lugares de reunión eran tabernas “rojas”, donde la “parte maldita” (es decir, las monedas y el resto de las bebidas) se destinaba a la suscripción de periódicos y folletos socialistas (Barzaghi y Fiano, 2016).

Asimismo, durante el bienio rojo, entre 1920 y 1921, y en los primeros años del régimen fascista, Campo Santa Margherita se convirtió en uno de los sitios donde la resistencia al fascismo se manifestó con mayor vehemencia, con varios enfrentamientos entre socialistas y escuadristas. Con el transcurso de los años, aquí y en las zonas circundantes (campo San Tomà y calle del Capeler), diversas tabernas y bacari se convertirán en lugares de reunión para las células de la Resistencia y, entre los años 60 y 70, para colectivos estudiantiles y grupos de la izquierda extra-parlamentaria. Por ejemplo, aquí se fundará el primer “Circolo proletario veneziano”, precursor de los futuros centros sociales.

Por lo tanto, entregar o descansar, entre un pedido y otro, en este lugar evoca recuerdos que otorgan una profundidad histórica al contexto en el que se sumergen los *walker* y, sobre todo, podría marcar un camino –no solo para *walker*– a seguir...

Este slot de trabajo resultó particularmente interesante desde el punto de vista etnográfico por dos razones: la confirmación de la fallibilidad técnica de Maps y su integración en la aplicación de Glovo, y el encuentro con el primer caminante con quien pude hablar.

Mientras caminaba esperando recibir un pedido, llegué a Campo Santa Margherita y finalmente vi a Abbas, otro *walker*, sentado en un banco, hablando por teléfono. Decidí acercarme y, después de que terminó la llamada, lo saludé en italiano preguntándole cómo le iba con el trabajo. Él respondió con un “Ciao”, pero luego me preguntó directamente si hablaba inglés, ya que él no conocía el italiano. Así que empezamos a intercambiar algunas palabras y me dijo que era estudiante universitario de Azerbaiyán y que vivía en Venecia desde hacía tres meses.

A primera vista, parecía estar amargado por no haber recibido pedidos en ese día, y aproveché la oportunidad para preguntarle

qué opinaba en general sobre el trabajo en Venecia. Su respuesta reveló la persistencia de cierta monotonía en la ejecución del trabajo, especialmente debido a la repetición constante de las mismas calles: «Sí, está bien, pero ya conozco casi todas las calles, porque los restaurantes son siempre los mismos y también las calles para ir». Mientras hablábamos, recibió una notificación de un pedido y, después de exclamar: «Finalmente, un pedido!», se despidió y se fue. Continué caminando esperando otro pedido y a lo largo del camino, en la arteria que va desde Rialto hasta Strada Nova, me encontré con otro *walker* con quien intenté hablar.

La charla fue bastante breve, pero me dijo que era estudiante de Pakistán y que en Venecia se gana mucho menos que en Mestre, donde hay más demanda. Entonces le pregunté si, por curiosidad, podía decirme cuánto había ganado en promedio hasta ese momento y me mostró la página de la aplicación con sus ganancias: en la fase aún activa (Glovo realiza los pagos cada dos semanas), la cifra mostrada era de alrededor de 230 euros, por lo que había logrado ganar esa cantidad en menos de dos semanas (desafortunadamente no pude leer el día de inicio del cálculo). Nuestros caminos se separaron también de este *walker* y mientras tanto, recibí un pedido: Old Wild West en Strada Nova. Afortunadamente, no estaba lejos, así que llegué en pocos minutos.

Cerca de la entrada, tomé mi teléfono, abrí la aplicación de Glovo y notifiqué que había llegado al restaurante. Esta operación, que ahora realizo casi automáticamente con el pulgar, tiene un doble propósito: por un lado, notifica al cliente que el pedido está en preparación; por otro lado, activa el tiempo de espera para recoger el pedido, que Glovo compensa según lo previsto en los “términos y condiciones”. A su vez, esta operación, aparentemente banal, es importante por dos motivos: en primer lugar, contribuye a aliviar parte de la ansiedad o el estrés causado por la espera, que no depende del *walker* (depende de la organización de la cocina del restaurante); y en segundo lugar, una vez que se ha informado al restaurante de la llegada, el cliente puede seguir al *walker* durante el trayecto.

El primer motivo es relevante ya que la espera en el punto de recogida en Venecia no es la excepción, sino una constante: si tuviera que hacer un cálculo, diría que hasta ahora he esperado unos diez minutos en cada restaurante. Sin embargo, dado que la notificación muestra un intervalo de tiempo de uno a tres

minutos y a menudo esta notificación no llega incluso en caso de espera, se puede deducir que solo una fracción del tiempo de espera es compensada. Una vez dentro del restaurante, me acerqué al mostrador para preguntar al camarero si el pedido estaba listo, y me respondió que todavía tendría que esperar un poco más. Después de unos minutos, vi venir a otro camarero no con un pedido, sino con dos (cuando acepté el pedido no estaba claro que fuera un pedido acumulado, o tal vez no presté atención debido a las prisas por aceptarlo). En cualquier caso, tomé los paquetes, los coloqué cuidadosamente en mi mochila y presioné el botón en la aplicación para indicar que había recogido el pedido. Esta operación desbloqueó la posibilidad de ver la dirección exacta de entrega (en la fase anterior solo muestra las zonas de recogida y entrega), y vi que la dirección indicada estaba muy cerca de donde me encontraba, entre mí y ella pensé: «Así que el algoritmo organiza los pedidos acumulativos de manera que ayude al *walker* en la entrega» – y me dirigí hacia allí.

Sin embargo, el entusiasmo inicial chocó con la realidad. Cuando llegué al punto marcado en el mapa, no pude encontrar el número exacto; por lo tanto, llamé a la cliente, quien me respondió, con tono apenado y empático: «No, esa no es la calle, estoy en la zona de Castello... desafortunadamente, aquí en Venecia estas aplicaciones no funcionan bien, porque puede haber varias calles con el mismo nombre». Así que terminé la llamada diciéndole que le pediría a Glovo que actualizara la ubicación y que la volvería a contactar. Para estas contingencias, la aplicación tiene una sección dedicada, donde se ofrecen varias opciones para intentar resolver problemas de diversos tipos (problemas de entrega, problemas climáticos, vehículo averiado, contactar al cliente, etc.).

En mi caso, se abrió una conversación en la que describí el problema de geolocalización, pero que fue resuelto de manera poco precisa (o más bien, no resuelto) simplemente indicando el área de Castello. Dado que entretanto habían pasado algunos minutos, decidí intentar hacer la segunda entrega, con otros problemas técnicos relacionados con la gestión algorítmica. Si bien no tuve problemas para recuperar la dirección de la segunda entrega (solo tuve que volver a la página de pedidos en la aplicación), la aplicación no prevé un mecanismo para invertir el orden de las entregas. También en este caso solicité ayuda, pero no pudieron resolver el problema. En cualquier caso, continué hacia la dirección, y en cierto punto, la cliente del primer pedido

me llamó y me dijo: «¿Dónde estás? Porque en la aplicación veo que te estás alejando». Le expliqué que estaba yendo a hacer la segunda entrega y luego iría a verla, y ella me respondió, de manera empática y casi lamentándose: «Sí, pero no te preocupes. Conozco los problemas con Maps... Podemos encontrarnos a mitad de camino, ¿qué te parece?». Le agradecí y acordamos encontrarnos en Campo Santo Stefano. Mientras tanto, llegué al punto de la segunda entrega indicado en Maps y, también en este caso, estaba equivocado (afortunadamente, no estaba tan lejos como en el primer caso). Llamé a la cliente y me “guió” por teléfono hasta el punto exacto, que estaba a unos cinco minutos de distancia. Así que la humanización de la relación, aunque mediada por el teléfono, logró superar las dificultades infraestructurales de Maps gracias al conocimiento local de los residentes.

Una vez completada la entrega, me apresuré a ir al punto de destino común con la primera cliente (aunque ser *walker* no era mi primer trabajo, comencé a sentir un sentido de deber y culpa debido al vínculo empático que la cliente me mostró al principio), a donde llegué aproximadamente treinta minutos después de la llamada en la que acordamos el lugar de encuentro. Le entregué el pedido y, a pesar de la espera y el hecho de que tuvo que desplazarse desde su casa anulando la comodidad del servicio a domicilio, me dejó una propina tanto en efectivo como más tarde a través de la aplicación. En conclusión, para hacer una entrega acumulativa tuve que caminar aproximadamente ocho kilómetros, sin el apoyo del sistema de geolocalización, que de hecho complicó el trabajo.

8. Un lazo de confianza

Durante el trabajo, no aconteció nada de relevancia desde el punto de vista etnográfico. El suceso más interesante tuvo lugar tras finalizar mi turno, cuando, al regresar a casa, me topé con Hamid, el repartidor iraní con quien ya había coincidido previamente. Lo encontré disfrutando de un tentempié a lo largo de los Ormesini mientras esperaba un pedido, por lo que me acerqué para saludarlo y entablar una charla amistosa. Le pregunté cómo le iba en su trabajo y su respuesta fue: «Not so good, I didn't receive many orders. Tonight is strange because it is almost 8.30 pm» [refiriéndose al hecho de que era sábado durante las *diamond hours*, es decir, las horas de mayor demanda]. Así pues, empezamos a caminar juntos y se desencadenó una

fase de observación no planeada originalmente, que se prolongó durante más de una hora.

Esta etapa resultó particularmente interesante, pues logré establecer un vínculo de confianza con Hamid. Él empezó a verme no solamente como alguien que se cruzaba casualmente durante sus entregas, sino como alguien con quien podía intercambiar ideas, solicitar consejos y charlar. En pocas palabras, si en un principio quizás me consideraba creíble debido a mi rol como investigador que trabajaba en el campo, gracias a la relación que se forjó durante la actividad etnográfica, el lazo se fortaleció, superando la típica atomización del trabajo en plataformas. Además, le brindé una mano en algunos momentos.

Mientras conversábamos, me contó que había sido repartidor para UberEats en tierra firme y que había empezado a trabajar con Glovo en Venecia desde diciembre. También me habló sobre su puntaje de excelencia y cómo no comprendía por qué había disminuido a pesar de no haber omitido ni una sola franja horaria reservada: «It is weird, I don't understand why Glovo did it. I tried to contact the customer services and they told me that, indeed, there were some errors».

Tras varios minutos, recibió un pedido y nos dirigimos al lugar de recogida. Mientras esperábamos el pedido, continuamos charlando sobre diversos temas: Irán – su país –, Cerdeña – mi región –, y la coincidencia de que ambos compartíamos el gusto por el azafrán. También me mencionó que estaba tomando clases de italiano. Una vez que recogimos el pedido, nos dirigimos hacia el lugar de entrega, y le pregunté si necesitaba ayuda, dado que Maps no siempre es confiable: «Yes, I know. I usually use another app that a friend of mine recommended to me». Aun así, enfrentamos dificultades para encontrar el punto exacto, así que le sugerí que llamara directamente al cliente para obtener más información y, debido a que Hamid no hablaba bien italiano, me pidió que lo hiciera por él. De esta manera, resolvimos el problema y completamos la entrega.

Conclusiones

Venecia se presenta como una ciudad de identidad plural: mundialmente famosa por sus góndolas, sus callejuelas y sus canales, por la Piazza San Marco y el Puente de Rialto, pero también como una ciudad con una historia colonial antiquísima, todavía bien visible y sedimentada en su estructura arquitectónica y topográfica. Su presente la muestra reducida a una mercancía para el turismo depredador. La monocultura turística, a la cual ha sido condenada por lógicas económicas y políticas, es responsable del éxodo de sus habitantes, del vacío en sus relaciones sociales, de la ruptura de los lazos cotidianos, incluso familiares, de los residentes, y de la polarización entre el centro histórico, convertido en un parque temático, y la parte de tierra firme, utilizada como dormitorio.

Al mismo tiempo, la ciudad lagunar ejerce diariamente una fuerza centrípeta hacia una parte considerable de la población trabajadora, ocupada, en ocasiones, de forma servil en varios sectores que componen la industria turística. Es en este peculiar contexto urbano, especialmente en su centro histórico, donde se desenvuelve la experiencia de los *walker*, que hemos narrado a través de algunas incursiones etnográficas, útiles para clarificar ciertas tensiones de la cotidianidad veneciana.

Así, ha sido posible, por un lado, reconstruir parte de las trayectorias biográficas (y a menudo migratorias) de los *walker* (desde estudiantes italianos fuera de su ciudad natal, hasta inmigrantes del Sur Global con permisos de residencia para trabajar, pasando por estudiantes extranjeros con permisos de residencia para estudiar) y, por otro lado,... experimentar y narrar el impacto inicial áspero del trabajo de los *walker* y la “carrera por los *slot*” para conseguir entregas y, por ende, el correspondiente pago por comisión; los cortocircuitos de la tecnología digital y los momentos de descanso arrancados del algoritmo «que todo dirige y controla»; el impacto de la hipertrofia del sector turístico en el centro histórico de Venecia y la progresiva pérdida de identidad (y población residente) de la ciudad; incluso las formas de solidaridad y apoyo que trascienden barreras lingüísticas y nacionales entre los trabajadores del sector digital y que dejan encendida una chispa de esperanza para un resultado favorable para los trabajadores en el conflicto capital-trabajo, que hoy (también) digitalizado.

Bibliografía

- Aloisi, A. y De Stefano V. (2020). *Il tuo capo è un algoritmo*. Bari: Laterza.
- Antunes, R. (2020). *Il privilegio della servitù. Il nuovo proletariato dei servizi nell'era digitale*. Milano: Punto Rosso.
- Barzaghi, B. y Fiano M. (2016). *Guida alla Venezia ribelle*. Roma: Voland.
- Cillo, R. (2017). *Nuove frontiere della precarietà del lavoro*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Davis, M. (2000). *Magical urbanism. Latinos reinvent USA*. Verso.
- De Stefano V. (2016). *The Rise of the “Just-in-Time Workforce”: On-Demand Work, Crowd Work and Labour Protection in the “Gig-Economy”*. ILO.
- Donadon, M. (2019). *Per una dimensione imperiale. Ca' Foscari e Venezia di fronte al colonialismo e imperialismo italiano (1868-1943)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Gregory, K. y Paredes Maldonado, M. (2020). «Delivering Edinburgh: Uncovering the digital geography of platform labour in the city». *Information, Communication and Society*, 23(8): 1187-1202.
- Marrone, M. (2021) *Rights against the machine!* Milano: Mimesis.
- Iazzolino, G. y Varesio, A. (2023). «Gaming the System: Tactical Workarounds and the Production of Antagonistic Subjectivities among Migrant Platform Workers in Italy». *Antipode*, 55(3), 877-896, 2023, doi: doi.org/10.1111/anti.12917.
- Scego, I. (2017). *Prestami le ali. Storia di Clara la rinoceronte*. Macerata: Rose Sélavy.
- Schor, J. (2020). *After the Gig. How the Sharing Economy Got Hijacked and How to Win It Back*. Berkeley: University of California Press.
- Spufford, P. (2005). *Il mercante nel Medioevo. Potere e profitto*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Van Doorn, N., Ferrari, F. y Graham, M. (2020). «Migration and Migrant Labour in the Gig Economy Migration and Migrant Labour in the Gig Economy: An Intervention». *Work, Employment and Society*.
- Van Doorn, N. y Vijay, D. (2021). «Gig work as migrant work». *Environment and Planning A: Economy and Space*. <https://doi.org/10.1177/0308518X211065049> (12/11/2023).
- Woodcock, J. y Graham, M. (2019). *The gig economy. A critical introduction*. Oxford: Polity.



In questo secondo Quaderno di CRIANDO si presentano alcune realtà urbane latinoamericane contemporanee attraverso letture che adottano punti di vista diversi e sovente complementari. “Appunti” cartografici e di altre mappature tra rovine e grattacieli, centri storici e periferie, miti e pregiudizi urbani, che salpano dai Caraibi per fare rotta in Sudamerica e approdare a Venezia. Un itinerario rapsodico che si propone come contributo di riflessione sul convulso e contraddittorio presente latinoamericano e configura, in veste di “Quaderno”, uno spazio specialmente dedicato ai contributi scientifici di studiosi-viaggiatori di discipline e generazioni diverse, ma accomunati da un medesimo interesse – quello per le Americhe Romanze - del quale il CRIAR si fa portavoce.

ISBN 979-12-5510-228-1 (print)

ISBN 979-12-5510-229-8 (PDF)

ISBN 979-12-5510-230-4 (EPUB)