

UNA LETTURA DI "LA BALLATA DEI DUE AVI" DI NICOLÁS GUILLÉN

ESTRELLA ALTUZARRA

1	óoo óoo óo	e-o	8a	Som-bras-que-só-lo-yo-ve-o,
2	o óoo óo óo	e-o	8a	me es-col-tan-mis-dos-a-bue-los.
3	óoo óoo óo	e-o	8a	Lan-za-con-pun-ta-de-hue-so,
4	o óo óoo óo	e-a	8b	tam-bor-de-cue-ro y-ma-de-ra:
5	o óo óo	e-o	5a	mi-a-bue-lo-ne-gro.
6	o óoo óo óo	a-o	8c	Gor-gue-ra en-el-cue-llo-an-cho,
7	óoo óoo óo	e-a	8b	gris-ar-ma-du-ra-gue-rre-ra:
8	o óo óo	a-o	5c	mi-a-bue-lo-blan-co.
9	óo oo óo óo (⊕) (u)	c-a	8b	A-fri-ca-de-sel-vas-hú-me-das
10	oo óo óo óo	o-o	8d	y-de-gor-dos-gon-gos-sor-dos...
11	o óo	e-o	3a	-¡Me-mue-ro!
12	óo óo óo óo	e-o	8a	(Di-ce-mi-a-bue-lo-ne-gro).
13	óo óo óo óo	a-e	8e	A-gua-prie-ta-de-cai-ma-nes,
14	óoo óoo óo	o-o	8f	ver-des-ma-ña-nas-de-co-cos...
15	o óo	a-o	3c	-¡Me-can-so!
16	óo óo óo óo	a-o	8c	(Di-ce-mi-a-bue-lo-blan-co).
17	o óoo óo óo	e-o	8a	Oh-ve-las-de-a-mar-go-vien-to,
18	oo óo óo óo	o-o	8f	ga-le-ón-ar-di en-do en-o-ro...
19	o óo	e-o	3a	-¡Me-mue-ro!
20	óo óo óo óo	e-o	8a	(Di-ce-mi-a-bue-lo-ne-gro)
21	o óoo óo óo	i-e	8g	¡Oh-cos-tas-de-cue-llo-vir-gen
22	oo óo oo óo	o-o	8f	en-ga-ña-das-de-a-ba-lo-rios...
23	o óo	a-o	3c	-¡Me-can-so!
24	óo óo óo óo	a-o	8c	(Di-ce-mi-a-bue-lo-blan-co).
25	o óo óoo óo	a-o	8c	¡Oh-pu-ro-sol-re-pu-ja-do,
26	óoo óoo óo(⊕)	o(i)-o	8f	pre-so en-el-a-ro-del-tró-pi-co;
27	o óoo óo óo	i-a	8h	oh-lu-na-re-don-da y-lim-pia
28	oo óo oo óo	o-o	8f	so-bre-el-sue-ño-de-los-mo-nos!

29	óó óó óó óó	a-o	8c	¡Qué-de-bar-cos-qué-de-bar-cos!
30	óó óó óó óó	e-o	8a	¡Qué-de-ne-gros-qué-de-ne-gros!
31	ó óoo óó óó	a-a	8i	¡Qué-lar-go-ful-gor-de-ca-ñas!
32	ó óoo oo óó	e-o	8a	¡Qué-lá-ti-go-el-del-ne-gr-e-ro!
33	óoo óoo óó	a-e	8e	Pie-dra-de-llan-to-y-de-san-gre,
34	óó óó oo óó	e-o	8a	ve-nas-yo-jos-en-trea-bier-tos
35	óoo óoo óó	i-a	8h	y-ma-dru-ga-das-va-cí-as,
36	óoo óoo óó	e-o	8a	y-a-tar-de-ce-res-de-in-ge-nio,
37	óoo óoo ó(o)	o-o	8f	y-u-na-gran-voz-fuer-te-voz
38	óoo óoo óó	e-o	8a	des-pe-da-zan-do-el-si-len-cio,
39	óó óó óó óó	a-o	8c	¡Qué-de-bar-cos-qué-de-bar-cos,
40	óó óó	c-o	4a	qué-de-ne-gros!
41	óoo óoo óó	e-o	8a	Som-bras-que-só-lo-yo-ve-o,
42	o óoo óó óó	e-o	8a	me-s-col-tan-mis-dos-a-bue-los.
43	óoo óoo óó	i-a	8h	Don-Fe-de-ri-co-me-gri-ta,
44	o óoo óó óó	a-a	8i	y-Tai-ta-Fa-cun-do-ca-lla;
45	o óoo óó óó	e-a	8b	los-dos-en-la-no-che-sue-ñan,
46	óó óó	a-a	4i	yan-dan-an-dan.
47	óó óó			Yo-los-jun-to.
	óó óó	i-o	8j	-¡Fe-de-ri-co!
48	o óoo óó óó	a-a	8i	¡Fa-cun-do! - Los-dos-se-a-bra-zan.
49	o óó óoo ó(o)	o-o	8f	Los-dos-sus-pi-ran-Los-dos
50	o óoo óó óó	a-a	8i	las-fuer-tes-ca-be-zas-al-zan;
51	o óó óoo óó	a-o	8c	los-dos-del-mis-mo-ta-ma-ño,
52	óó oo óó óó	a-a	8i	ba-jo-las-es-tre-llas-al-tas;
53	o óó óoo óó	a-o	8c	los-dos-del-mis-mo-ta-ma-ño,
54	óó óó óó óó	a-a	8i	an-sia-ne-gra-y-an-sia-blan-ca;
55	o óó óoo óó	a-o	8c	los-dos-del-mis-mo-ta-ma-ño,
56	óó óó óó óó	a-a	8i	gri-tan-sue-ñan-llo-ran-can-tan.
57	óó óó óó	a-a	6i	Sue-ñan-llo-ran-can-tan.
58	óó óó	a-a	4i	Llo-ran-can-tan.
59	óó	a-a	2i	¡Can-tan!

Nicolás Guillén, cubano (Camagüey 1902-L'Avana 1989), è uno dei poeti più impegnati del suo tempo: tutta la sua opera come le sue differenti attività umane sono un'esasperata ricerca del benessere collettivo. Questo non vuol dire che abbia adottato una posizione servilista rispetto a questa o quella ortodossia politica<sup>1</sup>, anzi, è proprio da lui che scaturisce un veemente desiderio di instaurazione, non forzata, di una dimensione umana dove abbiano voce le aspirazioni individuali (quale che sia la loro origine) in perfetta armonia con le nazionali (il poeta simpatizza sempre

con le etnie più deboli)<sup>2</sup> in uno sforzo teso a incontrare l'identità di un popolo - in questo caso il cubano<sup>3</sup> e per estensione i popoli delle Antille e Latino-americani in generale - che si definisce a partire dalla coscienza della propria memoria storica. Di conseguenza, la rivendicazione comincia nella storia - leggenda e mito - dei propri avi, continua con l'apprendimento cosciente dei loro valori costitutivi attraverso il tempo reale lineare, successivo e irripetibile e, come risultato delle precedenti operazioni, sfocia nel desiderio di un'identità collettiva esistenziale-attiva armonica.

La poesia *Ballata dei due avi* (apparsa in *West Indies Ltd.*, 1934) è un valido esempio di questo processo. Essa ci rivela le basi della nazione cubana. È una realtà complessa, con una moltitudine di componenti (perfettamente individuabili in alcuni casi), quella che si è andata configurando attraverso contenuti formali e sostanziali provenienti, in larga misura, dall'Africa e dall'Europa<sup>4</sup>. Già il titolo - *Ballata dei due avi* - presenta esplicitamente i caratteri della composizione. La *ballata*, che è di origine europea<sup>5</sup>, implica emozione individuale del poeta, da una parte, tradizione, leggenda collettiva di un popolo, dall'altra; e dall'altra ancora implica movimento, ritmo, canto e ballo. Questo carattere corale assicura alla *ballata* la sopravvivenza al di fuori delle proprie frontiere di origine<sup>6</sup>. È anche vero, però, che la *Ballata dei due avi* contiene in sé altri generi, fondamentalmente il teatrale, il cui movimento scenico presenta differenti motivi narrativi, descrittivi, dialogati, forme miste, ecc...

Dal punto di vista ritmico *Ballata...* rispetta totalmente la distribuzione degli accenti propria della lingua castigliana: leggendo ripetutamente la poesia si osserva, o meglio, si sente un armonico connubio strutturale - accenti metrici, periodi ritmici interni, pause - con la lingua parlata castigliana al di là di qualsiasi inflessione locale. Si avverte, così, l'eufonica poliritmia di una poesia dove le clausole trocaiche prevalgono sulle dattiliche<sup>7</sup>.

Ci troviamo, pertanto, davanti a una composizione costruita in accordo con i tradizionali canoni costitutivi della lingua che la sostiene<sup>8</sup> e, in effetti, il metro usato è il più antico della lingua castigliana, l'ottosillabo<sup>9</sup> - coincidente con il gruppo fonico minimo dello spagnolo - in combinazione con versi di *pie quebrado* di differente misura<sup>10</sup> in un fluido discorso poetico sapientemente equilibrato.

Il fatto che vi siano solo dodici ottosillabi dattilici puri (óoo óoo óo) imprime alla composizione, nella sua totalità, un carattere narrativo calmo<sup>11</sup>. Abbiamo, quindi, diciotto ottosillabi di ritmo misto - (o óoo óo óo) e (o óo óoo óo) - due di essi, i versi 31 e 32, presentano una antiritmia (ó óoo óo óo) che commenteremo più avanti, e altri diciotto trocaici (óo óo óo óo). Gli undici versi di *pie quebrado* sono metricamente di ritmo trocaico: un bisillabo (v. 59), quattro trisillabi (v. 11, 15, 19, 23), tre trisillabi (v. 10, 46, 51), due pentasillabi (v. 5, 8) e un esassillabo (v. 57). Segnaliamo così l'impressione binaria della composizione, data la assoluta prevalenza delle clausole trocaiche (óo), come abbiamo già detto.

Si tratta, inoltre, di un ritmo aperto, chiaro. Conclusione che stabiliamo se osserviamo la quasi totale assenza di suoni oscuri accentati [u]; gli accenti ritmici ricadono sui suoni vocalici intermedi [e], [i], [o], ma in misura maggiore sull'apertura vocalica massima [a]; con questo suono termina la poesia, per cui possiamo già par-

lare di un'impostazione di contenuti tendenti a una chiarezza che può significare ottimismo, speranza, ecc.

La rima, da parte sua, è parossitona, eccetto nei versi 9 e 26 dov'è proparossitona, e ossitona nei versi 37 e 49.

Il complesso aggruppamento di rime assonanti conferisce alla composizione un irregolare carattere popolare il cui ordine viene stabilito attraverso l'articolazione di gruppi di versi in differenti ritornelli (*estribillos*):

- 1° *estribillo* : v. 1-2 e v. 41-42 (e-o)
- 2° " : v. 11-12 e 15-16; v. 19-20 e 23-24 (a-o/e-o)
- 3° " : v. 29-30 e 39-40 (a-o/e-o)
- 4° " : v. 51, 53, 55 (a-o)
- 5° " : v. 56-57-58-59 (a-a)

I suoni consonantici oltremodo emergenti sono: [g], [r], [n], [m], [s]; e si manifestano in differenti allofoni e in connessione consonantica<sup>12</sup>. Come vedremo, essi sono paradigmatici di un ritmo formale-significativo gutturale (velare), vibrante apicale, nasale e sibilante, secondo i momenti narrativi.

Le combinazioni acustiche, vocaliche e consonantiche più ricorrenti, quindi, sono omofonie fortemente onomatopeiche con intenzione ritmico-semanticamente inseparabile, che, nell'ordine grammaticale morfologico assumono principalmente due valori: il nominale e il verbale. Prevalgono pure i sintagmi nominali e verbali; anche se c'è abbondanza di aggettivali e preposizionali, però, d'altronde, al servizio dei primi.

Il livello lessicale è, in fin dei conti, l'elemento più importante nella sua particolare costruzione compositiva sintagmatica, giacché il poeta evita ogni complessità di tipo sintattico - c'è solo una subordinata di Complemento Oggetto ripetuta, v. 1 e v. 41; due ablativi assoluti con valore di aggettivo, v. 22 e v. 26; e una modale gerundiva, v. 38. Per il resto aderisce alla semplice linearità discorsiva propria del linguaggio popolare. Fra le parti dove non c'è azione verbale esplicita si avverte la presenza dei verbi copulativi *ser* ed *estar* (essere e stare), soprattutto del primo, però sempre in maniera ellittica. Guillén intende, pertanto, dirigersi direttamente alla sostanza delle cose, per poter entrare in azione congiunta con questa base.

Dal punto di vista lessicale già nel primo *estribillo*<sup>13</sup> esiste un senso binario espresso numericamente ("due"), ma, a sua volta, nominale astratto-concreto ("ombre", "nonni") e verbale, di percezione fisico-intellettuale ("vedo", "scortano") in relazione a un "io" - narratore in prima persona situato nella subordinata - che si sviluppa in un "mi", "miei". A livello di segmenti significativi bisogna differenziare, dunque, il carattere complementare e ridonante dei sostantivi ("ombre", "nonni"), e, nello stesso tempo, la non sinonimia di essi; in realtà i due formano l'antecedente della relativa di Complemento Oggetto retta da "io". Così l'"io" percorre la propria sostanza attraverso quella dei suoi avi in un presente di tutti - presente reale qui e ora e presente atemporale, attraverso i secoli -: esperienza personale, soggettiva di tempo bergsonianamente con possibile proiezione nel futuro, trasferibile alla collettività

per mezzo dell'elemento narrativo rapsodico. Perché in effetti questo *estribillo* ha anche valore di glossa e di parafrasi: la poesia non è altro che lo sviluppo e la spiegazione di ognuna e di tutte le componenti che formano l'*estribillo*. Questi fattori in presenza dell'avverbio "solo" conferiscono alla composizione un valore proverbiale determinante, in bocca ad un "io"-trovatore<sup>14</sup>.

Gli accenti ritmici in [o] e il carattere dattilico prevalente enfatizzano coerentemente il significato. (Come abbiamo detto la poesia terminerà in totale apertura vocalica [a] e, binariamente, in ritmo trocaico).

Con i versi 3-8 entriamo nella plasticità dei "nonni-ombre" che "vedo". L'elemento parallelo, ritmico, del verso viene delimitato in un dualismo perfetto: a ogni nonno corrispondono tre versi di uguale entità - due ottosillabi e un pentasillabo. Il parallelismo costruito, introdotto dal verbo del secondo verso dell'*estribillo* ("scortano"), è come una formazione militare. E, in effetti, il conflitto si localizza in significati sostanzialmente guerrieri e rituali. D'altra parte, l'allitterazione fonetica di suoni nasali ([n], [m]), gutturali ([wé], [g]) e vibranti ([r]) di questo lessico, gli conferisce, quindi, il senso di orgogliosa sfida dalla quale, a sua volta, si sospetta sorgerà il dolore e l'angoscia. Il conflitto si acutizza con la presenza di suoni radicalmente pungenti, gravi e spinti agli estremi (punta, armadura), anche se questi vanno in appoggio ad altri suoni più chiari e aperti. La parola "tambor", da parte sua, è costituita da due sillabe rimbombanti e va al di là di ogni arbitrarietà a qualsiasi livello formale-significativo. I paritetici nonni sono due individui qualsiasi<sup>15</sup> che fanno parte di due collettività differenti con tratti storico-culturali chiave: il comunitario "nonno negro" - "lancia", "tamburo", ben definiti - originario di un'etnia africana; l'altero "nonno bianco" - "gorgiera", "grigia armatura", con ridonanza -, *hidalgo* spagnolo che intende perpetuare la struttura feudale in America<sup>16</sup>. Dalla gamma cromatica-"nero", "grigio", "bianco"-risalta l'uso di "grigio", epiteto di "armatura": si pone qui in evidenza la maggiore aggressività del "nonno bianco" e, senza dubbio, la differente entità delle stesse armi<sup>17</sup>. Il quadro è veramente suggestivo: è come se ci svelasse, in una realtà pittorica, queste due figure e descrivendole le facesse confluire nella storia personale del poeta.

Nei versi 9-24 perdura il parallelismo strutturale poetico. Ad ogni nonno corrispondono otto versi: cinque ottosillabi, due tetrasillabi e un ottosillabo d'appoggio da parte del narratore. L'*estribillo* - v. 11 e 12, 15 e 16, 19 e 20, 23 e 24 - è di due versi: il trisillabo, che in forma dialogata enfatica si presenta sulla bocca dei nonni e l'ottosillabo, che, chiuso tra parentesi come in una didascalia teatrale, esce dalla bocca del poeta (quest'ultimo si segnala inoltre retoricamente per la forzatura dello iato "mi-a"). Questi versi integrano e separano contemporaneamente i due spazi reali attraverso il tempo: il secolo XVI, tempo della memoria del poeta e l'oggi, tempo della sua esistenza. Il "Muioio!" del "nonno negro" e il "Sono stanco!" del "nonno bianco" sono l'espressione attiva, la conseguenza del quadro presentato sopra (v. 3-8); concretamente, nel caso del "negro", della lontananza dalla sua terra e dalla sua gente (nostalgia-dolore per lo sradicamento), della privazione della libertà e della riduzione a mercanzia (schiavitù); nel caso del "bianco", della paura e seduzione dell'ignoto (l'alterità) e di quanto si può ricavare da un'amministrazione

avida (inganno). Il dialogo e la didascalia presentano un autentico scenario con movimenti espliciti e, a volte, impliciti.

Gli ottosillabi 9 e 10 si riferiscono allo spazio desiderato dal "negro": un'Africa tellurica, animista, rituale, comunitaria, totalmente e armonicamente musicale. La preziosa onomatopeia "gordos gongos sordos" [ǵóřdoš ǵóngoš sóřdoš] con i puntini di sospensione s'impone e avanza fino a rinchiudere il globo terracqueo - il mondo del negro - come in un enigma rituale quotidiano e magico che percorre l'arco del cielo [ó] e rimbombando attraversa la terra, scende sotto i piedi [š] sibilantemente in un ancestrale animismo, e riemerge per traslazione, sotto forma di umana sonorità - [ǵ], [n], [ř]. Il primo verso è dattilico puro e proparossitono con accento sulla [u] neutralizzato, mentre il secondo è trocaico e parossitono: l'enfasi si contrappone e si accompagna alla soavità narrativa e questo contrappunto continuerà lungo la composizione fino a dissolversi in favore della tranquillità esultante del finale.

Gli ottosillabi 13 e 14 rappresentano lo spazio desiderato dal "bianco": l'ubicazione antillana, paludosa e torbida, ma piena di speranza nella plastica ipallage "verdi mattine". La posizione psicologica del "bianco" è meno propensa al dialogo con il "negro" e Guillén lo esprime assegnandogli una maggiore quantità di clausole dattiliche: il sostantivo "cocos" [kókoš] ci ricorda l'onomatopeia citata, ma vogliamo segnalare anche l'opacità della sorda [k] di fronte alla sonora [ǵ] e, con questo, il carattere prosaico del "bianco". Il vocabolo presenta tre significati: *coco*, il frutto, affascinante prodotto della terra; *coco*, elemento produttore di orrore; *coco*, nel senso familiare di "testa", fattore produttivo d'immagini. I tre contenuti di questo sincretismo sono perfettamente coerenti con la visione del colonizzatore americano.

Lo spazio dei versi 17 e 18 è il galeone, spazio doloroso per il "nonno negro"; la prosopopea eolica - "amaro vento" - è indicativa della privazione della libertà da una parte, e dall'altra, della trasformazione metonimica del "negro" in "oro", come desidera il "nonno bianco". Con questi ritmi alternati il poeta ci fa avanzare psicologicamente dentro una scena teatrale.

I versi 21 e 22, anch'essi di ritmo alternante, si riferiscono all'America (facciamo notare che si partiva esplicitamente dall'Africa, con la qual cosa Guillén intendeva sottolineare lessicalmente l'origine africana come componente primordiale): "coste" vergini, innocenti, non manipolate e per questo sconosciute. Il determinativo "collo vergine" ci evoca "collo largo" del verso 6 in un contrapporsi significativo di semplicità e barocchismo, bellezza naturale e bellezza artificiosa, perché ciò che farà il "nonno bianco" sarà imporre la modifica del territorio e, quindi, della sua gente, come autentico antropofago<sup>18</sup>. Il participio "ingannate" - aggettivo qualificativo estatico la cui azione verbale si sottintende in precedenza - circoscrive lo spazio definendo il proprio significato: una nuova realtà emersa dalla storia.

D'altra parte, importantissimo è anche il gioco interno che si è creato tra i versi 9, 13, 17, 21: *terra*, *acqua*, *vento* e *terra* rispettivamente; e segnaliamo la *terra* perché grammaticalmente non appare in posizione determinativa, né in posizione predicativa: nuovo territorio, spazio concreto, nel quale si entra iniziaticamente provati. Inoltre c'è un altro fattore narrativo determinante: la posizione anaforica di "Oh" (v. 17) e di "Oh!" (v. 21). Il primo senza punto esclamativo è ambiguo: indica *pena* e

*gioia* (schiavismo e, nello stesso tempo, ricordo della libertà), e i possibili stati d'animo intercorrenti i due campi semantici; mentre il secondo assume più chiaramente il valore di *stupore*, di *meraviglia*, per quanto siano ambigue anche le componenti di tale sentimento.

Un altro gioco interno è quello che nasce tra i versi 10, 14, 18 e 22. I puntini di sospensione; la rima (o-o); i suoni consonantici in gradazione morbida (la vibrante apicoalveolare sonora [r̄], appoggiata su [ó], suono multiple, fa quasi sparire la dentale sonora [d] in "sordos", la velare occlusiva sorda [k] di "cocos", la vibrante semplice apicoalveolare sonora [r̄] in "oro" e in "abalorios"); il richiamo da eco di quelle rime - "gordos gongos" -; e il campo lessicale-semantico ("gongos" → "cocos" → "oro" → "abalorios"): sono i passaggi essenziali di questo quadro poetico. Il gioco a cui alludiamo implica un avanzamento narrativo non solo spaziale, come già abbiamo detto (dall'Africa all'America), ma anche temporale reale, nel quale succede tutto visto che ambedue i piani sostengono sia un'azione psicologica - soggettiva e oggettiva - sia un'azione operativa. È certo che "gordos gongos sordos" si riferisce al tamburo - citato sopra (v. 4) -, ma, anche, in misura minore al tamburello - la [s] sono i sonagli. Abbiamo così, in primo piano, la decisa, primordiale, percussione africana e, come eco, il suono leggero, mediterraneo - Europa, Nord Africa - dei sonagli. Questa prevalenza africana si introduce psicologicamente, in misura minore, nel valore multiplo del sincretismo "cocos" (sottolineiamo particolarmente il fattore paura)<sup>19</sup>.

C'è, pertanto, un parallelismo diretto che continua nella storia oggettiva ed esistenziale di ambedue gli avi: il "bianco" che desidera l'"oro", il "negro" che era "oro" (mercanzia). Da questa situazione disuguale nasceranno i miraggi, le "chinaglie lucenti" - date dal "bianco" agli Indios<sup>20</sup> - senza soluzione soddisfacente né per il "nonno bianco" né per il "nonno negro". Si tratta dunque dall'epopea di un popolo che manifesta grande squilibrio tra le sue diverse componenti, squilibrio dovuto fondamentalmente all'orgoglio e all'avidità irrefrenabile dell'*hidalgo*, con tutto ciò che questo comporta.

Si passa ora - v. 25-28 - in veemente apostrofe al tempo ciclico. Lo squilibrio è divenuto pieno nel tempo lineare-reale e percorre ogni ordine. Ogni giorno antillano è stato silletticamente imprigionato, in senso fisico e figurato: è un disordine che produce modifica della naturale entità sostanziale del tempo. Questa manipolazione della solarità comporta una trasformazione tenebrosa che si riflette nel lamento dell'apostrofe lunare - v. 27 e 28. L'insistenza qualificativa intorno a "sole" e "luna" ci mostra, con chiarezza, i cambi di cui saranno suscettibili. Perché la distribuzione - conflittuale - dei nonni in squadre è diventata plastica-reale nella natura, come risulta dal ritmo alterno di dattilici e trocaici. D'altra parte, la connessione del "tropico" americano con l'Africa viene segnalata proprio nei due versi proparossitoni 9 e 26 (è chiaro che Guillén mostra sempre più simpatia per il "nonno negro"). Semanticamente l'anafora "Oh!", acquisisce qui valore di orrore, di spavento, mentre l'evocazione paranomasica di "oro" (v. 18) e "aro del tropico" (v. 26) avalla il disordine a cui si è giunti. Disordine che nel campo fonetico ci dà l'effetto di uno spazio chiuso; così la nasalità inerente i suoni [n] ed [m] dei versi 27 e 28 implica il "sueño" (ani-

mista) "de los monos", ma nella prosopopea rappresenta i sogni del "nonno bianco" e del "nonno negro" - veementi desideri non realizzati, cioè, insoddisfazione e dolore. La tragedia si è stabilita in tutti i campi partendo da quella cieca legge chiamata avidità.

Nei versi 29-32 si accresce l'orrore esclamativo annunciato sopra con l'anafora "Qué!". Ciononostante bisogna segnalare una serie di differenze in questa allitterazione. Gli ottosillabi 29 e 30 sono omofonicamente bimembri: ognuno di essi è formato da due tetrasillabi trocaici totalmente raddoppiati, uguali da tutti i punti di vista, paralleli, di grande espressività. Il ritmo cambia nei due metri seguenti (v. 31 e 32), dove, dopo l'anafora, si produce enfaticamente una antiritmia che altro non è se non l'espressione del climax tragico: la cuspide del dolore umano nella nuova terra. L'antiritmia mette in evidenza, in primo luogo, - v. 31 - l'irrefrenabile desiderio di lucro del "bianco", il quale vede già la canna da zucchero trasformata in metallo, traslazione plastica che lo converte - v. 32 - in un impenitente "negriero". Pertanto questa antiritmia rappresenta non solo sfere sinestesiche sensoriali differenti - "canna", "frusta" - ma anche metonimiche: l'avidità del "bianco" - v. 31 - e il dolore del "negro" - v. 32. È un momento narrativo di dialogo implicito rispetto all'azione. Si comincia con la presentazione di un quadro (v. 29 e 30) più o meno estatico - "barcos", "negros" in allitterazione nello stesso verso - di intensa corallità (per questo i due versi hanno valore di *estribillo*) per passare, poi, alla bimembratura, sempre corale, dei due gruppi: al "negro" il verso 31, al "bianco" il verso 32. L'*estribillo*, con risonanza dei suoni [k], [f], [g] e [s] a scapito di [b] e [n], conferma fortemente il valore di epopea che siamo venuti indicando. Questi versi rappresentano il momento iniziatico, questa volta collettivo, dell'arrivo in America e la dura prova a cui sarà sottoposto soprattutto il negro. La storia americana si va delineando poeticamente, perfino nei suoi fatti più dolorosi, in uno sforzo tendente a plasmare una realtà verace, quotidiana, corale.

Il momento tellurico animista si esprime seguitamente nei versi 33-38. Tutto è impregnato sostanzialmente di disarmonia: le cose, la natura, il tempo... Il ritmo dattilico e il polisindeto enfatizzano il conflitto con energia, stridenza che si acutizza nel verso ossitono 37, nell'eco della sua rima interna e nell'ossimoro che aggancia questo verso al successivo. Le attribuzioni improprie "pianto" e "sangue" a "pietra" - v. 33 - indicano il carattere indelebile che rimarrà marcato nella storia, con orrore - v. 34 -, senza una speranza in un domani vicino - v. 35 -, ciclico, con il suo faticoso tramonto - v. 36. Da qui il grido, prodottosi durante lunghi secoli di sofferenza - valore intrinseco del gerundio, v. 38 - primigenio, tragico, esistenziale-collettivo ("gran voce, forte voce") che disarmonizza il tutto. Si verifica così il senso premonitorio che scaturisce dai versi 25-28.

I versi 39 e 40 sono la ripetizione dei versi 29 e 30 con una variazione di carattere narrativo e storico: "Navi" continuarono e continuano ad arrivare in America, però la schiavitù finì per essere abolita<sup>21</sup>. L'azione, pertanto, ha sofferto una modifica, fondamentale perché si stabilisca l'ordine: le "navi", dinamicamente presenti, i "negri", staticamente ubicati a vederle venire. Il poeta risolve questa variante con un verso di *pie quebrado*.



Questo *estribillo* si completa, qui e ora, con un altro - v. 41, 42 - che è, a sua volta, ripetizione dei versi 1 e 2. Vogliamo richiamare alla memoria ciò che si è detto sopra a proposito di essi, e insistiamo dicendo che il carattere proverbiale determinante si chiude, portandoci di nuovo l'"io" del poeta.

I versi 43-59 presuppongono un'azione narrativo-descrittiva incentrata sui "due nonni" e il poeta. Azione al presente, colmata da gran ottimismo, una volta terminata la triste storia dei secoli passati. Si entra, dunque, in un tempo storico contemporaneo, che proietta come autentica catarsi un futuro di attiva convivenza e speranza, con il rapsodo - coro - in funzione attivo-artistica di punto di congiunzione. L'abbondanza di forme verbali al presente viene ora ad arricchire la qualità sostanziale precedente sulla quale bisogna basarsi.

I nonni ormai hanno nomi propri - "Don Federico" e "Taita Facundo" - però, come possiamo vedere, questi nomi sono preceduti da un epiteto. E gli epiteti servono a definire qualcuno quanto - se non più - i nomi propri. Per cui, al "bianco" gli si dà il trattamento di "Don"<sup>22</sup>, al "negro" quello di "Taita"<sup>23</sup>. I due sono caricati di rispetto e dignità in seno alle rispettive comunità ed esercitano su di esse una certa autorità. È ben evidente però la grandissima distanza tra le due culture, cosa che risalta anche dalla differente matrice dei nomi: germanica la prima, latina la seconda<sup>24</sup>. Mentre "Federico" è un appellativo classico regale che passò al castigliano con queste connotazioni, "Facundo" è popolare e, culturalmente, sinonimo di facilità verbale. Segnaliamo, a questo proposito, la speculare dissonanza dei verbi che li accompagnano, rispettivamente, "grida" e "tace". Nel primo caso, Guillén, ponendo - con lieve stridenza burlesca - la vile azione dell'urlare in bocca a una così alta dignità, dice: "mi grida". Con questo "mi" egli si mette nei panni dello schiavo negro, e assumendo la posizione secolare, passa a oggettivare, in rafforzata contraddizione la situazione nel verso seguente: "e Taita Facundo tace". L'aggressività del "nonno bianco" è sottolineata dal carattere dattilico dell'ottosillabo, giacché, da ora in avanti, "i due avi" si muoveranno all'unisono, in ritmi misti, fluenti, a volte sincopati - *pie quebrado* -, con il poeta, per terminare ripetitivamente con elegante cadenza in ritmo trocaico: parallelismo ed equilibrio binario che hanno raggiunto l'unisono differenziandosi però nelle loro componenti. Nel verso 45 gli elementi spazio-tempo e azione dei due sono in perfetta armonia: con memoria comune dato il politoto "sueño" del verso 28 e il "sueñan" di questo verso e degli ultimi versi. La solidità del nuovo stato di cose si afferma nel tetrasillabo seguente con l'allitterazione verbale "andan" in un tutto nasale di grande apertura vocalica [a] che disintegra la drammaticità.

Nel verso 47 il poeta si introduce nell'azione per mantenere l'ordine e così, assumendo a sé, questa volta, anche il "nonno bianco", li chiama enfaticamente: "Federico", nello stesso verso - prendendo la debita distanza per mezzo di un apparente *pie quebrado*, visto che il bianco è stato più restio all'unità -; "Facundo", nel seguente ottosillabo - v. 48 - che termina con una azione da lui storicamente desiderata ("si abbracciano"). La reiterazione "due" del seguente verso - v. 49 - e la rima acuta che ci rimanda al verso 37 marciano la finalità ottenuta.

Tutto un gioco psicologico individuale e politico-sociale è andato esplicitamente

rappresentandosi per preparare un'esistenza comune. Le sfere significative sono ormai quelle vitali, sensitive, proprie di una vita marcatamente comunitaria: sotto lo stesso cielo, con fatica e dignità raggiungono finalmente l'abbraccio paritario, pacificatore. L'iterazione, nello stesso verso, di "ansia" implica l'enorme dolore superato.

Nei versi allitterativi 51, 53, 55, al modo di *coro-estribillo* prende corpo e si omologa la legittimazione nazionale: sempre "los dos", sempre "mismo" e sempre ritmicamente "tam"-"año". Insistentemente si stabilisce il senso armonico futuro.

La composizione termina - v. 56-59 - con una asindetica enumerazione verbale, ridondante di suoni aperti [a] e rotondi [n] superando i suoni intermedi [i], [e], [o], secondo lo stesso ordine; questa enumerazione si ripete in gradazione e perdita sillabica (di due in due) sempre più sincopata. Il sogno si compie, non senza dolore - "gridano", "piangono" - ma, tagliate le spine, a poco a poco si arriva alla vera comunione nel più ampio senso spirituale del termine: un unico canto corale mulatto<sup>25</sup>.

Guillén, anche se simpatizza sensibilmente, come abbiamo già detto, con il più debole - il "nonno negro" -, ricostruisce poeticamente un'entità nazione<sup>26</sup> tenendo in conto e assumendo coscientemente le componenti extraterritoriali, storiche, culturali, sociali, ecc., che si stanziarono nelle Antille, fondamentalmente gli schiavi africani e i colonizzatori spagnoli del XVI secolo. Questa aspirazione umana in senso lato -storica, sociologica, artistica - prende vita in un quadro più generale<sup>27</sup> di vero impegno: l'impegno del *maestro* di vita, della poetica didattica del saper vivere, che rispetta e assume la disparità di elementi basici.

La poesia popolare spagnola<sup>28</sup> eccellentemente compresa e assimilata nel corso dei secoli da tanti poeti colti fornisce a Guillén gli strumenti per elevare l'elemento popolare negro al più alto livello. In sostanza, seguendo le linea delle avanguardie artistiche, il poeta fonde l'universo poetico spagnolo con le radici mulatte che sono alla base dell'idiosincrasia ritmica antillana.

Se le orme di Lope, Góngora, Quevedo, Lorca ... sono patentì, nondimando lo sono quelle della cultura africana - il rito, la danza, la magia, l'enigma - elevate magistralmente a un'altezza paritaria. Guillén, *cantastorie* universale, filtra materiali disuguali ricercando rivoluzionariamente entro tradizioni apparentemente paradossali; quindi, innestandosi al filone di altri poeti cubani (Heredia e Martí), ottiene musica, esistenza corale e identificatrice, poesia cubana e universale.

Alla domanda "Lei si considera un poeta della *negritudine*?"<sup>29</sup>, rispondiamo con Guillén: "Lei mi domanda se io mi considero un poeta della *negritudine*, ed io le rispondo di no [...]. Ci sono momenti - momenti storici - durante i quali la *negritudine* è legata ai movimenti di liberazione nazionale, però è impossibile mantenerla come un'attitudine *a outrance*, perché in quel caso si trasformerebbe in un altro razzismo". Affermazione totalmente e chiaramente rivoluzionaria che è specchio della sua vita e che, nel campo delle idee storiche contemporanee, si trascrive in questo modo: "la religione pubblica della modernità è stata la Rivoluzione; la poesia, la sua religione privata"<sup>30</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> J. Carlos SUÑEN, *Sonidos de un pueblo*, in "EL PAIS", 18 luglio 1989: "Forse in qualche momento la sua opera pecca di una certa demagogia manifestandosi anche come consegna politica, ma l'onestà indiscussa del suo autore, la sua provata sincerità, lo situeranno sempre al di sopra di qualsiasi accusa di poeta "programmato...". E A. AUGIER: "In generale, si può affermare che il ritmo potente della vita regge l'opera di Guillén. La vita concreta, dinamica, quotidiana, dell'uomo comune, che è per di più poeta e che, come normale e imperativa forma di esistenza, partecipa, con l'azione e la poesia, all'impetuosa corrente storica nella quale si dibatte e avanza il suo popolo dentro le fila della propria avanguardia politica". INTRODUZIONE A: *Nicolás Guillén. Antología poética*, ediz. di Gustavo BONIFACINI, Librería y editorial "El Juglar", Buenos Aires, 1987, pag. 50.

<sup>2</sup> "Coloro che dividono la popolazione in due metà - scriveva Guillén nel 1937 -, in due colori, forse sognano un'ulteriore discriminazione: quella artistica. Poiché non c'è modo di portare di fronte alla legge lo schiavismo latente in alcuni strati sociali, sarebbe bene accenderlo nella sfera sottile della creazione estetica, così i negri avrebbero la "loro" poesia e, seguendo l'esempio della democrazia nordamericana, propri collegi o proprie chiese". N. GUILLEN, *Summa poética*, ediz. di L.I. MADRIGAL, Catédra, Madrid, 1986, 6ª ediz., pag. 23.

Dice un comunicato ufficiale in occasione della sua morte, "EL PAIS", martedì 18 luglio 1989: "Vide, con il gioco profetico della sua parola, l'apparizione di una società nuova, senza classi né distinzione di razza, dove il culto della piena dignità dell'uomo avrebbe raggiunto la più alta espressione". C. GAINZA, *Dolor administrativo*.

<sup>3</sup> "Nella misura in cui cresce la responsabilità sociale dell'arte e soprattutto dopo il cataclisma del 1914, nel popolo di Cuba va affiorando il negro. A poco a poco, smette di essere una decorazione, un motivo di ilare curiosità e si cala nel mondo verticalmente umano che gli corrisponde. Per alcuni, questo affiorare è *moda*, perché non colgono il senso profondo che ha l'apparizione dell'uomo scuro sullo scenario universale, la sua imperativa, inarrestabile necessità; per il resto è *modo*: modo viscerale della lotta nella quale si dibattono oggi oppressi e oppressori nel mondo; modo patetico della sofferenza nazionale cubana; modo espressivo della schiavitù popolare nell'Isola; modo, infine, della sua più recondita natura". Nicolás GUILLEN, *op. cit.*, pag. 32.

<sup>4</sup> "... Fu questo supersfruttamento, accompagnato dalla repressione indispensabile per sostenerlo, che maggiormente contribuì alla scomparsa fisica degli indios.

E così, ben presto fu necessario importare schiavi indigeni dalla Española o dal Messico, mentre facevano la loro comparsa anche i primi negri africani.

Alla fine del secolo XVI si era già costituito un vero e proprio regime schiavista divenuto ormai l'unico idoneo per le esigenze economiche dei colonialisti europei". Roberto MASSARI, *Storia di Cuba*, Edizioni Associate, Roma 1987, pag. 24.

<sup>5</sup> D.R.A.E.: "(Del provenzal *balada*, del latín *ballāre*, bailar). balata// 2. Composición poética dividida generalmente en estrofas iguales, y en la cual, por lo común, se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales, y se deja ver la profunda emoción del poeta. Esta composición es originaria del Norte de Europa, donde adquirió los caracteres que la distinguen de la antigua balada o balata./// 3. Composición poética provenzal dividida en estrofas de varia rima que terminan en un mismo verso a manera de estribillo. // 4. En Germanía. Concierto, convenio".

<sup>6</sup> Alla base di tutte le culture c'è la vita comunitaria, i suoi canti, i suoi balli, riti, ecc.

<sup>7</sup> Seguirò fondamentalmente la teoria di Tomás NAVARRO TOMAS, *Métrica Española (Reseña histórica y descriptiva)*, Guadarrama, Madrid, 1974, 4ª ediz.

<sup>8</sup> Sul linguaggio: L.I. MADRIGAL, *op. cit.*, pag. 25 e ss.

<sup>9</sup> "L'ottosillabo è senza dubbio il verso più antico della poesia spagnola. Appare in alcune delle *jarchyas* mozarabiche dei secoli XI e XII. Figura in gran proporzione negli eristici del verso ametrico dei *cantares de gesta*. Nella versificazione fluttuante delle prime poesie liriche costituisce il fattore principale. Ha le sue radici nella misura basilare dei gruppi fonici della lingua ...". T. NAVARRO TOMAS, *op. cit.*, pag. 71.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pag. 136-138.

<sup>11</sup> "Il tipo trocaico è quello che presenta più simmetria e un periodo con minor numero di sillabe; il suo ritmo è lento, equilibrato e soave. Il dattilico (...) produce un effetto rapido ed energico, adatto all'enfasi e al comando. Le varietà miste, di movimento più flessibile, si adattano soprattutto alle strutture del racconto e del dialogo.". *Ibidem*, pag. 72.

<sup>12</sup> Rafael LAPESA, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid 1980, 8ª ediz., pagg. 562-599.

<sup>13</sup> Questo primo *estribillo* (ritornello), nell'ordine strutturale della ballata provenzale si chiama *refranh*.

<sup>14</sup> "Il trovatore è colui che compone poesie destinate a essere diffuse mediante il canto e che, pertanto, arrivano al destinatario attraverso l'udito e non attraverso la lettura". E ancora: "La poesia trovadorica, accompagnata dalla propria melodia e destinata ad essere ascoltata, era divulgata da musicisti-cantori chiamati giullari (*joglars* in provenzale), e potremmo affermare che una composizione non si poteva considerare "pubblicata" fino a che un giullare non l'avesse cantata in pubblico". Martín de RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona, 1983, vol. I, pag. 19 e pag. 30.

<sup>15</sup> Coralità conferita anche dai versi 29 e 30.

<sup>16</sup> "I colonizzatori si servirono dapprincipio della mano d'opera indigena, stabilendo un particolare rapporto di sfruttamento chiamato *encomienda*. Più che alla schiavitù (quest'ultima riservata agli indigeni ribelli) esso si può avvicinare, con le dovute distinzioni, alla schiavitù della gleba di tipo feudale". Roberto MASSARI, *op. cit.*, pag. 23. Quindi, mentalità feudale, *sui generis*, propria dell'Età Moderna. Ricordiamo, d'altro canto, che la gorgiera fu tassativamente vietata nel 1623, per cui si evidenzia nella poesia un tempo storico preciso.

<sup>17</sup> Si ricordi l'importanza che ha nella storia l'apparizione delle armi da fuoco in funzione della disintegrazione della struttura feudale.

<sup>18</sup> Guillén capovolge qui la visione del bianco circa i popoli antillani. "... Quando non incontrò i mostri che gli scrittori medioevali avevano sognato, Colombo inventò una mostruosa calunnia razziale: dichiarò che gli abitanti dei Caraibi erano cannibali. (...) L'ingiuria accumulata da Colombo sulle teste dei Caraibici portò ad interessanti aberrazioni lessicali e letterarie: da *Caribe* derivò la parola *canibal*, e da cannibale Shakespeare ci ha dato *Caliban*. (...) Tanto il cannibale caraibico come quello africano e le altre specie del cosiddetto Terzo Mondo sono frutto dello stesso albero del razzismo". Da Jan CAREW, *Lo scrittore dei Caraibi e l'esilio*, in "Culture e letterature dei Caraibi" a cura di S. BERTUCCI, Borla, Roma, 1985, pag. 29.

<sup>19</sup> D.R.A.E.: "Fantasma que se figura para meter miedo a los niños". Definizione di grande respiro culturale non solo in Spagna, ma anche in America Latina.

<sup>20</sup> L'oro scavato dagli Indios e la ricchezza prodotta dai negri serviranno solo ad accelerare la decadenza economico-politica di un impero che si reggeva, in ultima analisi, sui miraggi degli *hidalgos* (oro=abalaros).

<sup>21</sup> "Nel 1886 le *Cortes* dichiareranno l'abolizione completa della schiavitù". Roberto MASSARI, *op. cit.*, pag. 55.

<sup>22</sup> D.R.A.E.: "Título honorífico y de dignidad que antepuesto solamente al nombre propio, no al apellido, se daba antiguamente a muy pocos, aun de primera nobleza. Se hizo después distintivo de todos los nobles y ya no se niega a ninguna persona bien portada".

<sup>23</sup> D.R.A.E.: "Nombre infantil con que se designa al padre. // En las Antillas, tratamiento que suele darse a los negros ancianos. // Poco usado en Argentina, Costa Rica, Chile y Ecuador. Aplícase como voz infantil y vulgar al padre y a personas que merecen respeto. ΤΑΡΤΑ cura.

<sup>24</sup> FEDERICO: È un nome germanico, attestato dall'alto Medio Evo nella forma *Frithurik* (in tedesco moderno *Friedrich*), e quindi nelle forme in latino medioevale *Fredericus* o *Frederigus*: è composto con \**frithu* - "pace, sicurezza", (in tedesco *Friede*), e \**rikja* - "potente, ricco", con un significato originario che potrebbe essere "potente nella pace, nell'assicurare la pace". Alla diffusione del nome ha contribuito il prestigio di imperatori, sovrani e principi del Medio Evo e dell'età moderna...".

FACUNDO: "Riflette forse il culto, pur raro, di San Facondo martire in Galizia con Primitivo, in latino *facundus* da *facundus* "facondo, che parla molto bene" (da *fari* "parlare"), nome gentilizio e poi personale di età imperiale" Emidio DE FELICE, *Nomi d'Italia*, Mondadori, Milano, 1978, pag. 39 e pag. 36.

<sup>25</sup> "Dopo la ricerca, il ritrovamento: se nella realtà questo ritrovamento è l'orgoglio di "essere mulatto" e l'associazione di "cubano" con "mulatto", nel mondo poetico la scoperta è la "poesia mulatta": i suoi nonni - quelli della poesia di Guillén - sono, da una parte, alcuni classici castigliani, dall'altra degli oscuri schiavi anonimi...". Aurora de ALBORNOZ, *Con Nicolás Guillén y su poesía mulata*, in "ABC", Madrid, 28 settembre 1989.

<sup>26</sup> Dopo aver pubblicato *Motivos de son* (1930), Guillén era già, in qualche modo, poeta nazionale di Cuba. Ma la fama ha i suoi rischi e le speciali caratteristiche di *Motivos de son* convertirono, agli occhi di molti, il poeta cubano in un rappresentante, il maggiore, della poesia negra: qualifica forse restrittiva e probabilmente sbagliata". L.I. MADRIGAL, introduzione a N. GUILLÉN, *op. cit.*, pag. 18.

<sup>27</sup> "... nel XX secolo, il sorgere del "negro" risponde a delle chiavi di lettura un po' più complicate. Da un lato, le avanguardie, nella loro ricerca di una nuova lettura della realtà, nella loro ossessione per l'uomo, accorrono all'arte negra in cerca dell'elemento primordiale, dell'espressione più autentica del simbolico; dall'altro, il *negrismo* incarna di fatto i valori dell'individuo non integrato (non assimilato) nella cultura imposta ed è, di per sé, elemento perturbatore. È superfluo dire che ciò che in Europa si affronta dal punto di vista dell'artista, del ricercatore o dell'erudito (da Picasso a Froebenius), in America - nelle due Americhe - si esprime come un fenomeno naturale, emergente, prodotto di uno scontro tra culture. Penso alla musica *jazz* e penso, è chiaro, a Nicolás Guillén" J.C. SUÑEN, *art. cit.*, "EL PAIS", 18 luglio 1989. E inoltre: "D'altro lato, bisogna aggiungere che non è Guillén l'inventore della poesia che alcuni chiamano "*negrista*" ed altri "negra". Questa corrente, che ebbe il suo massimo splendore nella prima metà degli anni trenta, ha antecedenti lontanissimi: rimontano a Lope o a Góngora e, forse con più forza e modernità, a Sor Juana. Già alla fine del XIX secolo e agli inizi del XX sorgono, nelle varie terre d'America, alcuni poemi che, o hanno l'uomo negro come tema - caso di José Martí - o tentano in qualche forma di ricreare ritmi di origine africana. Ma è verso la metà del XX secolo che il "negro" comincia ad acquistare vera importanza: è questo il momento in cui vari poeti di nazionalità diverse, soprattutto antillane, si avvicinano a una loro realtà, fino ad allora poco esplorata". Aurora de ALBORNOZ, *art. cit.*

<sup>28</sup> "Ma tutto rimarrebbe astrazione senza la "grazia" e la commozione che fanno dell'auto-re di *Andavo per un sentiero* e dell'*Elegia a Jesús Menéndez* il García Lorca cubano. In lui c'è, come nello spagnolo, la lingua naturale del popolo che torna, stilizzata ma non falsata, nella poesia. E con la lingua, la musica del popolo: il *son*, canto e danza insulari in cui miseria e pena si son fatte ritmo e coi quali Guillén foggia un insuperabile momento di tensione lirica e drammatica. Nel cubano ci sembra veramente attinto il culmine dell'identificazione tra sentimento e linguaggio popolari ed espressione poetica". Francesco TENTORI MONTALTO,

introduzione a *Poeti ispanoamericani del '900* (vol. I), Tascabili Bompiani, pag. XXXVIII, Milano, 1987.

<sup>29</sup> Intervista a Guillén, in *Antología Poética* a cura di Gustavo BONIFACINI, *op. cit.*, pagg. 63-69.

<sup>30</sup> Octavio PAZ, *Los poetas y la revolución (Poesía, mito, revolución)*, in "ABC", Madrid, 29 giugno 1989.

*(Trad. di Roberto Vantaggiato)*