

## Dal cavallo al treno. Oggetti della modernità nella narrazione della Rivoluzione messicana

Stefano Tedeschi (Università La Sapienza. Roma)

### SOMMARIO

La narrativa degli anni Venti in America spagnola ha ampliato notevolmente il campo di applicazione dei romanzi, trasformando gli spazi in motori dell'azione narrativa e gli oggetti in protagonisti. La narrazione della Rivoluzione messicana si muove nella stessa direzione e gli oggetti della modernità (treni, fucili, aerei, ecc.) configurano un universo in cui il rapporto tra gli uomini e la realtà delle cose non è esclusivamente utilitaristico, ma di contatti complessi e altamente differenziati. Questo studio si propone di analizzare alcuni dei romanzi più noti del corpus degli anni Venti per mostrare come, accanto al mito della Rivoluzione, si costruisca un'immagine della Rivoluzione come porta della Modernità, come momento di passaggio tra il passato ottocentesco e la modernità del nuovo secolo.

**Parole chiave:** Messico, rivoluzione messicana, modernità, treno

### ABSTRACT

La narrativa degli anni Venti in America Latina estende in modo significativo gli ambiti della fiction, trasformando gli spazi in motori dell'azione narrativa e gli oggetti materiali nei suoi protagonisti. I romanzi della Rivoluzione messicana lavorano in questa stessa direzione, e gli oggetti della modernità (treni, pistole, aerei, ecc.) formano un universo in cui la relazione tra gli uomini e la realtà delle cose non è meramente utilitaristica ma estremamente complessa. Questo articolo cerca di esaminare alcuni romanzi degli anni Venti per dimostrare come, accanto al mito della Rivoluzione, essi costruiscano un'immagine della Rivoluzione come porta della Modernità, come momento di passaggio tra il XIX secolo e il nuovo.

**Parole chiave:** Messico, rivoluzione messicana, modernità, treno

## Dal cavallo al treno. Oggetti della modernità nella narrazione della rivoluzione messicana

**Stefano Tedeschi (Università La Sapienza. Roma)**

L'analisi della funzione degli oggetti materiali nella narrazione è un tema molto ampio, che può spaziare dalle narrazioni orali alla più recente novellistica, che molto spesso utilizza le ultime innovazioni tecnologiche per elaborare le proprie trame narrative.

<sup>1</sup>Il critico italiano Francesco Orlando, in un libro intitolato *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ha classificato gli oggetti che compaiono nell'invenzione letteraria, stabilendo una differenza fondamentale tra una *corporeità funzionale* e una *corporeità non funzionale*, dedicando il suo studio agli oggetti obsoleti, dimenticati, apparentemente inutili.

Questo breve saggio esplorerà invece gli oggetti con una forte corporeità funzionale e una funzione nucleare nelle narrazioni che verranno analizzate: oggetti della modernità che cambiano radicalmente la prospettiva dei personaggi e del narratore, fino a diventare, in alcuni casi, protagonisti degli eventi stessi. <sup>2</sup>Treni e automobili saranno gli elementi privilegiati, ma lo sguardo potrebbe includere anche, ad esempio, fucili o aeroplani.

La narrativa che ruota attorno alla Rivoluzione messicana rappresenta in questo senso un insieme di testi in cui lo spazio della modernità acquisisce un'enorme trascendenza, coniugandosi in modo antinomico con il carattere contadino della Rivoluzione stessa e riproponendone pienamente le contraddizioni. Un personaggio come Pancho Villa, capace di utilizzare sia le cariche di cavalleria che il trasporto ferroviario delle truppe, di instaurare nei territori da lui governati una giustizia e una democrazia primordiali e sostanzialmente non ideologiche, e di vendere i diritti delle sue imprese a una casa di produzione cinematografica americana, incarna perfettamente tutti i paradossi del "pallone" rivoluzionario e non è un caso che molti romanzi degli anni Venti e Trenta lo abbiano scelto come protagonista.

<sup>1</sup> Cfr. Orlando 1993.

<sup>2</sup> Si potrebbero analizzare, a questo proposito, le pagine che Azuela, già in *Los de abajo*, dedica al movimento dei proiettili sui campi di battaglia (Alberto Solís viene ucciso da un proiettile vagante, che si muove quasi di sua volontà) o all'apparizione degli aerei, paragonati non solo agli uccelli, ma anche alle "canoe [...] chalupas [...] un'automobile che va molto veloce" (Azuela 1989: 140). (Azuela 1989: 140). In *El águila y la serpiente* Guzmán dedica due capitoli a "la imaginación de las balas" (Guzmán 1995: 292 sgg.) e a "la fiesta de las balas" (Guzmán 1995: 329).

<sup>1</sup>Le contraddizioni del movimento rivoluzionario si manifestano proprio nella rappresentazione degli oggetti della modernità: da un lato meraviglie di un tempo nuovo, cariche quasi di un'aura soprannaturale, ma anche pezzi di un presente contemporaneo, che condizionano la vita quotidiana e di cui non si può più fare a meno, esempi quasi paradigmatici di questa "modernità periferica", che caratterizza l'America Latina degli anni Venti.

<sup>2</sup>In effetti in Messico (come in Spagna e in Italia), alla fine del XIX secolo la penetrazione di importanti novità tecnologiche (il treno, il telegrafo, l'automobile, ecc.) non aveva incontrato la forte opposizione intellettuale caratteristica del romanticismo tedesco, inglese o francese.

<sup>3</sup>L'eclettico bazar dei modernisti e l'esatto inventario dei naturalisti avevano integrato nei loro testi le più recenti scoperte senza grandi riserve e, in generale, avevano accettato tutto ciò come un rilevante progresso verso un'effettiva integrazione nazionale e come motore indispensabile per uno sviluppo economico finalmente degno del destino del Messico nel concerto delle nazioni.

Porfirio Díaz è così in grado di lasciare il Messico, ne *La majestad caída* di Juan Mateos, prendendo un treno e un piroscapo:

Avvolto dalle ombre della notte, un uomo, circondato da un piccolo entourage, arrivò alla stazione deserta di San Lazaro. Entrò in una carrozza con la comitiva, si udì lo stridio della locomotiva e il treno sfrecciò lungo i binari con il suo bagliore scintillante, come se fuggisse nelle ombre della notte dalle persecuzioni del destino. [...] si ricordò della sua grandezza di ieri e quasi demente si gettò nella barca che lo portò a bordo dell'"Ipiranga" che oscillava tra le onde incatenate della baia (Mateos 1982: 174).

Il treno e la barca nelle ultime pagine del romanzo di Juan Mateos, che la critica ha definito "il primo romanzo della Rivoluzione", diventano i protagonisti: la rassegnazione del Capo si concretizza nel viaggio

<sup>1</sup> Mi riferisco, naturalmente, ai libri e alle idee di Beatriz Sarlo, e in particolare al suo volume *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. La narrazione della rivoluzione messicana potrebbe essere letta come un altro episodio di questo approccio parziale alla modernità.

<sup>2</sup> Un'eccellente analisi del rapporto tra treni e letteratura europea si trova in Ceserani, Remo. *Treni di carta: l'immaginario in ferrovia*. Genova: Marietti, 1993. Per la situazione spagnola, lo studio di Litvak, Lily. *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcellona: Ediciones del Serbal, 1991. Per gli Stati Uniti, l'ormai classico studio di Marx, Leo. *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*. New York: Oxford UP, 1964, è un punto di riferimento imprescindibile.

<sup>3</sup> Lo si può vedere, ad esempio, nelle cronache e nei racconti di Manuel Gutiérrez Nájera e nei romanzi di Santiago Gamboa e altri.

Le invenzioni della modernità, che lui stesso aveva introdotto in Messico, lo portano all'esilio francese e producono in lui i sentimenti di pietà e rimpianto che lo accompagnano nel suo ultimo viaggio attraverso il paesaggio messicano, che gli appare come "con la pellicola del cinematografo".

## Cavalli e treni

La Rivoluzione messicana è contemporaneamente in sella ai cavalli, protagonisti delle cariche dei Dorados di Villa e delle marce degli zapatisti, e nelle carrozze dei treni, che lo stesso Villa utilizzò nelle sue imprese più famose, come a Ciudad Juárez e a Torreón. La narrativa nata dalla Rivoluzione riflette questa coesistenza presentando personaggi che passano rapidamente da un mezzo di trasporto all'altro, ma cavalli e treni hanno ruoli che si rivelano molto diversi, e che sono già evidenti in *Los de abajo*. Nel romanzo di Azuela, gli uomini di Demetrio Macías si muovono quasi interamente a cavallo e gli animali sono parte di loro in montagna e funzionano come un'arma invulnerabile sulle montagne. battaglie, come l'assalto a Peña de la Bufa, a Zacatecas:

Il cavallo di Macías, come se avesse avuto gli artigli di un'aquila al posto degli zoccoli, si arrampicò su questi dirupi. Su, su, su, su", gridavano i suoi uomini, che lo seguivano, come cervi, sulle rocce, uomini e bestie che facevano tutt'uno (Azuela 1989: 142).

Uomini e animali diventano una cosa sola, e lo rimarranno fino alle ultime pagine del libro, quando l'apparizione di alcuni "bruti puledri con criniere sollevate e code tese, galanti con la galanteria dei picachos che alzano la testa per baciare le nuvole" (Azuela 1989: 207) annuncia l'arrivo dei superstiti del gruppo di Macías al canyon dove si svolgerà l'ultima battaglia.

<sup>1</sup>La presenza del cavallo funge da presagio di morte, richiamando l'antica simbologia mitica del cavallo come simbolo del movimento del tempo, evocando "il terrore di fronte alla fuga del tempo".

Mentre uomini e cavalli procedono insieme nella narrazione di Azuela, il treno appartiene a un'altra dimensione e diventa un'entità autonoma, con una vita propria, che supera quella degli uomini fino a condizionarli.

Alla fine della battaglia di Zacatecas narrata da Azuela c'è il rumore di

---

<sup>1</sup> (Durand 1992: 67 passim) Questa immagine diventa ancora più forte nella seconda parte del romanzo di Rafael F. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*, quando il movimento degli uomini di Villa diventa una fuga verso il Nord.

I treni che certificano la fine dei combattimenti tra le due parti, quando "i treni sbuffavano furiosamente, vomitando dense colonne di fumo, le carrozze piene di gente che fuggivano a tutto vapore" (Azuela 1989: 144).

La seconda apparizione del treno nel romanzo di Azuela è ancora più rilevante: gli uomini di Macías salgono sul treno per andare ad Aguascalientes, dove il generale deve partecipare alla Convenzione; tuttavia, in tutto il capitolo XIV della seconda parte, dedicato a questo viaggio, il treno non viene mai mostrato come una macchina, ma solo come "vagoni" che "trascinano" gli uomini come fossero animali, e il movimento ritmico del treno trova la sua eco nel canto ripetitivo della donna che chiede l'elemosina, passando da un vagone all'altro. Qui la locomotiva trasporta gli uomini senza che essi sappiano bene dove stanno andando e cosa faranno, e Demetrio esprimerà questa sensazione molto chiaramente alla fine del capitolo, parlando con il generale Natera. Il viaggio in treno segnerà quindi allo stesso tempo tre punti culminanti nel percorso dell'eroe: è ad Aguascalientes che egli raggiungerà l'apice del suo potere, ma anche dove si allontanerà maggiormente dal punto di origine della sua avventura rivoluzionaria, e da lì inizierà il viaggio di ritorno verso questa stessa origine e verso la sconfitta finale.

Il secondo romanzo che analizzerò brevemente è quello di Rafael F. Muñoz,

*Andiamo con Pancho Villa* (1931) è chiaramente organizzato in due parti, costruite intorno a un'opposizione materiale. La prima parte si muove al ritmo del movimento dei treni e i personaggi si muovono essenzialmente secondo questo ritmo. I titoli dei capitoli lo rivelano chiaramente: *El puente* es un puente ferroviario, *Dinamita en la noche* ricorda il primo episodio del romanzo, quando Miguel, il "Becerrillo", fa saltare il ponte dove passano i treni federali, *El vagón 7121* è quello preso da Tiburcio, l'unico sopravvissuto dei "Leones de San Pablo", quando decide di lasciare l'esercito. La presenza del treno rimane imprescindibile fino al settimo capitolo.

<sup>1</sup>Si può osservare che la stessa organizzazione narrativa riproduce l'immagine del convoglio ferroviario: la suddivisione in brevi segmenti narrativi, di dimensioni simili (quasi tutti di nove pagine), ripropone la struttura del treno, con i suoi vagoni e una locomotiva, in questo caso la Revolution, che trasporta il suo carico senza conoscerne le cause e la destinazione.

Nella prosa di Muñoz, il treno non ha più bisogno di metafore naturali, non è "il cavallo di ferro" e non porta con sé tutto l'arsenale di immagini che aveva caratterizzato la letteratura del XIX secolo. Qui il treno acquista la sua piena autonomia linguistica e si trasforma definitivamente nel protagonista centrale della storia, come dimostra il primo capitolo del romanzo. L'obiettivo militare è un ponte ferroviario, e le sconfitte e le

<sup>1</sup> Le analogie tra il treno e alcune strutture narrative moderne sono state evidenziate da

Ceserani (Ceserani 1993:  
83).

Le vittorie sono segnate dal movimento dei treni:

Tre mesi dopo, con l'avvicinarsi della primavera, i treni militari tornarono da nord a sud, passando lentamente sopra le 'huacales' addormentate con cui erano stati temporaneamente sostituiti i due archi d'acciaio troncati dalla dinamite. [I treni delle truppe sconfitte si persero nelle curve tracciate a sud dall'interminabile parallelo, e una notte i primi convogli rivoluzionari passarono il fiume (Muñoz 1978: 17).

Alla fine del capitolo, Michelangelo, il protagonista dell'impresa che portò alla vittoria dei rivoluzionari, passa per la stessa stazione in una

carrozza passeggeri, splendidamente illuminata, che spandeva luce dai finestrini spalancati; [...] all'estremità di uno dei tavoli, Michelangelo, in piedi, parlava, facendo rapidi gesti con le braccia. Era lo stesso uomo, ma ora vestito con un abito costoso, un cappello texano tirato indietro e una sciarpa rossa avvolta intorno al collo come una fiamma (Muñoz 1978: 18).

Quando, due capitoli dopo, Miguel Angel morirà nella battaglia di Torreon, sarà un "treno corto", con solo "una locomotiva e una carrozza, e la luce" (Muñoz 1978: 20) a portarlo a essere sepolto in un pilastro dello stesso ponte che aveva fatto saltare all'inizio della storia.

La seconda parte del romanzo si muove invece al ritmo dei caballos che Villa e i suoi uomini spostano verso nord, dopo il disastro di Celaya. Ora i paesani abbattono i pali del telegrafo (Muñoz 1978: 102), "distruggono i ponti, innalzano le rotaie" (Muñoz 1978: 112), e gli oggetti della modernità diventano emblemi di sconfitta, aiuti ai nemici che li inseguono attraverso il paese.

La preponderanza del treno nell'immaginario della Rivoluzione si manifesta tuttavia anche in questa seconda parte, quando la similitudine utilizzata per descrivere il movimento dei cavalli è una similitudine "ferroviaria":

Con un galoppo ritmico, la truppa si stava srotolando verso nord. Un fumo grigio, come polvere, si levava dal terreno. [...] I cavalli sbuffavano come una locomotiva in salita, lucidando il loro pelo con un caldo sudore, e il loro galoppo diventava sempre più lento, fino a quando, a volte, lo interrompevano per rompere in un lungo trotto (Muñoz 1978: 121).

La pratica metaforica è invertita: il dispositivo della modernità si contagia con la natura fino a dipingere un'immagine in cui la pelle degli animali

<sup>1</sup>ottiene una lucentezza metallica, realizzando un'immagine quasi futuristica.

Quando, solo quattro anni dopo, il romanzo fu trasformato in una versione cinematografica, diretta da Fernando de Fuentes, l'importanza del treno fu nuovamente evidenziata nello sviluppo del film, come osserva Carlos Monsivais:

Il treno, primo personaggio della rivoluzione, è anche la prima figura della storia del film. Il treno è lo spazio vitale della lotta, il nutrimento, la genesi. È lì che le passioni passano e si affermano; nella sua immobilità o nella sua fuga sono codificate tutte le speranze e gli aneliti. È il paesaggio e l'essenza della rivoluzione, il suo simbolo. E in tutta la storia del nostro cinema, solo Fernando de Fuentes in *¡Vámonos con Pancho Villa!* ha saputo dare al treno la sua giusta dimensione (Monsivais 1998: 18).

<sup>2</sup>Il treno ha un ruolo di primo piano anche nei libri di Martín Luis Guzmán: in *El águila y la serpiente* molti personaggi viaggiano in treno, e troviamo descrizioni di grande impatto, considerando il desiderio di verosimiglianza che attraversa l'opera, ma in questa sede ho voluto sottolineare come il treno abbia un ruolo straordinario nella biografia stessa dell'autore, così come è stato proposto nei suoi libri. Un passaggio cruciale del suo discorso autobiografico *Apuntes sobre una personalidad* (Guzmán 2002: 644), in cui racconta la morte del padre e la sua conseguente eredità ideologica, ruota attorno al "disastro ferroviario di Sayula" e a un gruppo di reclute che imparano a maneggiare un fucile all'interno di un treno. Le ultime parole del padre sembrano provenire da un treno in movimento e la sua partenza definitiva da una stazione del Chihuahuan.

Un altro cambiamento essenziale nella vita di Guzmán appare nelle ultime pagine di *El águila y la serpiente*, quando il giovane segretario di Villa lascia Aguascalientes per gli Stati Uniti:

Alle dieci di quella sera il treno partì per El Paso. Villa era venuto ad accompagnarmi al pullman. Era uscito sulla banchina e aveva detto al capotreno:

-Ehi, amico mio, quest'uomo che è qui è uno dei miei, mi capisci? Uno dei miei... Trattalo bene, altrimenti mi conosce già. Ricordati che io sparo...

-Oh, cosa, il mio generale! - aveva risposto nell'ufficio dell'autista con una risata da nerd.

vious.

<sup>1</sup> Il dipinto di Umberto Boccioni, *La carica dei lancieri* (1914, oggi alla Galleria Nazionale a Brera, Milano) e l'importanza del motivo equestre nell'intera opera del pittore futurista italiano non possono essere dimenticati.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio il viaggio di Hermosillo a Maytorena (Guzmán 1995: 254) o



l'intero sesto libro,  
giustamente intitolato  
"Viajes  
Revolucionarios"  
(Guzmán 1995: 296-  
321).

E Villa mi aveva abbracciato di nuovo prima di buttarsi a terra.  
Ora il treno correva, veloce tra le ombre della notte. Com'è grande il  
Messico! Mancavano quattordici centinaia di chilometri alla  
frontiera.... (Guzman 1995: 629).

Ancora una volta, il treno segna la trasformazione  
dell'autore/personaggio, portandolo a un primo esilio volontario, da cui  
tornerà solo quattro anni dopo.

### L'automobile come personaggio

Se il treno suggella l'itinerario personale di Guzmán, l'automobile è  
uno dei personaggi centrali de *La sombra del caudillo* (1929), un  
romanzo che indaga i meccanismi del potere rivoluzionario una volta che  
si è affermato nelle sue istituzioni fondamentali.

Nel suo primo romanzo l'automobile aveva già avuto un ruolo  
notevole: Pancho Villa era fuggito dal Messico in un taxi (Guzman 1995:  
327), Guzman stesso aveva ripetuto l'impresa in una delle scene più rock  
del libro (Guzman 1995: 499), e il rapporto del dottor Atl con la sua auto  
è descritto come un vero e proprio feticismo (Guzman 1995: 489).

La metamorfosi dell'automobile, tuttavia, si realizza pienamente ne  
*La sombra del caudillo*. Studiando il romanzo di Guzmán, Yvette  
Jiménez de Baez ha gradualmente chiarito la funzione del nuovo mezzo  
di trasporto:

Dal canto loro, le automobili, oltre a essere un simbolo generale di  
potere e di potenza diffusosi negli anni Venti in tutta Europa e in  
Messico, nel romanzo di Guzmán rimandano sempre a un campo  
semantico di origine americana e sono chiaramente distribuite secondo  
un ordine gerarchico che rivela i reali rapporti di forza all'interno del  
sistema politico messicano, già diviso in se stesso (Jiménez 2002: 625).

Il suo innegabile rapporto con il potere e il suo ruolo di *status symbol*  
sono legati a una radicale trasformazione dell'automobile nel romanzo di  
Guzmán, che arriva a svolgere il ruolo di protagonista in prima persona,  
stabilendo una dialettica tra i due.

uomo-macchina con i personaggi "umani", davvero molto non-vedosi.

Nel primo libro del romanzo, costruito intorno alla *Cadillac* di  
Ignacio Aguirre, la lussuosa auto del giovane ministro della guerra non è  
solo il soggetto dell'*incipit della* narrazione, ma accompagna l'intero  
movimento del protagonista: il paesaggio urbano appare attraverso il  
riflesso nei finestrini; all'interno dell'auto si svolge la prima conversazione  
con il protagonista.

La conversazione tra Aguirre e Axkaná, che comprende la descrizione iniziale dei personaggi; Axkaná ripete le sue "raccomandazioni" riguardo a Rosario attraverso la portiera dell'auto; la *Cadillac* sfreccia via verso l'appuntamento con Rosario, producendo il passaggio da un Aguirre "pubblico" a un Aguirre "privato"; l'incontro tra Aguirre e Rosario inizia con uno scambio di movimenti tra uomo e macchina da citare:

Ignacio Aguirre lo guardò da lontano: la luce e la bellezza trascendevano da esso. E sentiva, avvicinandosi, un trasporto vitale, impulsivo, estasiante, che si comunicava dal suo corpo alla *Cadillac* e che l'auto esprimeva presto, con scatti improvvisi, nell'azione nervosa dei freni (Guzmán 2002: 9).

La *Cadillac* seguirà poi la passeggiata degli amanti, aspettandoli "alla fine dell'ultima strada percorribile" (Guzmán 2002: 13); quando arriverà la tempesta, Aguirre e Rosario si rifugeranno all'interno dell'auto, e lì Aguirre bacerà la donna per la prima volta.

Più tardi, quando Aguirre lascia il Ministero, riparte con la *Cadillac*, insieme ad Axkaná e Remigio Tarabana, e lì discutono di politica, ma soprattutto di affari; Durante il viaggio, la *Cadillac* si incrocia con le più economiche *Ford* usate dalle prostitute per spostarsi, e alla fine del banchetto tra i sostenitori di Aguirre, alcuni dei partecipanti si dirigono verso la casa di *La Mora* in due auto, anticipando un altro viaggio collettivo, questa volta fatale, che porterà gli stessi personaggi alla trappola di Toluca.

Tutte queste azioni si svolgono nelle sole prime trentacinque pagine del romanzo, e il protagonismo dell'automobile si conferma più volte nel corso del testo, segnando l'intero sviluppo della narrazione.

Non è solo la presenza passiva di un simbolo dell'umanità, ma piuttosto un oggetto materiale che riesce a condizionare la costruzione stessa del materiale narrativo, affermandosi nel testo come soggetto autonomo.

La *Cadillac* di Aguirre sarà allo stesso tempo il luogo fisico dove incontra i suoi amici e dove incontra l'amore, fino a quando non diventerà complice di questi momenti, e Aguirre si troverà completamente al suo ritmo all'interno dell'auto, e solo lì potrà concentrarsi sui suoi problemi e prendere le decisioni giuste:

Pochi minuti dopo, l'auto di Aguirre percorreva la rampa nel traffico selvaggio, sprofondando nella massa di verde, e fu, per un attimo, un sottomarino della foresta. E allo stesso modo Aguirre scendeva, ancora stupito.

dalle conseguenze inaspettate dell'intervista, fino al fondo delle sue riflessioni. Cercò di spiegarsi come fosse possibile che il Caudillo, suo amico e capo per più di dieci anni, non avesse voluto credere a una sola delle sue parole (Guzmán 2002: 49).

Quando Axkaná cade nella trappola del rapimento, tutto inizia con un cambio di auto, una *Chevrolet* per una *Ford*, e il protagonista si rende conto che c'è una differenza negli interni dell'auto su cui viaggia: il tradimento inizia con i veicoli, piuttosto che con gli uomini.

Inoltre, le macchine saranno sempre i soggetti dei movimenti dei personaggi, anche in due momenti chiave della narrazione, disposti come in contrappunto alla fine del secondo capitolo e all'inizio del quinto, entrambi nel sesto libro:

Erano le undici e mezza quando le tre auto, lasciata la strada di Tacubaya, si diressero verso l'autostrada. [...] Una bella Packard, fermata da un picchetto di cavalleria, bloccò loro la strada per diversi minuti. Poi le auto dei prigionieri iniziarono a correre (Guzmán 2002: 199 e 216).

<sup>1</sup>Nell'immaginario degli anni Venti, l'automobile assume la forza di un simbolo di trasgressione, di novità portata all'estremo, e anche di un nuovo potere economico delle classi sociali in ascesa, ma nel romanzo di Guzmán assume un significato ulteriore.

Tutta l'opera del narratore messicano ruota attorno a grandi personalità, e la sua ricerca sulla Rivoluzione nasce da domande che sono chiaramente espresse nel suo discorso di ingresso all'Academia Mexicana de la Lengua (Accademia Messicana della Lingua):

In altre parole, aveva bisogno, per non essere in contraddizione con se stesso, di spiegare l'esistenza e la grandezza di Pancho Villa ed Emiliano Zapata - i due rivoluzionari più caratteristici - :ma spiegarli non come fatalità storiche deplorabili e utili allo stesso tempo, ma come qualcosa che, lungi dall'essere, nella sua concretezza integrale, opposto all'idea di Messico, era plausibilmente concepibile all'interno del quadro messicano, concepibile sotto forma di grandi personalità la cui apparizione non richiedeva scuse individuali o nazionali, né aveva bisogno di suscitare arrossamenti, ma era in armonia con il massimo che il Messico aveva dato di sé (Guzmán 2002: 647).

---

<sup>1</sup> Per una prima presentazione del mito dell'automobile nelle culture europee e americane, cfr. Vedi: (Brilli 1999).

La "palla" della Rivoluzione si crea, secondo Guzmán, grazie a questi grandi personaggi, ai quali dedicherà gran parte della sua opera letteraria. Allo stesso tempo, però, c'è un elemento di fatalità, di destino ineluttabile, che Azuela aveva espresso in forma grafica con l'immagine della pietra che non si ferma alla fine di *Los de abajo*. Guzmán non può dimenticarlo e i giochi del destino ricompaiono ne *La sombra del caudillo*, ad esempio nei colpi di scena di Aguirre prima di decidere di candidarsi alla presidenza, come se una volontà diversa dalla sua lo spingesse verso questa decisione.

La presenza e i viaggi delle auto nel romanzo rivelano l'autonomia delle macchine rispetto alle decisioni degli uomini e ripropongono questa volontà aliena, non superiore ma certamente diversa, che determina la vita e la morte dei personaggi.

In questo senso, alcuni aspetti del mito dell'automobile, come il rapporto con la velocità o la libertà dell'itinerario, non si ritrovano nelle pagine di Guzmán, autore comunque lontano dalle avanguardie e dalle loro sperimentazioni, ma ce ne sono altri, come quelli sopra citati, che attestano il rapporto profondo del narratore messicano con tutte le problematiche della modernità.

Torniamo allora a uno degli aspetti evidenziati dalla critica, ovvero le auto come simboli del potere: alla fine del romanzo, il passaggio di proprietà della *Cadillac* segna la vittoria di una fazione sull'altra. Non si tratta nemmeno di una semplice annotazione, in cui l'auto tornerebbe a essere esclusivamente un oggetto di conquista, ma l'intera scena è costruita come un contrappunto all'incipit del libro.

Nell'ultima pagina l'autista è "sporco, mal vestito, mal seduto", non si muove per aprire la portiera al passeggero e si limita a lasciarlo davanti alla gioielleria, "tornando poi a camminare". È ancora la *Cadillac* a occupare le ultime righe: "Accanto alla Profesa, la *Cadillac* di Ignacio Aguirre lo aspettava" (Guzman 2002: 233 e 234).

Confrontando le prime e le ultime righe, si noterà che il cambiamento porta a uno svilimento dei protagonisti: Manuel Segura è un assassino senza scrupoli e il suo autista non ha nulla da invidiare a quello di Aguirre, ma anche la *Cadillac* soffre della stessa situazione. Se all'inizio è il soggetto di verbi di movimento ("attraversò, facendo una distorsione, si fermò"), alla fine è un oggetto passivo che "aspetta" il suo nuovo proprietario, pur con l'ostinata volontà di rimanere fedele al vecchio ("[...] di Ignacio Aguirre"), come se solo l'oggetto materiale potesse conservare la memoria dello sconfitto.

Quando, negli anni Sessanta, il ciclo narrativo della Rivoluzione si conclude, gli oggetti della modernità diventano simboli di un tempo già definitivamente mitico: il treno porta Felipe Hurtado a Ixtepec a *Los Angeles*.

*ricordi del futuro di Elena Garro (ma Julia e Felipe fuggiranno a cavallo in una notte d'incanto) mentre lo "Zirahuén", il carro dinamitardo che si ferma quando non dovrebbe ed esplode nel momento meno propizio, rappresenta graficamente tutti i fallimenti di una rivoluzione che Jorge Ibargüengoitia tratteggia con lo sguardo preciso e impietoso della satira.*

## Bibliografia delle opere citate

Azuela, Mariano. *Los de abajo* (1915). Madrid: Cátedra, 1989.

Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente* (1926). In *Obras Completas I*. Messico: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo* (1929). Madrid: ALLCA-Colección Archivos, 2002.

Guzmán, Martín Luis. "Apuntes para una personalidad". In *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCA-Colección Archivos, 2002.

Mateos, Juan. *La majestad caída* (1913). Messico: Premiá, 1982.

Muñoz, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931). Madrid: Espasa Calpe, 1978.

## Bibliografia critica

Brilli, Attilio. *La vita che corre. Mitologia dell'automobile*. Bologna: Il Mulino, 1999.

Ceserani, Remo. *Treni di carta: l'immaginario in ferrovia*. Genova: Marietti, 1993.

Durand, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963 (traduzione dall'italiano, Bari, Dedalo, 1992).

Jiménez de Baez, Yvette. "Historia política y escritura en La sombra del caudillo". In *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCA-Colección Archivos (2002): 615- 632.

Litvak, Lily. *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcellona: Ediciones del Serbal, 1991.

Marx, Leo. *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*. New York: Oxford UP, 1964.

Monsivais, Carlo. *Annuario 1965*. In *Fernando de Fuentes: trilogia de la revolución*. Messico: CONACULTA/Cineteca Nacional (1998): 18.

*Dal cavallo al treno. Oggetti della modernità nella narrazione della rivoluzione messicana.*  
Stefano Tedeschi

Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti.* Torino: Einaudi, 1993.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930.* Buenos Aires: Ediciones Nuova Visión, 1988.

-. *Fernando de Fuentes: trilogia della rivoluzione.* Messico: CONACULTA/Cineteca Nacional, 1998.