

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

**Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)**

TESI DI LAUREA

in TRANSLATION FOR THE PUBLISHING INDUSTRY (SPANISH)

Dante Medina e l'autobiografia al femminile.

Proposta di traduzione in italiano di

*Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*

CANDIDATA

Martina Franzini

RELATRICE

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

*Anno Accademico 2019/2020*

*Terzo Appello*



Senza la traduzione abiteremmo province confinanti con il silenzio.

George Steiner

## Indice

INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO I: DANTE MEDINA .....	7
1.1. Biografia e opere .....	7
1.2. Intervista a Dante Medina.....	12
1.3. Il panorama della letteratura messicana contemporanea .....	19
CAPITOLO II: ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA.....	25
2.1. Struttura dell'opera e paratesto .....	25
2.2. Trama .....	31
2.3. Tempo e spazio.....	35
2.4. Personaggi .....	39
2.5. Stile .....	54
2.5.1. La voce narrante .....	55
2.5.2. Morfologia.....	57
2.5.3. Sintassi .....	59
2.5.4. Lessico.....	60
2.5.5. Neologismi e giochi di parole.....	62
2.5.6. Fraseologia .....	64
2.5.7. Figure retoriche .....	65
2.6. Riferimenti culturali .....	66
2.7. Temi .....	67
CAPITOLO III: PROPOSTA DI TRADUZIONE .....	70
3.1. Glossario .....	114
CAPITOLO IV: COMMENTO ALLA TRADUZIONE.....	115
4.1. Metodologia traduttiva .....	117
4.2. Tradurre il Messico: premessa metodologica .....	123
4.3. Elementi paratestuali .....	125
4.4. Aspetti lessicali .....	127
4.4.1. Fraseologia .....	130
4.4.2. Antroponimi e toponimi .....	133
4.5. Aspetti morfosintattici .....	136
4.6. Aspetti stilistici.....	138
4.6.1. Giochi <i>con</i> parole .....	139
4.6.2. Figure retoriche .....	144
4.6.3. Oralità e ritmo .....	145
4.7. Riferimenti culturali .....	147
4.8. Aspetti grafici .....	150

CONCLUSIONI.....	151
BIBLIOGRAFIA.....	153
SITOGRAFIA.....	156
RINGRAZIAMENTI.....	157
ABSTRACT.....	159
RESUMEN .....	160

## INTRODUZIONE

Il presente elaborato ha come oggetto la traduzione dallo spagnolo all'italiano del romanzo *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* dello scrittore messicano Dante Medina, pubblicato nel 2016 dalla casa editrice Puertabierta Editores.

In questa “autobiografia al femminile” l'autore ripercorre la storia della famiglia Cremean dal punto di vista e con la voce di una donna, Litebí, che partendo dalla fine dell'Ottocento e dalla figura mitica del nonno Ralf ricostruisce le avventure della propria famiglia per arrivare alla sua storia personale e di amore con lo scrittore stesso. In quest'opera, Medina dimostra una sensibilità e creatività raffinatissime, grazie alle quali riesce nell'impresa di immedesimarsi in una figura femminile e darle vita sulle pagine di un libro, senza mai rinunciare a quell'ironia che è il filo conduttore di tutta la sua produzione letteraria.

*Esta gringa que ves* è la storia di una famiglia, una storia fatta di pazzie e di sogni che porteranno i Cremean ad affrontare un viaggio che cambierà per sempre la loro vita, una migrazione “atipica” dagli Stati Uniti al Messico, ma soprattutto è la storia di una donna che cerca di mettere insieme i pezzi della sua vita e di quella dei suoi cari riflettendo sulle proprie radici, sulla propria lingua e identità: come suggerisce il titolo, infatti, Litebí si definisce una gringa che, però, è nata in Messico e non parla inglese.

La tesi si struttura in quattro capitoli, il primo dei quali è dedicato alla biografia e al profilo artistico e letterario di Dante Medina, completato da un'intervista all'autore, nonché al contesto letterario messicano contemporaneo in cui è inserito. Il secondo capitolo verte sull'analisi dettagliata del testo di partenza, nella quale ci si concentra su aspetti come il paratesto, la trama, il tempo e lo spazio, i personaggi, lo stile della narrazione e i temi affrontati. Nel terzo capitolo viene proposta la traduzione integrale dell'opera, che in italiano prende il titolo di *Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese*, al termine della quale è stato inserito un breve glossario. Infine, il quarto e ultimo capitolo ha per oggetto il commento alla traduzione, dove viene presentato l'approccio metodologico adottato e si riflette su alcune delle scelte operate in fase di traduzione per risolvere le principali sfide traduttive affrontate, tramite il ricorso ad esempi concreti tratti dal testo di partenza e da quello di arrivo.

# CAPITOLO I

## DANTE MEDINA

Salí de viaje  
Fui y fui y fui  
Hasta toparme con mi casa

DANTE MEDINA, *Satori*

### 1.1. Biografia e opere



Figura 1. Dante Medina seduto in Piazza Saffi a Forlì

Dante Medina, autore dell'opera analizzata e tradotta nel presente elaborato, vive a Zapopan, Guadalajara, ed è nato il 24 settembre del 1954 a Jilotlán de los Dolores, cittadina situata nello stato di Jalisco, in Messico. Il nome del comune significa “lugar donde abundan los jilotes o maíz tierno”,<sup>1</sup> il quale rimanda a Xilolóte, divinità protettrice dell'inflorescenza del mais, elemento base della cucina

messicana. A proposito della propria città natale, Medina ha affermato:

Nací en un pueblo que probablemente todavía existe, si el ejército o los narcotraficantes no lo han destruido. Se llama Jilotlán de los Dolores, Jalisco, y fue fundado por Hernán Cortés en 1523. Aunque no sé cuáles son los dolores de ese pueblo, supongo que le duelen dos cosas: sus hijos que se van y sus hijos que lo olvidan.<sup>2</sup>

Jilotlán de los Dolores, luogo di cui lo scrittore è stato nominato *Hijo predilecto* nel 2002, viene ricordato anche in *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* (2016), dove si sottolinea che la cittadina è talmente poco conosciuta da sembrare quasi un'invenzione:

[...] M]i papá [...] le preguntó que de dónde era. Él le dijo que de un pueblo del sur de Jalisco que nadie conoce, tanto que hasta Juan José Arreola aseguraba que era “un puro invento”. ¿Y qué pueblo es ése?, dijo mi papá. Mi prometido dijo que Jilotlán de los

<sup>1</sup> Cfr. <https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/jilotl%C3%A1n-de-los-dolores>

<sup>2</sup> Cfr. <http://www.lettrafranca.com/filosofia/primer-autobiografia-dante-medina/>

Dolores, y mi papá, ufanísimo, lo sorprendió: “Yo sí conozco ese pueblo, y muy bien: yo le puse la luz, yo lo electrifiqué”. (Medina, 2016: 38)

Lo scrittore nutre un profondo orgoglio per le proprie radici e la propria cultura – tanto che afferma di scrivere in *jalisciense*, la lingua dello stato di Jalisco, non in messicano<sup>3</sup> – orgoglio che traspare anche dalle seguenti parole:

Lo que más hacemos en el Sur de Jalisco es generar artistas, dimos el mayor escritor de la lengua española (Juan Rulfo), el mayor especialista de la lengua española (Antonio Alatorre), a José Rolón en música, el mayor muralista (José Clemente Orozco); Consuelito Velázquez, José Luis Martínez, Juan José Arreola. Cómo no sentirse uno bien en el Sur de Jalisco. Yo nací ahí.<sup>4</sup>

Da Jilotlán de los Dolores lo scrittore si è poi spostato a Nueva Italia, nello stato di Michoacán, dove ha frequentato la scuola primaria; successivamente ha frequentato le scuole superiori a Uruapan e infine si è stabilito a Guadalajara, dove ha intrapreso il proprio, brillante, percorso universitario, culminato con un dottorato in Francia. Lo scrittore, infatti, vanta un curriculum davvero invidiabile: laureato in Lettere e in Lingue romanze presso l’Università di Guadalajara, ha poi conseguito il dottorato di ricerca in Lettere romanze, titolo rilasciato dall’Università Paul Valery di Montpellier, in Francia, nel 1983. È il fondatore del Dottorato in Lettere dell’Università di Guadalajara, così come della Laurea magistrale in Letterature del XX secolo, della Casa de la Palabra y las Imágenes, nella quale ci si occupa di ricerca letteraria e di svariate attività relative alle arti in generale, e del Centro de Investigaciones Filológicas (appartenente al dipartimento di Lingue Moderne dell’Università di Guadalajara). Ha insegnato in Francia, negli Stati Uniti e in Messico, dove è stato professore dell’Università di Guadalajara, della Universidad Pedagógica Nacional e della Escuela Normal Superior de Jalisco, tra le altre istituzioni, mentre ora si dedica alla scrittura a tempo pieno.

Dante Medina è stato, inoltre, membro della Academia de Lengua y Cultura del dipartimento di Lingue moderne della UdG, e responsabile per più di un decennio del Homenaje Literario della Feria Internacional del Libro de Guadalajara – la fiera del libro più grande e importante del continente americano e la seconda a livello mondiale, dopo quella di Francoforte – oltre che cofondatore e segretario del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances (nato come Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo”), riconoscimento conferito a scrittori di qualsiasi genere letterario che scrivano in una delle lingue romanze. Ha arricchito la propria carriera con la partecipazione, per più di vent’anni, a programmi radiofonici di emittenti come XEJB, Radio Universidad de Guadalajara, Radio Metrópoli, Radio ACIR e Radio Clapas,

---

<sup>3</sup> Cfr. <http://gaceta.cusur.udg.mx/dante-medina-el-del-sur/>

<sup>4</sup> *Ibid.*



quest'ultima francese, e scrivendo contributi per giornali tra cui *Siglo 21*, *El Occidental*, *El Informador*, *El Día*, *Unomásuno* e *La Jornada*. Inoltre, si dedica alla traduzione, principalmente dal francese, ed è stato invitato in alcune delle più prestigiose università e istituzioni culturali mondiali come scrittore, drammaturgo, professore e ricercatore, e ha tenuto conferenze in molti Paesi tra cui, solo per citarne alcuni, Stati Uniti, Brasile, Perù, Corea, Francia, Spagna, Germania, Portogallo e Italia, luogo con il quale ha un rapporto speciale, nato dal proprio nome, l'italianissimo Dante, coltivato grazie allo studio della lingua italiana, e culminato grazie a periodi trascorsi in diverse università del nostro Paese, tra cui quelle di Firenze, Siena e Bologna, per motivi di studio, ricerca e divulgazione.

Durante un incontro online con gli studenti dell'Università La Sapienza di Roma (2020), Medina ha affermato: «Estoy en la literatura desde que lo recuerdo»,<sup>5</sup> dimostrando quindi di aver dedicato tutta la vita alla letteratura. A proposito del proprio rapporto con la scrittura, fertilissimo e quanto mai sfaccettato, l'autore sostiene:

Lo que más me gusta es escribir. Escribo siempre. Mientras duermo, mientras como, mientras conduzco, mientras camino, mientras me baño, mientras cocino, mientras hago el amor. [...] Escribo desde que recuerdo que me habitó la lengua, desde que sentí que hablar era la forma más placentera, más armónica, más femenina, de estar en el mundo. Yo no aprendí a hablar, yo ya nací con la lengua. [...] Escribo con la misma simpleza inexplicable con la que a los árboles les nacen hojas, a las plantas les florecen colores, y a las nubes el agua las hace cómplices para que nos refresque la lluvia. No estoy hablando de nada sobrenatural: nada es más natural en mí que escribir.<sup>6</sup>

Lo scrittore, inoltre, confessa di non scrivere mai delle bozze né di preparare schemi per le proprie opere, ma di lasciare che le idee fluiscono liberamente dalla mente alla pagina:

Yo como escritor no hago borradores, no hago esquemas, no me pongo a pensar: ¿Ahora qué sigue? Simplemente tengo una sensación, una actitud, una forma de sentir y empiezo a escribir, no me hago preguntas. Yo como escritor trabajo como si cantara, no como si pensara. Escribir no es un acto del pensamiento, es un acto del ejercicio, del arte: yo escribo como si tocara el violín o el piano. [...] Algunos críticos literarios dicen que de pronto los escritores sienten una voz interna y yo dejo que esa voz interna me guíe; no hay nada peor, creo yo, para un escritor que estar autocensurándose y pensando y negociando consigo mismo [...]. No, yo simplemente me pongo a escribir “en completa irresponsabilidad”.<sup>7</sup>

È forse proprio grazie a questa sua capacità di scrivere di getto, in modo “completamente irresponsabile” e spinto dall'ispirazione e dalla passione che Medina, nel corso della sua lunga e proficua carriera, ha pubblicato un centinaio di libri che spaziano tra i generi più diversi: dal racconto al saggio, dalla poesia alla cronaca, dal romanzo al teatro, genere con il quale ha un

---

<sup>5</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=Bxy\\_tJoZTJM](https://www.youtube.com/watch?v=Bxy_tJoZTJM)

<sup>6</sup> Cfr. <http://www.lettrafranca.com/filosofia/primer-autobiografia-dante-medina/>

<sup>7</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=Bxy\\_tJoZTJM](https://www.youtube.com/watch?v=Bxy_tJoZTJM)

rapporto privilegiato: l'autore, infatti, è anche attore – ha recitato sin dai tempi delle scuole – e ha saputo sfruttare questa conoscenza “a tutto tondo” del mondo del teatro per creare la sua prima opera per il palcoscenico, *¿Quién tiene la bolita?* (1974), molto innovativa in quanto recitata da bambini per un pubblico di adulti. Tra le altre opere scritte per il teatro vi sono *Mundus novos: Américo* (2006) e *No me agradezcan la visita* (2008). Per quanto riguarda, invece, i saggi pubblicati, vanno ricordati la *Bibliografía mayor del mito de Don Juan en todas las artes* (1998), poiché lo scrittore è tra i maggiori studiosi del mito del Don Giovanni, e *Mis muchos Rulfos, mis Rulfos míos* (2018), con il quale rende omaggio a Juan Rulfo – uno degli scrittori messicani più importanti del Novecento e autore di quelli che sono diventati classici della letteratura del Paese, *El llano en llamas* (1953) e *Pedro Páramo* (1955) – personalità che Medina sente molto vicina a sé anche grazie alla comune origine nel sud di Jalisco.

Tra le opere più recenti di Dante Medina spiccano i libri di racconti *Anas en la literatura* (2020), nel quale ripercorre la storia di alcune delle Ana della letteratura e del mondo della cultura come Ana Karenina e Ana Martí, e *Obras maestras* (2020), una rivisitazione e riscrittura di alcune di quelle opere considerate pietre miliari della letteratura, e il romanzo *Por aquí pasaba un río, y yo también* (2020). È quindi innegabile che siamo di fronte a un artista poliedrico, dinamico e che ama sperimentare, superando le convenzioni. Medina, infatti, non si limita a scrivere nei più svariati generi letterari, ma si spinge oltre e ne inventa addirittura di nuovi, come il *cuentonela*, nato dall'ibridazione del racconto e del romanzo, genere che contraddistingue i “racconti” del libro *Ir, volver y... qué darse* (2003) che possono essere letti come fossero dei romanzi, la *noveloesía*, che unisce romanzo e poesia, e il *poecuento*, genere con cui scrive racconti che si possono leggere proprio come delle poesie.

Negli anni ha collaborato con alcune delle case editrici più prestigiose presenti in Messico, tra cui: Fondo de Cultura Económica, Puertabierta Editores, Editorial Tusquets, Alianza Editorial e Ediciones B. A partire dal 2018, grazie a una collaborazione tra la casa editrice messicana Puertabierta Editores e quella spagnola Amargord Ediciones, ha pubblicato diverse raccolte della propria opera letteraria, tra cui una raccolta di tutti i racconti usciti tra il 1977 e il 2017 (*Sin miedo a las palabras*), una delle sue poesie, che copre un arco temporale che va dal 1972 al 2018 (*A ojo de buen diablo*), e un'altra, intitolata *Con juego en la lengua*, formata da ben quattro volumi per un totale di oltre tremila pagine, che racchiude trent'anni di romanzi, pubblicati tra il 1987 e il 2017. Secondo quanto riportato dalla *Gaceta UDG*<sup>8</sup> – la gazzetta dell'Università di Guadalajara – Dante Medina è il primo scrittore messicano la cui raccolta completa di romanzi viene pubblicata

---

<sup>8</sup> Cfr. <http://www.gaceta.udg.mx/dante-medina-escribir-mientras-se-esta-viviendo/>

in Europa, all'interno di un progetto che vedrà, nei prossimi anni, anche la pubblicazione dell'opera teatrale e saggistica completa dell'autore, con l'obiettivo di pubblicare, quindi, l'opera completa in tutti i generi con cui lavora.

Il suo primo libro (*Léerere, manual para hispanoandantes*, 1986) include un'entusiasta prefazione firmata da Juan Rulfo:

Dante Medina está usando un lenguaje muy nuevo, completamente original y poco, poco frecuente en la literatura mexicana. Y lo mismo se puede decir de la literatura latinoamericana. [...] Yo lo felicito muy cordialmente porque nos está entregando algo original, algo no hecho hasta la fecha, y eso ya es un gran mérito. La literatura que vale es aquella que abre caminos, que revoluciona a la literatura pasada. Y aquí hay, aunque aparentemente no lo exprese el autor, una literatura revolucionaria. Está revolucionando el lenguaje. Está revolucionando las ideas y al mismo tiempo el concepto que tienen de la vida.<sup>9</sup>

Juan Rulfo, quindi, loda la capacità di Dante Medina di giocare con le parole, con i suoni e con le immagini, e ne evidenzia il grande potenziale creativo che si esprime attraverso una lingua innovativa, che va oltre la tradizione e crea un nuovo modo di esprimersi e di comunicare con i lettori. È proprio per questa sua abilità che, nel corso degli anni, allo scrittore sono stati riconosciuti svariati premi, tra cui ricordiamo: il Premio Casa de las Américas per la raccolta di racconti *Te ve, mi amor, T.V.* nel 2001; il Premio Nacional de Novela José Rubén Romero per il romanzo *Ya nadie es perfecto* nel 2010, il Premio Ramón López Velarde de Poesía per la raccolta di poesie *Satori* nel 2017 e il Premio Nacional de Dramaturgia Óscar Liera per la sua opera teatrale *Fémina Paradoxus* nel 2020. Per quanto riguarda *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, l'opera è stata selezionata come finalista nella decima edizione del Premio La Encina de Plata nel 2016 in Spagna.

A dimostrazione dell'apprezzamento che la sua produzione letteraria ha riscosso, e che tuttora riscuote, è interessante segnalare che un racconto di Dante Medina è stato inserito nell'opera *Antología de la ¿mejor? literatura de ¿humor? de todos los tiempos* (Barcelona, 2004), accanto a produzioni di scrittori come Miguel de Cervantes, Silvina Ocampo, Julio Cortázar e Boccaccio. L'opera di Medina desta interesse anche all'estero, tanto che alcuni dei suoi libri sono stati pubblicati in Spagna, Colombia e Cuba, e altri hanno avuto modo di raggiungere un pubblico ancora più vasto e variegato grazie alle traduzioni che ne sono state eseguite a lingue come il francese, l'inglese, il rumeno e l'italiano, per cui va ricordata la traduzione del testo teatrale *Yo soy Don Juan, para servir a usted (Io sono Don Juan, per servirla*, Mobydick, 2012) realizzata da Gloria Bernabini.

---

<sup>9</sup> Cfr. <http://dantemedina.com/php/html/index.php>

## 1.2. Entrevista a Dante Medina

Di seguito verrà riportata l'intervista con la quale mi è stato possibile conoscere più da vicino l'autore di *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* e la sua opera.<sup>10</sup>

1. *Me gustaría preguntarle algo sobre su formación, y en particular su formación literaria: ¿cómo nació su pasión por la literatura y cómo, y por qué, decidió ser escritor?*

DANTE MEDINA: Mi pasión por la literatura nació conmigo, al mismo tiempo en que nací yo. Desde antes de saber escribir inventaba historias, e inventaba chistes. Desciendo de una familia oral, por parte de madre y de padre. No conocíamos la energía eléctrica. Mi infancia transcurrió escuchando narraciones de mi madre, y de mis tíos, que me contaban cuentos de mis abuelos a los que no conocí. Apenas sabían escribir, así que su mundo lo vivían en la palabra hablada. Cuando mi madre supo que yo quería “estudiar para escritor”, le pareció algo completamente normal, cosa rara en México, donde los padres quieren que sus hijos sean médicos, abogados, ingenieros, porque, dice la tradición popular, “los escritores se mueren de hambre”.

2. *¿Hay autores u obras que más le inspiraron en su carrera de escritor?*

DM: Es una lista grande. Los clásicos de la literatura hispanoamericana y europea. Fui tímido, así que mientras otros jóvenes y adolescentes hacían “vida social”, yo leía en mi habitación, y escribía. Por fortuna, no había Internet. Cuando me di cuenta, mis lecturas eran tantas que antes de ingresar a la Facultad de Letras, ya era yo profesor de Preparatoria (Liceo), y en segundo año de Licenciatura fui aceptado como profesor de maestros de primaria en la Universidad Pedagógica Nacional.

3. *Ud. es un escritor muy prolífico y en su producción hay libros de narrativa, de poesía y de teatro. ¿Hay un género en que se identifica más o en el que se siente más a gusto escribiendo?*

DM: Me inclino por Las Literaturas, por eso me especialicé en Literatura Comparada: los movimientos literarios no reconocen fronteras geográficas ni lingüísticas. Hay que leer trasladándose de un país a otro, de una lengua a otra. Lo mismo pienso y siento de los géneros. Cuando quiero escribir “algo” (que siempre es una *sensación* y no una idea o argumento), siento en la voz de esa necesidad el género que hace falta. Y, si he elegido bien el “molde” cultural

---

<sup>10</sup> Le domande sono state inviate all'autore via mail in data 15.02.2021. Sempre via mail, l'autore mi ha fatto avere le sue risposte in data 19.02.2021.

necesario, me siento en él muy cómodo. Por eso he transitado en todos los géneros, incluso en los “menores”: la poesía popular, el panfleto, el apócrifo, la canción, el pastiche, la parodia... Sin embargo, no me basta; he inventado varios géneros literarios para otras sensaciones que no cabían en ninguno de los existentes: la cuentonela, el novecuento, el poecuento, el palabrarío, la tramodia, etcétera.

4. *¿Cuánto tiempo dedica a la escritura? ¿Tiene usted un sitio favorito donde escribir?*

DM: Todo el tiempo, todo mi tiempo. Yo no hago otra cosa sino escribir, incluso cuando no escribo. Cuando duermo, escribo. Mientras leo, estoy escribiendo: los libros de mi biblioteca están llenos de anotaciones, de frases, de cuentos breves, de apuntes, de versos... En cuanto al sitio: puedo escribir donde sea, con lo que sea, de la computadora al lápiz, o incluso la memoria si no tengo nada más; he escrito muchos poemas mientras estoy con la boca abierta y los ojos cerrados en el sillón del dentista. Pero mi lugar ideal para escribir es un espacio grande, abierto, desde el que se vea naturaleza, bosque, siempre con un árbol grande a mi lado izquierdo. Me gusta el papel blanco y la pluma, pero la máquina de escribir y la computadora también me agradan.

5. *A lo largo de su carrera Ud. ha viajado mucho y ha visitado diferentes estados y continentes. ¿Hay un país que siente como más cercano desde el punto de vista emocional? ¿Y qué relación tiene con Italia y con Forlì?*

DM: Amo Italia y la cultura italiana, sin duda predestinado porque me llamo Dante. Es algo muy fuerte en mí. Desde los catorce años empecé a estudiar italiano. He leído algunos de los autores de literatura infantil que leen los niños en Italia. Gianni Rodari, entre ellos, que me ha marcado. He visitado y recorrido Italia muchas veces en mi vida, de punta a punta, y he escrito un libro de viajes por Italia. Mi primer libro publicado tiene epígrafes en italiano en cada uno de los cuentos. Francia, por otra razón (desde siempre hablo español con una “ere” francesa), es otra de mis patrias: ahí viví, ahí estudié mi doctorado, ahí fui profesor universitario. He vivido también en Alemania, en Berlín. Y he sido profesor en Estados Unidos, en la University of Washington. A España también le tengo un gran cariño, y la visito regularmente. Admiro mucho Corea y Japón. Suiza es cautivante. En Rumania me han traducido con gran generosidad. De la antigua Yugoslavia guardo un recuerdo precioso. Y Argentina es un país que me ha dado un enorme cariño. Perú y Costa Rica han sido muy gentiles conmigo. Un país es su paisaje, su comida, su lengua, y su gente. Así que me detengo, ¡no quiero acabar con la geografía del

mundo! Forlì es un punto y aparte, que tiene nombre: Gloria Bazzocchi, Giovanni Nadiani, y Daniele Ferroni. No dudo en utilizar la palabra hermandad. A Gloria la quiero como a una hermana. En Forlì he sido acogido como uno de los suyos. Tengo en mi biografía cuatro filiaciones de familia con universidades: la Universidad de Guadalajara (México), la Université Paul Valéry de Montpellier (Francia), la Università di Bologna – Forlì (Italia), y el Trinity College (Irlanda).

6. Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés *es la obra que elegí para el análisis y la propuesta de traducción de mi trabajo de fin de máster. ¿Cómo se le ocurrió escribir una autobiografía en femenino? ¿Tenía un lector modelo en la mente cuando concibió la novela?*

DM: En muchas de mis obras el personaje central es una mujer. Varias veces me habían sugerido que escribiera mi autobiografía. ¿Para qué?, me dije. Son más interesantes las biografías de mujeres. Así que combiné: hice una autobiografía en la que el personaje, una mujer, es el narrador. La lengua femenina, o la lengua desde el habla femenina, incluso la voz, me parece mucho más atractiva que el habla masculina. En cuanto a la segunda pregunta: nunca tengo un tipo de lector en mente cuando escribo una obra. Sólo sé que quien me lea tiene que ser inteligente y sensible. El lector “previo”, el que lee mientras escribe, el que vigila la calidad del texto y de la imaginación, es el lector exigente que soy yo.

7. *La obra se define como una “autobiografía en femenino”, pero llega un punto en el que el lector se da cuenta de que esta no es su autobiografía, escrita en femenino, sino la biografía de alguien más, supuestamente de su mujer, ¿es correcto? ¿Era su intención crear un “efecto sorpresa” en el lector?*

DM: Es correcto. Es la autobiografía de una mujer, narrada en primera persona por una mujer, y el autor, el escritor de la vida real es un hombre. No había una intención precisa de crear un “efecto sorpresa” sino de hacer literatura, un relato de ficción basado en hechos históricos, y que fuera verosímil.

8. *En muchas ocasiones, incluso en una conferencia con los estudiantes de la Universidad La Sapienza de Roma de diciembre de 2020, Usted dijo que “escribe como mujer”. ¿Significa también que Ud. se identifica más con las mujeres, con su modo de ser y su sensibilidad que con los hombres?*

DM: Efectivamente. Así es. Me identifico más con las mujeres que con los hombres. Tiene muchas cosas que me encantan de lo femenino en la naturaleza: son más terribles que lo masculino, pero comprenden mejor, utilizan más sentidos para abarcar el mundo, su capacidad de supervivencia es mayor, y son la lengua, y por lo tanto la memoria del género humano. Por eso su sentido de la fabulación, del relato, de la conservación del recuerdo, son muy superiores.

9. *En ciertos puntos de la narración, a través de la voz y del punto de vista de Litebí, es interesante ver cómo también habla de Ud. mismo. ¿Ha sido difícil ponerse en los zapatos de alguien más y verse (y presentarse) desde fuera?*

DM: Yo *sólo* soy el autor de esa novela. El narrador es la narradora Litebí. Y ella cuenta su vida, y la cuenta en femenino, con voz femenina. Nada más consecuente que hable de su entorno, y como yo soy parte de su alrededor, pues habla de mí, con mi nombre civil, y me convierte en personaje: un personaje (yo) visto con los ojos de la narradora, colocándome en el lugar que me corresponde en su vida, en su biografía literaria. ¡Ella fue la que se puso en mis zapatos! O, mejor dicho: ella es la que me ve, la narradora, con mis zapatos puestos.

No voy a eludir la pregunta con argucias lingüísticas y ficcionales. El autor que soy yo escribí esas letras, pero quien habla es la narradora. Sí, fue simpático, y hasta agradable, hablar de mí mismo con la voz de una mujer de ficción que me describe y se refiere a mí; es como un espejo lingüístico referirse a uno mismo en tercera persona, haciendo que el narrador me “mire” y se refiera a mí diciendo “él” en el momento en que yo sostengo la pluma y escribo las palabras. Se opera un acto mágico: “yo” soy “él” en los ojos y lengua de ella. “Él” es el “yo” personaje descrito por ella, la narradora.

10. *¿Qué papel juega el humor en dicha obra y, en general, en su producción literaria?*

DM: Detrás de cada escritor humorístico, hay un ser humano pesimista. Un pesimista es un optimista bien informado. En toda mi literatura hay humor. El humor es cosa seria. Juega, pues, el humor, un papel importantísimo en mi literatura. No creo que la falta de humor signifique “seriedad”; ¡la ficción no puede ser aburrida! Imaginar es un privilegio, no un castigo; la imaginación es lo que conservamos de profundo del juego de la infancia. Nuestro ser lúdico. Un escritor es alguien que se niega a dejar de ser niño. ¿Qué sentido tendría la literatura si no me divirtiera, sorprendiéndome? Los momentos más intensos y bellos del conocimiento humano aparecen cuando un niño asombra a sus padres con un descubrimiento, una sorpresa,

una revelación, y el resultado es el azoramiento porque una nueva luz, que nos provoca una sonrisa nueva acaba de aparecer.

11. *La novela habla de migración, de guerras, de viajes, y de mujeres. ¿Estas temáticas se repiten en otras obras suyas? El tema de la lengua también es fundamental no sólo en el libro sino en su vida, ya que usted estudió en Francia y habla francés. ¿Cómo influye el idioma en la definición de la identidad de cada uno?*

DM: Yo me repito sólo lo inevitable, y es muy poco en mi escritura. Busco instintivamente la novedad en cada obra. De esos cuatro elementos, uno nada más perdura: mujeres. La guerra en esta novela es un recuerdo de la guerra, una anécdota, diría yo: desprovista de tragedia y sangre. La migración sí, es fundamental, y atípica. Las migraciones contemporáneas suelen ser de países pobres a países ricos, y a menudo del sur al norte. Aquí la migración es de un país rico del norte (Estados Unidos) a un país pobre del sur (México). No es una migración por hambre, sino por retiro, jubilación, en busca de un bienestar tranquilo.

La lengua es un elemento central en mi escritura, y creo que debería serlo en toda auténtica escritura. Yo pretendo abrir una nueva ventana hacia el paisaje del lenguaje en cada libro que escribo. No soy un turista de la lengua, sino un viajero. Y de vez en cuando, me instalo por un tiempo en lenguas *diferentes* (evito la palabra “extranjeras” porque implica “extrañas”, “ajenas”, y eso es lo que no son para mí las lenguas: serán de otros, pero también podrían ser mías). Así que no sólo el francés, una lengua muy mía, sino otras, europeas y nativas americanas, han influido en mi identidad lingüística. La sintaxis de cada lengua es una manera de ordenar el mundo, para explicárnoslo; yo tomo sus enseñanzas y sus hallazgos para armar mi propio *puzzle* de la ficción (me desagrada la palabra en español, “rompecabezas”, para este mecanismo de combinatoria). Juego todo lo que puedo con elementos de varias lenguas cuando escribo. He llegado a hacer algunas travesuras, como escribir “Siete poemitas políglotos volando sin casi usar mi lengua”, en un viaje en avión de Reykjavíc – Bruselas, en alemán, catalán, francés, inglés, italiano, portugués, y al final, como un homenaje a Islandia, mi poema en español que traduje al islandés.

12. *Otra peculiaridad del texto elegido para la traducción es la presencia de neologismos. Su obra Con juego en la lengua (2020) incluye un índice de los neologismos que usted ha creado y utilizado en su producción literaria y que se titula, quizás provocativamente, “Palabras*



*diccionariables de Dante Medina*”. ¿Cómo logra crear palabras nuevas según la necesidad comunicativa del momento?

DM: Los neologismos están en toda mi obra. No son exclusivos de esa novela. Soy un creador de palabras. *Con juego en la lengua* es la recopilación de mis novelas completas en cuatro volúmenes. Ahí, hay un “Apéndice Lexicográfico. Repertorio de palabras Dante Medina. (Algunas diccionariables)”, de Sandra Ruiz-Llamas, responsable de la edición.

Yo escribo con mi bagaje lingüístico, con mi arsenal de palabras que he ido acumulando y recogiendo durante mi recorrido vital. Son válidas para muchas cosas, para muchos momentos de la escritura. Pero es una paleta de colores limitada. Hay matices que yo necesito y que no están ni en el uso ni en el diccionario. Entonces, mezclo: uso elementos de una, dos, tres palabras, o referencias fonéticas, o recuerdos visuales de vocablos afines o distantes, y aparece un recién-nacido. Viene a llenar el hueco de una nueva forma de nombrar el mundo. Así, sencillamente, como un impulso, creo palabras nuevas que otros podrían usar, por lo que convendría almacenarlas en el diccionario, para cuando se requieran.

La idea de “diccionariables” es de Sandra Ruiz-Llamas. Ella hizo una Maestría en la RAE (Real Academia de la Lengua) de Madrid, y su formación es de lexicógrafa. Sostiene que muchas de mis palabras deberían estar en el Diccionario, porque siendo antes inexistentes ahora existen, y son útiles y deberían estar a disposición de todos.

### 13. ¿Cómo fue recibida la obra por el público?

DM: *Esta gringa...* fue recibida con entusiasmo, porque, como todo lo que yo escribo, no es un tema al que estemos acostumbrados, algo que esperemos, sino una especie de novedad. La migración “a la inversa”, que ya dije, la “autobiografía en femenino”, la conexión en la ficción de Estados Unidos y México, pasando por Asia y Europa... todo esto le da a la novela un aire divertido y diferente. Además, se hizo notar la saga familiar desde la ternura y la historia contemporánea. También, evidentemente, el drama de que las lenguas no unan sino separen: mexicana, gringa, en México, descendiente directa de norteamericanos, y no habla inglés.

14. *Me gustaría comentar la portada de Esta gringa que ves porque me parece muy llamativa: un ave sobre lo que parece un trozo de sandía. ¿Qué representa esta imagen? ¿Fue una idea suya o una decisión de la editorial?*

DM: La portada es un diseño de la editorial, hecha por Miguel Uribe Clarín, utilizando una obra pictórica de Raúl González Cortés. No fue idea mía, pero fui consultado y me pareció

estupenda la idea. Para mí, hace alusión a Litebí (“Little bird”, pajarito), personaje de la obra, y los mexicanos consideramos a la sandía como muy nuestra, porque tiene los tres colores de la bandera nacional: verde, blanco, y rojo.

15. *En el panorama literario mexicano contemporáneo, ¿usted se identifica con alguna corriente literaria o con algún autor en particular?*

DM: No, no, no. Yo soy un artista en solitario. Odio pertenecer. Nunca me uno a clubes. Voy por mi propia vía. Respeto, eso sí, a mis ancestros. Digo algunos: James Joyce, L’Oulipo, Italo Calvino, Alejo Carpentier. Normalmente “lo mexicano” en mi país se confunde con “lo defeño”, la Ciudad de México, donde tienen el espejismo de que todo en la cultura sucede ahí. Yo soy, en el más digno de los sentidos (el de los escritores que cité, y otros *bordes* que alargan los límites del arte), un escritor periférico, ¡que no marginal!, sino que me salgo del centro, de los centros, de los movimientos, de la moda, de lo “literariamente correcto”, así que podría agregar a Samuel Beckett, Raymond Queneau, Julián Ríos, César Vallejo, Juan Rulfo...

Amo la vida. A mi obra artística le gusta la paz, porque su desasosiego es interior. Me dan pánico los reflectores. “Anacoreta con libros” no sería una mala definición para mí. Cuando hay que salir al escenario, no le temo al papel de “rock star”, porque una de mis primeras naturalezas (ficcional) es mi formación de actor. Sin embargo, insisto, lo verdaderamente mío es el trabajo de la escritura en un silencio personal que provoca el advenimiento de la música de las palabras.

Sin vanidades (que las tengo, y muchas), críticos importantes han hablado del “taller Dante Medina”, de los “muchos Dante Medina” de la escritura, de lo inusitado y novedoso de mi literatura, de mi aportación al español. Recuerdo algunos: Julio Ortega, Carlos Fuentes, Maria Grazia Profeti, Ciaran Cosgrove, Antonio Melis, Gustavo Sáinz, Alfredo Bryce Echenique, Fernando del Paso...

16. *Usted también es traductor, ¿podría contarnos algo sobre su experiencia en este sector? ¿Qué significa, para usted, la traducción? ¿Qué relación tiene con los traductores de sus obras? ¿En cuanto a Esta gringa que ves, qué aspectos debería tener en cuenta el traductor?*

DM: Son cuatro preguntas. Fui profesor de esa cátedra en la Université de Montpellier y en la Universidad de Guadalajara. Me encanta la traducción: es un trabajo de *voyeurista*, que nos permite entrar en el *cabinet*, el *boudoir*, del artista. Nos sentamos al lado del autor para oír su

voz, en la intimidad, mientras tratamos de adivinar su pensamiento y el sentido de sus palabras. *Asistimos* a su escritura y *compartimos* con él un sentimiento común de relación con el lenguaje.

Por eso he aprendido mucho, como escritor, de la traducción. Sólo he traducido a autores que admiro. Con la buena intención de “recuperar” su obra en otra lengua, y con el propósito del “buen saqueador” de aprender de su oficio, su *métier* de escritura. Desconfío de la exageración de creencias populares, basadas más en el ingenio de la frase y en el éxito de la divulgación que en la verdad de la pasión del traductor, del tipo, en italiano: *traduttore traditore*; en francés: *les belles infidèles*; en español: *los falsos amigos*.

Siempre me coloco en el pupitre de alumno cuando traduzco una obra de un maestro.

En algunos casos, como con Alain Robbe-Grillet, he estado cerca del autor que traduzco. En otros, eran autores ya muertos, como Henri Michaux, René Char o Albert Camus. ¡Cómo me hubiera gustado discutir con ellos algunos pasajes, algunas frases, algunas palabras! Usted, por cierto, sí tiene esa suerte conmigo, y la envidia.

Mi relación con mis traductores es excelente y cercana, porque *a mí también* me apasiona la traducción. Siempre he trabajado, muy de cerca, por largas temporadas, a menudo presenciales, con mis traductores, a quienes les tengo un enorme agradecimiento y una amistad entrañable. Me ha dado un gran placer ponerme delante de la versión de mi propio texto con David Forster (al inglés), Galis Florín (al rumano), Christophe Dubois (al francés), Gloria Bernabini (al italiano), Antonio Toledo (al zapoteco), Yong-Tae-Min (al coreano) y Christian Grando (al portugués).

En *Esta gringa*, el traductor debería tener en cuenta que está escrito en mexicano, más exactamente en jalisciense, y que, aún así, muchos de los sociolectos, en español y en inglés, son reales, verdaderos, incluso de periódicos o de diarios auténticos, pero otros son inventados, y tiene que leerse e interpretarse con lo que Christophe Dubois y Sandra Ruiz-Llamas han calificado de “gramática mediniana”. Es decir: hay que tomárselo muy a risa, pero en serio.

Zapopan, Jalisco, 18 de febrero de 2021.

### **1.3. Il panorama della letteratura messicana contemporanea**

Cercare di presentare in una manciata di pagine il panorama letterario nel quale si muove l'autore di *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, Dante Medina, è una sfida quanto mai complicata a causa degli innumerevoli scrittori che, ad oggi, danno lustro alle lettere messicane con la propria creatività e genialità. Tuttavia, si ritiene importante fornire al lettore una visione d'insieme della letteratura di questi primi anni del ventunesimo secolo in Messico

che, lungi dal pretendere di essere esaustiva, può aiutare a collocare l'autore dell'opera tradotta nel presente elaborato all'interno del proprio contesto culturale. Tra gli autori messicani più apprezzati degli ultimi anni, attivi nei più svariati generi letterari, è impossibile non menzionare personalità come Juan Villoro, Enrique Serna, Alberto Chimal, Bernardo Fernández, Bernardo Esquinca, Guadalupe Nettel, Valeria Luiselli e Fernanda Melchor.

Juan Villoro è uno scrittore che vanta una produzione letteraria molto vasta, la maggior parte della quale è stata tradotta anche in italiano, in cui spiccano romanzi come *El testigo* (2004), con il quale ha vinto il Premio Herralde de Novela nello stesso anno, *Llamadas de Ámsterdam* (2007), *El libro salvaje* (2008), ormai diventato quasi un classico per i bambini messicani ma al contempo apprezzato da lettori di tutte le età, e libri su una grande passione di Villoro, il calcio: *Dios es redondo* (2006) e *Balón dividido* (2014). La raccolta di oltre cento racconti *¿Hay vida en la tierra?* (2014) e la cronaca *El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile* (2010) hanno saputo stupire e rapire i lettori in quanto libri intimamente legati, rispettivamente, alla vita, e all'esperienza personale di Villoro durante il terremoto di Santiago del Cile del 2010. L'autore è conosciuto anche per la propria attività giornalistica, per la quale ha ricevuto diversi premi tra cui il prestigioso Premio Internacional de Periodismo Rey de España nel 2009 per il lavoro sul tema del narcotraffico *La alfombra roja. El imperio del narcoterrorismo*.

Autore di romanzi, racconti e saggi tra i più stimati già dagli anni Ottanta del secolo scorso vi è sicuramente Enrique Serna, apprezzato anche in Italia grazie alla traduzione di alcune delle sue opere come la raccolta di racconti *Amores de segunda mano* (1991). Serna ha recentemente vinto il premio Xavier Villaurrutia per il romanzo storico *El vendedor de silencio* (2019), opera che ripercorre la vita del controverso giornalista messicano Carlos Denegri, genere già sperimentato con *El seductor de la patria* (1999), per il quale gli fu assegnato il Premio Mazatlán de Literatura l'anno successivo, e *Ángeles del abismo* (2004). Oltre ai romanzi storici, Serna ha scritto diversi romanzi tra cui il satirico *Señorita México* (1987), dove traspare quell'abilità dello scrittore per l'umorismo nero che lo contraddistingue in tutta la sua produzione letteraria, e *Fruta verde* (2006), a metà tra il romanzo di formazione e l'autobiografia. Tra i saggi pubblicati, è interessante ricordare il polemico *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013), nel quale l'autore analizza l'evoluzione del sentimento di superiorità culturale che contraddistingue le élite artistiche e culturali.

Tra i maggiori rappresentanti del racconto e del genere fantastico messicano degli ultimi anni spicca Alberto Chimal, scrittore che ama cimentarsi anche con romanzi e saggi. Ciò che

rende Chimal così interessante, oltre alle proprie creazioni artistiche, è la presenza su Internet e sui social network, tra cui anche un canale di Youtube attraverso il quale, con la moglie (e scrittrice) Raquel Castro si interfaccia con il pubblico. Internet viene quindi utilizzato per raggiungere i lettori e per sperimentare con la letteratura e la cosiddetta “Twitterlatura” (Haghenbeck, 2014: 278), micro-racconti scritti su Twitter con un limite massimo di caratteri, dai quali sono nati progetti come *83 novelas* (2011), un libro sperimentale che raccoglie testi inizialmente creati sul social network, *El viajero del tiempo* (2011) e *Historia siniestra* (2015) con i quali ha partecipato a diverse edizioni del #TwitterFiction, il festival di narrativa indetto da Twitter.

Accanto a Chimal va ricordato Bernardo Fernández, conosciuto come “Bef”, uno degli artisti più completi del Messico in quanto scrittore di romanzi, racconti e saggi, illustratore, professore e pittore, tra le altre attività. Fernández è attivo in quasi tutti i generi letterari avendo pubblicato *graphic novels* come *Espiral: un cómic recursivo* (2010) e *La calavera de cristal* (2011), quest’ultima in collaborazione con Juan Villoro, romanzi tra cui i premiati noir *Tiempo de Alacranes* (2005) e *Hielo Negro* (2011) e romanzi storici come *Ojos de lagarto* (2006).

Per quanto riguarda il genere horror messicano, Bernardo Esquinca ne è il rappresentante principale, riuscendo a sintetizzare nelle proprie opere i tratti tipici del romanzo poliziesco, del genere fantastico e di quello del terrore. Nel 2017 gli è stato riconosciuto il Premio Nacional de Novela Negra per la sua opera *Las increíbles aventuras del asombroso Edgar Allan Poe* (2018) per aver saputo creare una storia fantastica il cui protagonista è un personaggio storico.

Tra i nomi più importanti della letteratura messicana attuale non mancano certo le donne, tra le quali spicca Guadalupe Nettel, ormai molto famosa e apprezzata anche in Italia e all’estero grazie alla traduzione e diffusione di buona parte delle sue opere. Nettel scrive racconti, romanzi, tra cui ricordiamo *Después del invierno* (2014), per il quale ha ottenuto il Premio Herralde de Novela, e *La hija única* (2020), e saggi, soprattutto riguardo la letteratura, come *Para entender a Julio Cortázar* (2008) e *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014).

Tra le giovani promesse della letteratura messicana vi sono Fernanda Melchor, scrittrice e traduttrice che ha vinto numerosi premi di giornalismo soprattutto grazie alla sua opera *Aquí no es Miami* (2013), con la quale ha denunciato le conseguenze che la guerra al narcotraffico ha generato in zone come quella di Veracruz. Il romanzo più importante di Melchor, *Temporada de huracanes* (2017), è stato finalista del prestigioso Booker International Prize che, nel Regno Unito, premia i migliori libri provenienti da tutto il mondo e tradotti in inglese; e Valeria Luiselli, conosciuta per i romanzi *Los ingrátidos* (2011) e *Desierto sonoro* (2019), e per il

saggio *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (2016), opera ispirata alla propria esperienza come interprete volontaria in tribunale per i bambini che dal Messico e dal centroamerica cercano di entrare negli Stati Uniti, grazie al quale è diventata la prima donna a vincere il premio American Book Award nel 2018.

In quello che è il variegato panorama letterario messicano contemporaneo, che fino a qui si è cercato di delineare e di cui Dante Medina è uno dei protagonisti già da parecchie decadi, negli ultimi anni sono andate affermandosi principalmente due nuove tendenze, che spesso si fondono in una sola: la *literatura del norte* o letteratura di frontiera, che «vuole rivendicare la propria originalità e regionalità distaccandosi dal cosiddetto centralismo culturale, che vede la capitale come il fulcro della produzione culturale nazionale» (Manelli, 2014), e il *narco noir*, la letteratura del narco. Haghenbeck (2014: 280) sottolinea come:

El norte es un México aparte. En él se vive de distinta manera, pero sobre todo se muere diferente. [...] En el norte, espacio que comprende desde el bajío hasta la frontera con los Estados Unidos de Norteamérica, es donde han nacido las nuevas tendencias en música, literatura y cine [...]. Balas, droga y corrupción son el mejor ingrediente para hacer novela negra, corridos o filmes de acción.

La letteratura di frontiera è fortemente influenzata dalla cultura statunitense e narra, con uno spiccato realismo, le vicende tipiche della zona del confine, del deserto, di città come Tijuana, Culiacán e Monterrey. Uno dei principali rappresentanti di questa corrente è Carlos Velázquez, il quale irrompe nel panorama della narrativa messicana con la raccolta di racconti *La biblia vaquera* (2008), che tra combattimenti di lotta libera, cocaina e sparatorie, riesce a trasmettere l'essenza di quella zona, spesso dimenticata e considerata come “a sé stante”, del nord del Messico, e *El karma de vivir al norte* (2013), una narrazione autobiografica sulla vita nel contesto, anche segnato dal narcotraffico, del nord. Fondamentale è, inoltre, Eduardo Antonio Parra, autore di opere, tra cui le raccolte di racconti *Tierra de nadie* (1999) e *Nadie los vio salir* (2001), vincitrice del Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, in cui la violenza, nelle sue più svariate accezioni, le fa da padrona. A proposito del narcotraffico, Parra (2005) ci tiene a sottolineare come la narrativa del nord del Messico non possa ridursi ad esso e alla relativa violenza ma sia anche molto altro, in quanto più che un tema, spesso il narco è il contesto che caratterizza determinate regioni del Paese e la loro narrazione: «Los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones».

Tuttavia, è innegabile che questo tipo di produzione sia intimamente legata alla cosiddetta *narcoliteratura* perché, come afferma Haghenbeck (2014: 279):

El narcotráfico es un problema, un fenómeno, pero también una fuente de inspiración para los medios expresivos artísticos. Un país como el de México ha aprendido a sobrevivir todos los horrores relatados, incluso a olvidarlos. Ante las nuevas oleadas de crimen y violencia que atacan la región en los últimos años, parece haber un sistema de adaptación que hace que los habitantes convivan con eventos dramáticos de la manera más natural posible. Pero también ha sabido asimilarlo a su cultura. El narcotráfico, hoy, también puede ser un género.

Il narcotraffico, dunque, non è più solo un fenomeno sociale, ma anche culturale e letterario che trova sempre più spazio nelle canzoni, i cosiddetti *corridos*, e nella letteratura messicana del momento: «La literatura del narco del siglo XXI en México es un espejo donde el país se ve reflejado para entenderse mejor» (*ibid.*: 282). Precursori di questo tipo di letteratura sono stati lo scrittore Federico Campbell, autore dell'opera *Tijuanenses* (1989) e Paco Ignacio Taibo II con *Sueños de Frontera* (1990), libri che hanno aperto la strada al cosiddetto *narco noir*, sempre più sperimentato nel Paese.

Tra gli autori più rappresentativi di questa corrente vi sono Guillermo Munro, con il suo *No me da miedo morir* (2003); Luís Humberto Crosthwaite che in *Estrella de la calle sexta* (2000) è riuscito a descrivere la vita della frontiera, una frontiera che separa Paesi e, allo stesso tempo, la criminalità dalla vita normale, tema recuperato anche nel romanzo *Tijuana: crimen y olvido* (2010); Élmér Mendoza, originario di uno dei luoghi più martoriati dal fenomeno del narco, Culiacán, è stato definito da Campbell come «el primer narrador que recoge con acierto el efecto de la cultura del narcotráfico en nuestro país» (Haghenbeck, 2014: 281) per essere riuscito a fotografare la vita del narcotraffico attraverso opere noir come *Un asesino solitario* (2001) e la saga che vede come protagonista il detective Edgar “el Zurdo” Mendieta composta da *Balas de plata* (2008), per il quale ha vinto il Premio Tusquets de Novela nel 2007, *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012), *Besar al detective* (2015) e *Asesinato en el parque Sinaloa* (2017), con la quale ha dimostrato di essere il vero rappresentante del *narco noir* messicano. A proposito della letteratura del narco, l'autore ha affermato: «Me gusta la palabra narcoliteratura porque los que estamos comprometidos con este registro estético de novela social tenemos las pelotas para escribir sobre ello porque crecimos allí y sabemos de qué hablamos».<sup>11</sup> Interessante è anche la produzione del giornalista di Città del Messico Víctor Ronquillo, il quale ha saputo ritrarre, nelle pagine di *Sicario, diario del diablo* (2009) la vita, all'interno dei cartelli della droga, non solo dei narcotrafficienti, ma anche dei reporter che si occupano di questa realtà. Parlando di narco-letteratura è impossibile non citare Yuri Herrera, scrittore che, pur non essendo *norteño* ma originario dello stato di Hidalgo, si è affermato con

---

<sup>11</sup> Cfr. [https://elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091\\_080283.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091_080283.html)

il romanzo *Trabajos del reino* (2004), opera che, tramite il personaggio di un compositore di *corridos*, riesce ad addentrarsi nel mondo del narco dipingendo spesso situazioni ancora più cruente di quelle riportate dai giornali. Il narcotraffico è protagonista anche di un importantissimo romanzo a fumetti messicano: *Operación Bolívar* (2006) di Edgar Clement, nella quale il traffico di droga, la violenza, la politica e la corruzione sono gli ingredienti principali.

A chiusura di questo breve excursus nella letteratura messicana contemporanea è possibile concludere che il panorama letterario del Paese è vivacissimo ed estremamente variegato, sia per quanto riguarda i temi che vengono affrontati che per i generi sperimentati dagli scrittori, versatilità che, come visto in precedenza, contraddistingue anche l'autore di *Esta gringa que ves*. Dante Medina, infatti, nell'intervista presentata in §1.2, afferma di non sentirsi parte di nessuna corrente letteraria in particolare, perché si considera «un artista en solitario», periferico ma non per questo marginale, che opera lontano dalle mode e dai movimenti letterari, che sfugge alle classificazioni ed è difficile da “incasellare”, ragion per cui si sente vicino a scrittori come Samuel Beckett, Raymond Queneau, Julián Ríos, César Vallejo e Juan Rulfo.



## CAPITOLO II

### ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA

#### 2.1. Struttura dell'opera e paratesto

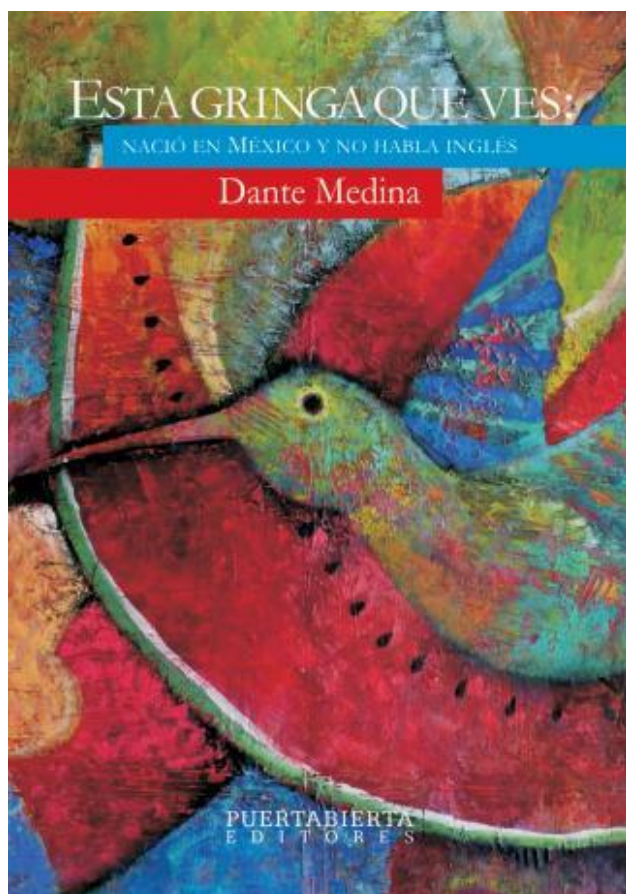


Figura 2. Copertina di *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*

*Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* è una sorta di romanzo scritto sotto forma di “autobiografia al femminile”, come l’autore stesso definisce l’opera nel frontespizio, pubblicato nel 2016 nella città messicana di Colima da Puertabierta Editores. La casa editrice si presenta come «una empresa editorial joven, enfocada en publicar libros de calidad»<sup>1</sup> la cui missione è quella di rendere fruibile, e nel frattempo promuovere, l’opera degli scrittori locali, in contrasto con l’attuale tendenza alla globalizzazione che tende a schiacciare i talenti nazionali a favore di quelli stranieri. È proprio questa la casa editrice con cui, dal 2013 a oggi, Dante Medina ha deciso di pubblicare quasi una ventina di opere tra romanzi, racconti, raccolte di poesia e saggi.

*Esta gringa que ves*, inoltre, è stato inserito nell’opera *Con juego en la lengua* (2020), una raccolta in quattro volumi dei romanzi di Dante Medina pubblicati tra il 1987 e il 2017. Il romanzo si rivolge a un pubblico adulto e si presenta suddiviso in undici capitoli per un totale di 67 pagine.

Il primo elemento di analisi è il paratesto, teorizzato dal critico letterario francese Gérard Genette nel saggio *Seuils* del 1987:

[Le] texte se présente rarement à l’état nu, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions [...] comme un nom d’auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme [...] d’un livre. Cet

<sup>1</sup> Cfr. <https://www.puertabierta.com.mx/acercade.php>

accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou [...] d'un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.

Partendo dalla definizione elaborata da Genette, appare quindi chiaro che un libro non è composto solamente dal testo che vi si trova all'interno, ma anche da tutti quegli elementi che lo "circondano" e costituiscono il paratesto, il quale, se analizzato più attentamente, appare formato da due elementi: il peritesto e l'epitesto. Come chiaramente esposto da Elefante (2012: 10-11), il peritesto può essere definito come «l'insieme degli elementi paratestuali che accompagnano il testo rimanendo circoscritti all'interno del suo spazio [...] nei quali è implicata principalmente la responsabilità dell'autore, come i titoli, le dediche, le epigrafi, le prefazioni [e] le note autoriali», mentre l'epitesto viene descritto come «una sorta di prolungamento esterno in uno spazio sociale virtualmente illuminato» ed è rappresentato dalle interviste, dalle corrispondenze e dai diari personali dell'autore.

Si è quindi ritenuto fondamentale dedicare una sezione all'interno del presente studio all'analisi del paratesto poiché «gli spazi paratestuali hanno [...] un'importanza fondamentale nel passaggio che la traduzione consente da una cultura all'altra, perché, nella loro pluralità, [...] consentono di superare il concetto stesso di frontiera» (*ibid.*: 11), ragion per cui è legittimo affermare che «il paratesto è una sorta di ponte ideale tra testo e contesto culturale» (Crisafulli, 2005: 449 in Elefante, *ibid.*: 30) che il traduttore non può non prendere in considerazione, in quanto parte integrante della traduzione stessa.

Come messo a fuoco da Elefante, questa rivoluzione nella considerazione del paratesto si deve agli studi approfonditi da Genette e alla rilevanza che questi ha attribuito alla sua capacità di influenzare la ricezione del testo letterario e di orientarne l'interpretazione. È proprio per tale ragione che l'apparato paratestuale può essere considerato come la «pierre d'angle d'une interaction entre trois [...] termes: l'auteur, le texte et le lecteur» (Wells 2000: 61 in Elefante, *ibid.*: 11) alla quale si aggiunge, nel caso dell'analisi di *Esta gringa que ves*, un quarto elemento: il traduttore, che si trova a «svolgere un ruolo di mediatore anche e soprattutto rispetto al mondo editoriale in seno al quale lavora: nel paratesto la mediazione che ogni traduzione comporta si radicalizza, coinvolgendo così il traduttore nel patto editoriale» (Elefante, *ibid.*: 14).

Come affermato da Genette e riportato precedentemente, il paratesto, in qualità di "soglia", permette al potenziale lettore di scegliere se addentrarsi in quell'avventura letteraria o meno. Perciò, il primo elemento del paratesto, o più precisamente del peritesto, che si è preso in

considerazione e che, nel momento della scelta dell'opera da analizzare e tradurre per la presente tesi, ha rappresentato l'invito a varcare quella "soglia", è il titolo.

Adorno (1979 in Elefante, *ibid.*: 72) sostiene che il titolo è il «microcosmo dell'opera», in quanto ne racchiude, in poche, spesso pochissime, parole il senso più profondo. Infatti, «[ne]l titolo [...] si mette a nudo il *significato nascosto*, perciò *intimo* del testo» (Augieri, 2005: 330 in Elefante, *ibid.*), dato che le parole che lo compongono sono sempre in relazione con il contenuto dell'opera attraverso legami diretti o indiretti, volti a incuriosire, affascinare e, idealmente, sedurre il lettore spingendolo all'acquisto e alla lettura del libro. Nello specifico, il titolo dell'opera di cui viene qui proposta la traduzione, *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, fornisce immediatamente un certo numero di informazioni. La protagonista del romanzo, infatti, è un personaggio di sesso femminile, nata in Messico e che, pur non parlando inglese, si definisce come "gringa", sostantivo che, secondo il dizionario di Italiano Treccani, indica una «persona che parli una lingua incomprensibile, che non sia cioè la spagnola; è epiteto di spregio dato nell'America latina agli stranieri e spec. ai Nordamericani».<sup>2</sup> È quindi la forte e lampante contraddizione che emerge al primo sguardo che rende questo titolo intrigante e molto suggestivo: viene stuzzicata l'innata curiosità del lettore, che quindi è spinto a intraprendere la lettura dalla volontà di scoprire come possa una gringa definirsi tale se non è nata negli Stati Uniti e non parla nemmeno inglese. A proposito dell'ambiguità del titolo, che secondo Elefante (*ibid.*: 74) è «il primo e l'ultimo momento di riflessione autoriale sul testo», l'autrice afferma che «anche nel processo di lettura si verifica una sorta di "differita": il titolo fornisce immediatamente alcune indicazioni al suo fruitore, il quale sarà tuttavia in grado di tornare alla sua interpretazione solo una volta conclusa la lettura». Se infatti il lettore può immaginare, partendo dal titolo, cosa lo aspetta all'interno del testo, è solo dopo essersi addentrato che potrà effettivamente dare un senso alle parole del titolo e apprezzarlo appieno.

Il titolo dell'opera di cui ci occupiamo sfida la convenzione, secondo cui, normalmente, si punta a una certa concisione che ne faciliti la memorizzazione a breve termine. Nel nostro caso, invece, si tratta di un titolo più lungo, composto da undici parole, che, tuttavia, è facilmente memorizzabile perché gioca su altri fattori: lo stile nominale, la presenza della rima e l'opposizione, tramite l'uso dei due punti, di due concetti contrapposti (le radici nordamericane da un lato e la totale appartenenza alla cultura messicana, tanto che la protagonista non parla la lingua dei suoi avi, dall'altro), che gli conferisce quindi un ritmo binario. Il titolo, inoltre,

---

<sup>2</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/gringo/>

riprende quasi testualmente la frase posta a chiusura del libro, accorgimento con il quale l'autore chiude perfettamente il cerchio della storia.

Anche la copertina, chiaramente, riveste una funzione importante a livello di presentazione dell'opera e, insieme al titolo, ne rappresenta il biglietto da visita, fungendo inevitabilmente da catalizzatore dell'attenzione dei potenziali lettori. La copertina del romanzo analizzato colpisce innanzitutto per essere molto vivace e colorata. Il titolo è riportato in alto, diviso in due parti: *Esta gringa que ves* è scritto in bianco, in stampatello e in caratteri più grandi rispetto alla seconda parte, *nació en México y no habla inglés*, posizionata al di sotto, ma che spicca perché scritta in bianco e in stampatello su sfondo azzurro, a sovrastare il nome dell'autore, Dante Medina, scritto, invece, su sfondo rosso. Come sottolineato dall'autore all'interno dell'intervista (§1.2), l'elemento paratestuale della copertina è stato ideato e realizzato dalla casa editrice – progetto che ha poi soddisfatto le aspettative dello scrittore – confermando quanto sostiene Elefante (2012: 23), secondo cui «il paratesto è strettamente legato alle strategie editoriali, alla volontà di fare del libro appunto un prodotto sottoposto alle leggi del mercato». I colori prevalenti sono il rosso, l'azzurro, il verde e il giallo, colori di cui l'artista messicano Raúl González Cortés (1964) si è servito per creare l'immagine usata come copertina, formata da un uccello stilizzato che sembra adagiato su una fetta di anguria, disegno che ben si collega al contenuto, in quanto si scoprirà che il soprannome della protagonista, Litebí, non è altro che l'abbreviazione dell'espressione affettuosa *little bird*, “uccellino”, con cui il nonno si riferiva alla nipote, mentre l'anguria, come suggerito dall'autore in §1.2, richiama i colori della bandiera messicana. Nella parte inferiore, centrato, è riportato il nome della casa editrice: Puertabierta Editores. Vi sono poi due alette, quella anteriore che contiene la parte finale dell'illustrazione di González Cortés e quella posteriore, di colore azzurro, in cui viene riportata la biografia dell'autore.

La quarta di copertina presenta invece uno sfondo di colore nero, sul quale risaltano il nome e il simbolo della casa editrice, in bianco su uno sfondo rettangolare di colore azzurro, a ripresa dei colori della copertina e del dorso, e il testo di presentazione dell'opera scritto dalla poetessa spagnola Dolores Álvarez. Come evidenziato da Elefante (2012: 142-143):

Il testo che si trova all'interno della quarta è legato sia alla produzione che alla ricezione [...] [e] fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà. In questo senso possiamo ancora parlare di elemento peritestiuale, poiché è situato nello spazio che avvolge il testo, ma è già un elemento che lo proietta nell'epitesto, nella sua vita ulteriore e nella sua promozione.

È quindi chiaro come la quarta di copertina si trovi sul confine tra peritesto ed epitesto, in quanto è parte integrante del libro ma, allo stesso tempo, è uno strumento per promuovere l'opera e convincere il potenziale lettore ad acquistarla, spinto dalla curiosità e, nel caso di una quarta

referenziale come potrebbe essere definita quella di *Esta gringa que ves*, dalla descrizione accattivante che ne viene fatta da un'ulteriore figura di spicco della letteratura, in questo caso una poetessa di Siviglia. Il valore di questo spazio peri/epitestuale è perciò duplice, poiché studiato per invogliare alla lettura, e quindi all'acquisto, ma anche per comunicare la propria dimensione simbolica, perché attraverso la quarta «si dispiega sia un'idea di narrativa e di romanzo, sia un'interpretazione del testo presentato» (Cadioli, 2007: 178 in Elefante, *ibid.*: 143).

La quarta di copertina firmata da Álvarez mette a fuoco la capacità dell'autore di mettersi nei panni di una donna in quanto, nel profondo, lo scrittore ha un'anima femminile che si lascia intravedere nei suoi modi e, soprattutto, nella sua produzione letteraria. È proprio grazie a questa sensibilità che Dante Medina riesce nell'impresa di scrivere un'autobiografia al femminile, nella quale ripercorre una saga familiare che ha inizio negli Stati Uniti con il nonno Ralf e che dal Messico raggiunge i lettori tramite le parole della nipote. Una storia di migrazione in cui ognuno può rispecchiarsi, «migrantes somos todos» afferma Álvarez in quella che è una breve e al tempo stesso lucidissima analisi dell'importanza delle origini e della memoria, anche linguistica:

El olvido *nos* arrancó la lengua. Yo soy andaluza y no hablo árabe: “esta gringa que ves” no habla inglés; el español *nos* sepultó a ambas *nuestro* pasado. Obras como ésta de Dante Medina homenajean el recuerdo y reviven *nuestros* orígenes: del fondo de *nuestra* memoria, emergen las palabras que heredamos de *nuestros* ancestros [...].

La quarta di copertina si conclude con un consiglio ai lettori, secondo cui «*Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* es una novela paliativa para los que no sabemos dónde poner nuestra alma».

Un altro elemento importante è la dedica che troviamo dopo il frontespizio, in una pagina a sé stante e che, come sottolinea Bonincontro (2011), «è una pratica che ha una lunghissima tradizione, risalente all'epoca antica, sebbene la dedica vera e propria, come testo autonomo, codificato in forma di epistola o epigrafe dedicatoria sia stata introdotta in epoca moderna». Vediamo quindi come Dante Medina sia perfettamente inserito in questa tradizione letteraria, decidendo di aprire la propria opera con una breve dedica, posta a dividere frontespizio e testo: «Dedico esta obra a todos los hijos de migrantes del mundo», firmata *Litebí*, il soprannome che si scoprirà essere quello dato dal nonno alla protagonista. Si tratta di una dedica molto significativa in quanto si rivolge a tutti coloro che sono nati in una famiglia di migranti, divenuti tali per necessità o per spirito di avventura, e il cui destino è stato determinato dalla cruciale, quanto banale e spesso casuale, scelta di andare verso destra oppure verso sinistra, proprio come

racconta la protagonista di questa storia. La dedica permette quindi all'autore di proiettare il lettore nel cuore della propria opera ancor prima di iniziare a leggerla, di intrigarlo fornendogli degli indizi riguardo a ciò che, se deciderà di oltrepassare "la soglia", potrà trovare nel testo: una storia di migrazione e di infinite possibilità.

Un ultimo elemento paratestuale da tenere in considerazione è costituito dall'apparato delle note a piè di pagina, che nel nostro caso sono di tipo autoriale. Secondo Elefante (2012: 111-112), «tra testo e nota a piè di pagina, indipendentemente dal genere cui l'opera appartiene, le frontiere sono meno definite di quanto lo siano quelle tra testo e altri elementi paratestuali», in quanto esse condividono lo stesso spazio fisico del testo, non sono situate prima (come lo sono la copertina, il titolo, la prefazione e la dedica) né dopo (come ad esempio la postfazione ed eventuali appendici). È immediatamente osservabile, inoltre, che il richiamo alle note a piè di pagina e il testo di queste ultime utilizzino un carattere più piccolo rispetto a quello usato nel corpo del testo, come se la nota si insinuasse all'interno della storia in punta di piedi, quasi a non voler disturbare, ma allo stesso tempo con irruenza, "intralciando" l'occhio del lettore e "costringendolo" a fare un salto fino alla fine della pagina, per poi tornare su, a riprendere il filo della storia. Proprio per questa ragione, Elefante (*ibid.*, 112-113) ritiene che:

Il richiamo consente alla nota un atto audace, vale a dire quello di intromettersi nella linearità sintattica del testo, consentendo l'irruzione di un testo secondo che acquisisce, per il tempo della lettura, una priorità almeno relativa. [...] La lettura di un racconto o di un romanzo prevede infatti, almeno così è stato sino a oggi, una linearità e consequenzialità che conferiscono alla nota a piè di pagina un potere di rottura.

In *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* Medina inserisce un totale di sette note a piè di pagina, molto diverse sia per lunghezza che per funzione. Analizzandole, è possibile affermare che vengono utilizzate per diversi motivi, tra cui: spiegare la provenienza di determinati termini (per quanto riguarda la prima nota a piè di pagina); raccontare episodi passati relazionati con quanto si sta presentando nel corpo del testo, stratagemma utile per corroborare determinate affermazioni con ulteriori argomentazioni senza, però, rendere eccessivamente lunga la narrazione e senza sviare l'attenzione dall'argomento trattato in quel punto (vedasi la seconda nota a piè di pagina); svelare elementi fondamentali per la comprensione del testo, come succede con la terza nota, inserita a pagina 23, che ribalta completamente la percezione e la prospettiva che fino a quel momento il lettore aveva adottato per approcciarsi alla storia, come vedremo in seguito, il che dimostra come spesso le note a piè di pagina siano una parte essenziale della narrazione; inserire riflessioni personali a partire da elementi o episodi citati nel testo (è questo il caso della quarta e della quinta nota); riportare,

senza ingombrare il corpo del testo, parti di ulteriori testi che vengono solo menzionati nella narrazione, recuperati dal narratore e condivisi con il lettore per permettergli una più coinvolgente e verosimile esperienza di lettura, quasi come se l'autore avesse voluto sederglisi accanto e porgergli i due stralci di testo (uno addirittura in inglese) che vengono riportati nella sesta e nella settima nota, invitandolo ad addentrarsi ancor di più nella sua storia e a dimostrazione che ciò che sta raccontando è la verità, sostenuta dalle prove che l'autore sta fornendo al suo lettore.

Infine, per quanto riguarda l'epitesto, Dante Medina partecipa spesso a interviste e presentazioni delle proprie opere, sia in Messico che all'estero. In questo caso, ad esempio, si può citare la presentazione del libro tenutasi nel contesto della Feria Internacional del Libro de Guadalajara nel dicembre del 2016 e la presentazione "Seis libros, cosecha 2016, novela, viajes, ensayo, de Dante Medina" presso la Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco che si è svolta nel mese di febbraio 2017. Durante l'evento, lo scrittore ha presentato ben sei libri, tutti pubblicati nel 2016, tra cui anche *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*. In questa occasione, come si può vedere nel video,<sup>3</sup> il romanzo in questione è stato presentato come un'autobiografia fittizia di una ex moglie (presumibilmente la scultrice Sofía Crimen). L'artista racconta che questa è stata scritta utilizzando la voce della donna e ripercorre le avventure, a tratti esilaranti, di quel nonno che si era arruolato nell'esercito a causa della povertà della propria famiglia di migranti e che decide, dopo aver partecipato alle due Guerre Mondiali, di emigrare a sua volta e stabilirsi in Messico con la propria famiglia. L'opera viene ricordata e citata anche in altre interviste e occasioni pubbliche, tra cui una presentazione del libro *Con juego en la lengua*,<sup>4</sup> raccolta in cui è inserito *Esta gringa que ves*, tenutasi a Colima a marzo del 2020.

## 2.2. Trama

Noi viviamo immersi nelle narrazioni, ripensando e soppesando il senso delle nostre azioni passate, anticipando i risultati di quelle progettate per il futuro, e collocandoci nel punto d'intersezione di varie vicende non ancora completate. L'istinto narrativo è antico in noi quanto la più remota delle forme letterarie: il mito e la favola risultano alla fin fine come altrettante storie che ci raccontiamo per spiegare e capire quanto altrimenti ci resterebbe incomprensibile. (Brooks, 1985: 3)

---

<sup>3</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=k0DXKFEwUng>

<sup>4</sup> Cfr. <https://www.facebook.com/culturacolima/videos/envivo-presentaci%C3%B3n-del-libro-con-juega-en-la-lengua-antolog%C3%ADa-de-novela-por-dan/1641697512635150/>

Cavalloro (2014: 31), nel definire cosa si intende per trama, dà un'interpretazione molto interessante in quanto stabilisce un parallelo tra la letteratura e la nostra vita quotidiana:

La trama è ciò che contraddistingue in primo luogo i generi narrativi. Naturalmente, quelli che identifichiamo come generi narrativi (nella nostra epoca: la novella, il racconto, il romanzo) non sono gli unici detentori di trame [...]. È addirittura sempre più diffusa l'opinione che la trama possa essere un fatto in qualche modo extraletterario, e rappresentare non una forma letteraria ma qualcosa di simile a una struttura conoscitiva fondamentale, una modalità istintiva di comprensione ed elaborazione dei dati della realtà, grazie alla quale ognuno di noi riesce a instaurare un rapporto con il mondo che lo circonda e con lo scorrere del tempo.

In *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, Medina ripercorre quella che nella finzione è la storia della propria famiglia, i Cremean – e che solo a narrazione inoltrata, grazie alla terza nota a piè di pagina, si scoprirà essere la famiglia della moglie – la famiglia di una donna soprannominata affettuosamente dal nonno *Litebí*.

La narrazione si apre con la figura del nonno di Litebí, Ralf Cremean, vero motore della storia e propulsore di quei cambiamenti che incideranno in maniera permanente sulla vita di tutti i membri della famiglia. Figlio di migranti della Crimea, che dopo essere stati in Canada si stabiliscono a Washington, gli viene offerta in moglie Alta, una ragazza appartenente a una famiglia di pescatori. Nel frattempo, però, scoppia la Prima Guerra Mondiale e Ralf decide di arruolarsi nell'esercito e partire, dimostrando fin da subito la sua passione per la guerra e per l'avventura. Ralf spera di andare in Europa per poter vedere la Torre Eiffel, la Torre di Pisa e le spiagge del Mediterraneo, ma viene mandato in Cina, in cui trascorre un periodo di quattro anni del quale, però, la famiglia sa poco o nulla. Nel 1918 termina la guerra e con essa quegli anni in Cina durante i quali Ralf non dovette mai combattere, si innamorò più volte e gli sembrò di aver vissuto una vita intera, mentre Alta era negli Stati Uniti a pulire e salare pesce. Una volta rientrato in patria, i due si sposano, ma Ralf spera che arrivi una nuova guerra a portarlo lontano, verso nuove avventure, per salvarlo dalla mortale routine familiare. Nel frattempo, nascono tre figlie, Susan, Sally Jo e Patricia, il che esaspera il povero Ralf che continua a chiedere alla moglie un "soldadito", un figlio maschio che però non arriverà mai.

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, nel 1939 la fortuna torna a sorridere a Ralf, che ha l'opportunità di tornare a essere l'uomo avventuroso e spiritoso che era stato prima di essere mandato a casa dalla Cina. Ralf si arruola in marina e, partito da Vancouver, attraversa l'oceano Pacifico e l'Atlantico a bordo di un sottomarino. Per la prima volta da quando ha lasciato la Cina rimane stupefatto di fronte all'incredibile bellezza di quel paesaggio, e decide che avrebbe passato i suoi ultimi giorni su una spiaggia del Pacifico. Durante i lunghi mesi di pattugliamento a bordo del sottomarino, Ralf, grazie al compagno di cabina Mathew, impara



l'arte della pesca per non farsi cogliere impreparato quando avrebbe finalmente iniziato la sua nuova vita da civile. Giunge quindi come un fulmine a ciel sereno la notizia per cui tutta la truppa deve prepararsi al combattimento: i soldati sbarcano in Sicilia e lì Ralf, senza aver mai sparato nemmeno un colpo, viene travolto dall'euforia dei siciliani che festeggiano la liberazione offrendo agli americani ciò che di più buono hanno in casa. Successivamente, Ralf e Mathew prendono un treno per Parigi, dal quale Ralf riesce a scorgere la Torre di Pisa e, una volta a destinazione, può ammirare la Torre Eiffel, esaudendo così gli ultimi due desideri rimastigli dalla prima guerra a cui aveva partecipato. A Parigi i due soldati festeggiano con alcol e donne la vittoria, la vita, i sogni realizzati e quello che sarebbe accaduto di lì a poco. Inoltre, a Parigi Ralf fa la sua prima pazzia: scommette con Mathew che Alta l'avrebbe accolto con un figlio maschio, scenario che Mathew ritiene fisiologicamente impossibile.

Tornati a casa, Ralf scopre che l'amico aveva ragione e deve pagare la scommessa a Mathew, che non si stanca mai di farsi offrire da bere. Vanno avanti così per settimane, finché non sono entrambi chiamati in caserma, dove viene comunicato loro che da quel momento sono congedati con pensione massima grazie al servizio prestato durante le due guerre. Spiazzati dalla notizia ricevuta, i due, ormai "ex", soldati si ritrovano con molto tempo a disposizione, ed è in quel momento che, con un giuramento, si decide il destino della famiglia Cremean: Ralf e Mathew sarebbero diventati pescatori a tempo pieno. Dopo aver preso quella drastica decisione, Ralf comunica a sua moglie Alta che da lì a poco se ne sarebbero andati dagli Stati Uniti verso un Paese più povero dove la sua pensione avrebbe permesso loro di vivere in modo dignitoso e, soprattutto, dove lui avrebbe potuto pescare. Alta rimane scioccata dalla notizia: proprio lei che non era mai uscita dalla contea, ora si ritrovava con quattro biglietti per il Messico. Alta e le figlie, infatti, avrebbero viaggiato in aereo, e Ralf e Mathew in automobile, per trasportare le cose indispensabili e una buona dose di provviste in scatola per i primi mesi.

Arrivate ad Ajijic, sulle sponde del lago di Chapala, le donne della famiglia Cremean aspettano per settimane i due uomini che, nel frattempo, si destreggiano tra cartine, guide, cartelli e indicazioni in una lingua che non conoscono, per arrivare finalmente a destinazione. Dopo appena una settimana, Ralf inizia a trovare terribili difetti al luogo, ritenuto troppo smorto, e alla pesca del lago, considerata troppo facile e noiosa. Decide così di trasferirsi a Guadalajara, mentre Mathew dà per terminata la propria avventura messicana e torna in patria. Per molti anni la famiglia di Ralf non fa altro che spostarsi da una casa in affitto all'altra, da un angolo all'altro della città, ciascuna delle quali conserva un posto speciale nel cuore e nella memoria delle donne della famiglia.

A Guadalajara, Susan e Patricia vengono iscritte a una scuola di suore Mercedarie, ma con Sally Jo non c'è nulla da fare: nel pieno dell'adolescenza e della fase della ribellione, decide di frequentare un istituto liberale dove si parli inglese, per non dover aspettare di imparare lo spagnolo per trovarsi un fidanzato. Tuttavia, da lì a poco conoscerà un ragazzo, Jesús, che lavora per la CFE e che si occupa della lettura dei loro contatori, con il quale accetta di fidanzarsi non appena riesce a imparare qualche parola in più di spagnolo. Dopo sei o sette anni di fidanzamento si sposano e, al contrario di quanto avrebbe imposto la tradizione genetica dei Cremean, hanno prima un maschio, Diego, e poi una femmina, Litebí.

Dopo essere tornato dalla guerra, Ralf si sente un estraneo in mezzo alla propria famiglia, tra tante donne e, per ingannare il tempo, inizia a giocare a domino tutti i pomeriggi con degli amici nordamericani, in pensione come lui. È proprio uno di loro a consigliargli di trascorrere del tempo a San Blas, nello stato di Nayarit, in cui c'erano pesca, birra, tabacco e donne in abbondanza. È così che Ralf compie la seconda pazzia della sua vita: dopo aver detto ad Alta che aveva delle faccende urgenti da sbrigare in una spiaggia del Pacifico, si stabilisce proprio a San Blas. Quel periodo della sua vita viene ricostruito da Litebí dopo la morte del nonno, con un'intervista registrata, insieme al marito, a una prostituta del luogo. La donna, in un lungo monologo, racconta che Ralf in pochissimo tempo era diventato il simbolo e l'unica allegria del paese, perché aveva l'abitudine di bere birra e sparare tre fuochi d'artificio all'alba e tre al tramonto (tre come le sue tre figlie) e ogni qualvolta gli passasse per la mente un ricordo o un pensiero felice.

Segue una digressione in cui la zia Susan, ormai anziana e talmente indipendente da vivere da sola in un hotel di Città del Messico, racconta alcuni episodi della propria vita e di quella delle sorelle. Racconta quindi di quando rimase incinta di Alejandro, un mamzone che l'aveva raggirata facendole pensare di essere ricco, quando in realtà non aveva un centesimo, con cui si "sposò" con una cerimonia simbolica, ma senza valore, e con cui andò a vivere a casa della suocera. In seguito, oltre a non trovare lavoro, né casa, Alejandro la tradiva, la picchiava e cercò di ucciderla per ben due volte quando lei decise di lasciarlo e rifarsi una vita. Racconta poi a Litebí della zia Patricia, che descrive come una gatta morta che aveva imparato lo spagnolo a furia di andare a letto con i ragazzi del posto, tanto che i genitori la mandarono in Ohio per cercare di farla "rigare dritto". Negli Stati Uniti, Patricia trova lavoro e si sposa con Patricio, con cui ha due figlie. Per terminare, Susan racconta di Sally Jo, la madre di Litebí, descrivendola come una viziata, ma chiarendo che rimane la sua sorella preferita, e raccontando alcuni aneddoti del giorno del suo matrimonio con Coronita, il padre.

Finalmente, ormai giunti al capitolo conclusivo, Litebí racconta qualcosa di sé e lo fa partendo dal luogo di nascita, il quartiere di Santa Tere a Guadalajara, e dalla descrizione del fratello maggiore, un architetto, drogato e alcolizzato, che il padre cacciava di casa a cadenza regolare. Per paura che la figlia diventasse terribile come lei, Sally Jo decide di iscriverla a una scuola di suore, dall'asilo fino alle superiori. Litebí racconta che da piccola sognava di diventare veterinaria, poi violoncellista e, infine, scultrice, e di aver potuto studiare Disegno industriale all'università grazie all'eredità di una zia dell'Alaska, la zia Fern Beatrice.

Dopo essersi laureata, la ragazza lavora per un'impresa pubblicitaria, ma poco dopo inizia a sentirsi come suo nonno Ralf tra le due guerre, annoiata e inquieta. Si dedica quindi alla decorazione di interni con alcune ex compagne di scuola, con le quali restaura una casa dell'artista Alejandro Colunga che, dopo aver scoperto l'aspirazione della ragazza di diventare scultrice, le offre un lavoro, non remunerato, nel proprio studio. Ed è proprio lì che Litebí conosce colui che nel giro di poche ore sarebbe diventato il suo promesso sposo, il quale, folgorato da quella ragazza, la invita a pranzo l'indomani e, dopo averne parlato quasi come se fosse una scommessa, le chiede di sposarlo con tanto di mariachi, champagne e un pranzo principesco. Nonostante la differenza di età, Litebí ha ventisei anni e il fidanzato quasi cinquanta, i due si sposano con una cerimonia a cui partecipano alcune tra le personalità più in vista della città. Per festeggiare, passano la luna di miele in Francia, durante la quale Litebí ha modo di riflettere sul tema della lingua e sul fatto che né la madre né il marito le abbiano mai insegnato la propria, motivo per cui lei li dichiara suoi "schiavi traduttori". L'opera finisce con una commovente riflessione riguardo al presente, fatto di felicità e nostalgia, e il futuro, con Litebí che si chiede dove emigreranno loro e come saranno da vecchi, quando lei sarà ancora una "falsa" gringa che è nata in Messico e non parla inglese.

### **2.3. Tempo e spazio**

Le vicende narrate coprono un arco temporale decisamente ampio, lungo indicativamente più di un secolo: la voce narrante esordisce con la spiegazione del motivo per cui nasce in Messico, facendo quindi iniziare la narrazione *in medias res*, ma decidendo immediatamente dopo di procedere con ordine: «Cansado de las guerras de su país, mi abuelo decidió buscar la paz en el extranjero. Había ido al este y al oeste y al norte, como soldado; el sur, pensó, era la opción lógica. Eso explica por qué nací en México. Pero vamos desde el principio» (Medina, 2016: 9). Infatti, Litebí inizia la propria autobiografia partendo da molto lontano, dalla fine del diciannovesimo secolo, quando nacque suo nonno Ralf:

A finales del siglo XIX vino al mundo Ralf Cremean, hijo de una familia de migrantes del imperio ruso, originarios de Crimea, en la Península de Crimea, que se establecieron, muertos de hambre, en Canadá, y luego pasaron, sin fronteras que se los impidieran, hasta el estado de Washington, donde él nació, después de muchos abortos que mi bisabuela tuvo, entre naturales provocados por la penuria y artificiales provocados por la pobreza (*ibid.*).

Oltre a un'iniziale indicazione temporale, già dalle prime righe fornisce importanti informazioni riguardo agli spazi, tutti reali e geograficamente individuabili, sebbene quasi sempre privi di descrizione, in cui si svolgono le vicende: la famiglia del nonno, una famiglia di migranti, era partita dalla Crimea, aveva passato un periodo in Canada e, infine, si era stabilita nello stato di Washington, dove nasce Ralf, il quale, dopo una serie di avvenimenti, decide di trasferirsi in Messico, dove molti anni dopo sarebbe nata la stessa Litebí.

Nel lungo arco di tempo che separa questi due eventi fondamentali, Ralf parte per la Cina per combattere nella Prima Guerra Mondiale, torna negli Stati Uniti, si sposa con Alta, ha tre figlie, si annoia mortalmente e, finalmente, riparte come soldato per combattere nella Seconda Guerra Mondiale, periodo nel quale attraversa l'Oceano Pacifico e l'Atlantico per arrivare in Italia e, una volta terminata la guerra, raggiunge la Francia in treno. Per quanto riguarda l'Italia, non viene fornito nessun dettaglio descrittivo dei luoghi attraversati, bensì un accenno all'atmosfera che i due soldati respirano una volta arrivati nel nostro Paese: viene infatti narrata l'accoglienza da parte dei siciliani e la loro euforica felicità scatenata dall'arrivo degli americani. Viene così descritto lo sbarco di Ralf e Mathew sull'isola:

Total, que mi abuelo Ralf desembarcó en Sicilia, y sin haber disparado ni siquiera una pinche resortera, le tocó festejar, ahí, el triunfo y la victoria. Los sicilianos, eufóricos, les convidaban jitomate con albahaca y aceite de oliva con pan, vino y aceitunas negras, y mi abuelo y sus compañeros, no sabiendo qué ofrecerles, los invitaban a subirse al submarino y a conocer su castillo de hierro flotante. Mathew se sorprendía de que Ralf pudiera comunicarse tan bien, a señas, con los nativos. (*ibid.*: 22)

E ancora:

Ralf y Mathew aparecen en Roma, en una foto en blanco y negro. Media Italia está de fiesta. Los fascistas, que antes fueron perseguidores, se esconden, y cuando salen vienen con la bandera blanca por delante. Como si hubieran ganado la copa del mundo en el futbol se sienten las calles. Se vitorea a los soldados norteamericanos y les invitan tragos a Ralf y a Mathew, un par de jubilosos a los que proclaman héroes sin más mérito que haberse aguantado la claustrofobia y la falta de mujeres en un submarino militar *only for men*. (*ibid.*: 23)

In queste righe è quindi concentrato il primo impatto che i due militari, Ralf e il compagno Mathew, hanno con l'Italia, nello specifico con la Sicilia per quanto riguarda il primo paragrafo citato e Roma per il secondo, un'Italia in festa quasi come dopo la vittoria dei mondiali. L'esercito americano viene perciò accolto con grande giubilo, e tutti cercano di offrire il poco

che hanno per ringraziare i soldati, inclusi quelli che, come Ralf, non hanno fatto altro che sopportare per mesi la vita in un sottomarino con altri uomini, senza mai sparare un colpo verso il nemico. È interessante notare anche l'accento al linguaggio non verbale che Ralf (che afferma di avere imparato a sfruttarlo in Cina) usa per comunicare con i siciliani, un aspetto che lascia stupito Mathew, che non capisce come l'amico riesca a parlare con la gente del posto a gesti. In questa occasione appare la rappresentazione stereotipata degli italiani, famosi per accompagnare le parole con gesti e movimenti del corpo, ed è proprio questa tendenza a gesticolare che permette uno scambio e un contatto più autentico tra i soldati americani e la popolazione italiana in un momento così delicato e fondamentale per la storia del nostro Paese.

Successivamente, viene fatta menzione di ciò che i due militari riescono ad ammirare dal finestrino del treno che li condurrà a Parigi, quel viaggio durante il quale Ralf realizza due dei suoi sogni:

*Il treno rumbo a París los hizo contemplar el segundo sueño que Ralf tuvo desde la Primera Guerra: por la ventanilla, despacio, vio pasar, galanamente inclinada, la Torre de Pisa, que en la rústica cámara fotográfica de Mathew salió movida. Lo que no sucedería con la Torre Eiffel –¡ey, estaban en París!– porque esta torre sí que es sólida, y no se mueve ni se inclina. (ibid.: 24)*

È importante notare che, in tutto il testo, le uniche date fornite con precisione sono quelle riguardanti l'inizio e la fine dei due conflitti mondiali, insieme all'anno in cui Ralf torna in patria, mentre tutto il resto viene raccontato senza dare precise indicazioni temporali, tanto che è difficile quantificare, ad esempio, il tempo che trascorre tra il ritorno di Ralf dall'Europa, nel 1946, e il momento in cui la famiglia si trasferisce in Messico, così come il periodo in cui Ralf rimane a San Blas: entrambi potrebbero oscillare tra alcune settimane e alcuni anni.

Dopo essere tornato negli Stati Uniti, Ralf decide di spostarsi verso un Paese meno caro, per cui la famiglia parte per il Messico e si stabilisce, in un primo momento, ad Ajijic, sulla costa del lago di Chapala, il più grande di tutto il Paese: «Habían llegado, les dijeron en la recepción, al mejor clima del planeta. Pueblo típico mexicano –los techos con tejas y los hombres con sombrero–, era el primero que veían en su vida» (ibid.: 31). Tuttavia, «[d]espués de una semana, mi abuelo le empezó a encontrar graves defectos a Ajijic: el lago era muy aburrido, la pesca demasiado fácil y sin aventuras, el pueblo triste y nada fiestero [...]» (ibid.:35), per cui Ralf decide di andare a vivere a Guadalajara, dove i Cremean, in una sorta di transumanza urbana – come la definisce Litebí – si spostano da una casa in affitto all'altra, da calle General San Martín a calle Venezuela e da calle Eclipse a calle Mar Blanco, in quella che è la colonia più gringa di tutta la città:

Primero vivieron en la calle General San Martín, Colonia Americana –para irse aclimatando–, cerca de la calle de Marsella, “por ahí pasaba, echando humareda, el camión urbano Centro-Colonias”, recuerda mi madre; luego en la calle Venezuela, de la Colonia Moderna, llena de exóticas palmeras; después en la calle Eclipse, de Jardines del Bosque, rodeadas de árboles centenarios y con el Templo del Calvario (diseñado por Luis Barragán); y por último en Mar Blanco (casi esquina con Mar Egeo), en El Country, muy gringamente. (*ibid.*: 35-36)

Ciononostante, dopo alcune settimane dal trasferimento nella prima casa di Guadalajara, nella Colonia Americana, Ralf decide di partire per San Blas, nello stato di Nayarit, per scappare da quella famiglia in cui si sente costantemente un estraneo e per realizzare l'ultimo dei suoi sogni: fare il pescatore su una spiaggia del Pacifico. Anche per questo luogo vengono fornite scarsissime indicazioni, tra cui quelle che si evincono dal dialogo tra Ralf e un suo compagno di domino, il quale gli assicura che San Blas è il luogo perfetto per curare la sua tristezza:

–¿Hay pesca?

–Abundante.

–¿Cerveza?

–Muchísima.

–¿Tabaco?

–Ahí lo cultivan.

Y mujeres también hay, en demasía, le dijo el jugador profesional a mi abuelo, quien esa misma noche le anunció a Alta que “orita venía”, que el cheque de su jubilación llegaría puntualmente por correo, el consulado estaba al tanto, y que tenía que atender un pendiente de urgencia en una playa del Pacífico. Esa fue la segunda locura, muy a su manera, que cometió mi abuelo. (*ibid.*: 39-40)

Il focus della storia, a questo punto, si sposta sulle figlie (e infine sulla nipote) di Ralf: Susan che, al tempo della narrazione, vive a Città del Messico, Patricia che vive a Urbana, in Ohio, e Sally Jo, che presumibilmente abita a Guadalajara, dove nasce, studia, lavora e si sposa sua figlia Litebí. La narrazione fa quindi un salto spaziale per terminare in Francia, dove Litebí si trova in luna di miele con il marito.

Il tempo della storia, quindi, corrisponde approssimativamente al XX secolo, mentre la durata della storia copre all'incirca cent'anni, partendo dalla nascita di Ralf per arrivare al viaggio di nozze in Francia della voce narrante. Il tempo del racconto, ovvero il tempo che l'autore impiega per raccontare le vicende dei propri personaggi, è molto più breve rispetto al tempo della storia grazie ad alcuni meccanismi narrativi sapientemente sfruttati dall'autore. Tra questi ricordiamo in primis il sommario, ovvero la concentrazione di un ampio lasso di tempo della storia in poche pagine o righe, con conseguente accelerazione della velocità del racconto. Alcune volte, poi, si ricorre all'ellissi, il salto cronologico che serve per accelerare il ritmo o per evitare di riferire fatti privi di rilevanza nella storia (ad esempio, non viene fatta menzione di ciò che accade tra la nascita di Ralf e il suo fidanzamento con Alta né ciò che succede tra il

ritorno di Ralf dall'Europa e la decisione di abbandonare gli Stati Uniti) e alla digressione, che consente di inserire alcune tematiche, mediante ricordi, aneddoti, storie, episodi, in modo funzionale alla narrazione principale. Un esempio lampante di digressione è quando la voce narrante si allontana dal tema trattato, ovvero il periodo parigino del nonno Ralf, con l'intento di raccontare un aneddoto riguardo alla propria relazione con la Francia, per poi ricollegarsi al filo della vicenda attraverso una formula che agisce da ponte tra i due momenti, il primo nel passato del nonno e il secondo nel passato, più recente, della nipote: «Pero estábamos hablando de mi abuelo en el pasado, y me distraje momentáneamente con el presente. Volvamos con Ralf al año de 1946, principios de la primavera [...]» (*ibid.*: 26).

Per concludere, è possibile sostenere che *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* segue, come regola generale, un ordine cronologico, cercando di presentare i fatti quanto più possibile nell'ordine in cui sono accaduti. Tuttavia, come accennato poco sopra, la fabula<sup>5</sup> viene più volte interrotta da espedienti narrativi che ne alterano il lineare corso, a partire dalle primissime righe del testo che aprono l'opera con un importante *flashforward* (o prolessi) con cui si anticipa la decisione di Ralf di lasciare il proprio Paese, e le sue guerre, per cercare la pace all'estero, precisamente in Messico. Dunque, come sottolinea Cavalloro (2014: 39), la differenza tra fabula e intreccio è «semplicemente la differenza tra il modo in cui per esperienza sappiamo che le cose accadono – confusamente e con continue interferenze e ripetizioni – e il modo in cui ci vengono raccontate», e per questo «il profondo significato della trama consiste nella sua capacità di scomporre la successione temporale e costruirne una causale» (Cavalloro, *ibid.*: 38), esattamente come ci dimostra Dante Medina nella sua opera e nel sapiente intreccio con cui ha ricostruito la storia della famiglia Cremean.

## 2.4. Personaggi

La presente sezione si concentrerà sull'analisi dei personaggi, «soggetti fittizi costruiti in modo tale da apparirci come delle proiezioni o degli equivalenti di noi stessi, e da trasformare le sequenze di azioni ed eventi che li coinvolgono in vere e proprie esperienze umane, dotate di un significato esistenziale che possiamo capire e condividere» (*ibid.*: 95).

---

<sup>5</sup> Secondo la definizione di Eco (1979: 102): «La fabula è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente. [...] L'intreccio è invece la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia anticipazioni e *flash-back*), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche».

I personaggi, infatti, rappresentano ciò che ci fa sentire un tutt'uno con il testo in cui siamo immersi:

[...A] un livello molto più profondo dell'interesse per ciò che succede, ciò che ci collega alle storie è il riconoscere nei loro protagonisti, per quanto strani, per quanto disegnati in modo incompleto, per quanto dotati di caratteristiche incongruenti con la nostra realtà effettiva, degli individui che possiamo capire, a cui possiamo affezionarci, e nei quali potremmo addirittura immedesimarci. (*ibid.*)

I personaggi possono essere presentati in modo più o meno completo da parte del narratore, il quale può sfruttare, a seconda dei propri bisogni narrativi, «la capacità di accedere ai regni interiori delle persone e di esporne il contenuto in modo assolutamente chiaro e disteso» (*ibid.*: 131). Quello che accade con *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, in realtà, è che i personaggi prendono forma nella mente del lettore soprattutto a partire dalle informazioni che si riesce a estrapolare dai loro comportamenti e dalle loro parole. Di nessun personaggio, infatti, viene fornita un'esplicita descrizione fisica, qualcosa in più avviene a livello delle loro personalità. Il lettore dovrà quindi fare uno “sforzo” cognitivo per dare un volto ai numerosi personaggi che incontrerà addentrandosi nell'opera. Forse Medina ha volutamente lasciato all'immaginazione e immedesimazione del lettore quella che è la storia di una famiglia in cui ciascuno può ritrovare qualcosa della propria, quindi ha deciso di non rinchiudere i propri personaggi in compartimenti stagni, ma di lasciare che fluiscano nella storia e nell'individualità di ciascun lettore, il che rende l'opera ancora più interessante e sfaccettata. È quindi fondamentale riuscire a cogliere le sfumature che caratterizzano ciascun membro della famiglia Cremean non solo dalle parole e dai giudizi della voce narrante, ma lasciare che siano quelle degli stessi personaggi, insieme alle loro azioni nel corso della storia, a dirci qualcosa in più sulla loro personalità e unicità.

Di seguito descriveremo tutti i personaggi che appaiono nella storia, a partire dalla voce narrante, Litebí, quindi i suoi familiari più diretti tra cui i nonni materni, la madre, il padre, il fratello, le zie materne e il marito, per passare poi ai familiari secondari, come i bisnonni e altre figure di contorno alla vicenda. Riteniamo importante riportarli tutti, anche se alcuni di loro hanno una rilevanza minore rispetto ad altri, che potremmo quindi considerare i personaggi principali della storia, per dare un'idea chiara della genealogia della protagonista, asse portante di qualunque biografia.

### **Litebí**

Voce narrante del romanzo attraverso cui ci viene permesso di ammirare da una posizione privilegiata le avventure della famiglia Cremean, rimane nell'anonimato fino a pagina 28,



quando ci rivela il nome con cui veniva chiamata dal nonno («sería yo la queridísima *Litebí* de mi abuelo»); ma è solo a pagina 37 che la ragazza afferma chiaramente di chiamarsi così: «Y la que salió pagando, con el tiempo, fui yo, su hija *Litebí* (aquí va mi nombre) en persona». Tuttavia, sappiamo che questo non è il suo vero nome perché, come ci verrà svelato poco più avanti insieme all'etimologia di quel tenero nomignolo, è stato Ralf a darle questo soprannome:

[...N]ací yo, bien bonita. Y no lo digo yo sino mi abuelo Ralf, que me hizo la consentida de sus nietos y me puso de apodo *Litebí*. Fui hasta su muerte su *Litebí*, y nunca mientras vivió quise saber si ése era nombre de alguna fruta, una estrella, una mascota, un lago, un país, un animal, una montaña, una puta de París, o su enamorada de China.  
Me animé a preguntárselo a mi abuela, ya convertida en una hermosa viuda viejita y tierna.  
—¿Qué es *Litebí*, *grandma* Alta?  
—*Litebí* eres tú, pajarito, por eso Ralf, mi *Slip*, tu *grandpa*, te decía my *Little Bird*, *Litebí*.  
(*ibid.*: 38)

*Litebí* decide quindi di non usare mai il suo vero nome, e dietro questa scelta possiamo scorgere il desiderio di rendere omaggio a quel nonno a cui è stata così profondamente legata e che ha ribaltato le sorti di tutta la famiglia con le sue pazzie e il suo coraggio di cambiare.

Durante tutto il romanzo, eccetto in buona parte del nono capitolo, il lettore rivive un secolo di storia familiare, attraversata da alcuni avvenimenti della Grande Storia come le due Guerre Mondiali, con gli occhi e le parole di *Litebí*, della quale però si scopre qualcosa in più solamente nell'ultimo capitolo, il che fa di *Esta gringa que ves* un'autobiografia alquanto insolita, ma ancora più ricca proprio grazie a quest'attenzione a tutto ciò che è stato prima di lei e che le ha permesso, in primo luogo, di nascere (perché, come afferma *Litebí*, «si la chiripa no me favorece, ni nazco»), di nascere proprio a Guadalajara e proprio in quella famiglia.

Di *Litebí* non ci viene fornita nessuna descrizione fisica, se non il fatto che fosse stata una bellissima bambina secondo il nonno, e una bella ragazza secondo l'artista Colunga. Da ciò che ci racconta, capiamo che è una donna curiosa, perché fa sempre domande scomode alle zie e alla madre, e affamata di verità: *Litebí* vuole ricostruire la storia della propria famiglia (con particolare attenzione a quella del nonno Ralf) e, per farlo, si aggrappa a ogni tipo di testimonianza, dimostrando, quindi, di avere una buona dose di meticolosità, zelo e perseveranza, come traspare dal seguente passaggio:

Yo sé, atando cabos, lo que sucedió después. Y cómo se le cumplieron los dos sueños que le faltaban a mi abuelo Ralf, quien, apenas alcanzada esa meta, ya tenía en mente otro sueño y otro proyecto para el resto de su vida. Entre los papeles de la tía Patricia, tan aficionada a la genealogía que se empeña en que nuestra familia viene de Irlanda aunque en ningún mapa de familias irlandesas venga el apellido Cremean; y entre las informaciones obsesivas de tía Susan, que busca la verdad en la Historia, sin compasión; agregándole las quejas de mi madre, Sally Jo, que no quiere que toquen la memoria de su papí; y remendándole con la buena costura de una foto en Notre Dame, una postal de Sacre Coeur, un camafeo de época,

y la ayuda de mi marido, que es traductor del francés, y escritor, puedo reconstruir lo que sucedió entre noviembre de 1945 y junio de 1946, en que mi abuelo regresó a casa. (*ibid.*: 23)

Finalmente, giunti quasi alla conclusione dell'opera, Litebí racconta di essere nata nel barrio di Santa Tere a Guadalajara, di avere un fratello, Diego, e di aver frequentato una scuola gestita dalle suore Teresiane prima di andare all'università, dove ha studiato Disegno Industriale presso la Universidad Autónoma de Guadalajara. Poco dopo, inizia a lavorare come pubblicitista in un'azienda, periodo nel quale, secondo le sue parole: «Me hartaba y me aburría, como mi abuelo Ralf entre las dos guerras mundiales. Yo, como él, había nacido para la acción» (*ibid.*: 59), sottolineando quell'irrequietezza che tanto la fa assomigliare al nonno, come evidenzia lo stesso marito di Litebí:

—¿A quién crees tú que salí?

—A tu abuela Alta.

Me sorprendió. Siempre me sorprende y siempre me divierte mi marido, por eso me casé con él. Volvió a sorprenderme, agregando:

—“A tu abuela Alta”, querías que te contestara, ¿no es cierto? Ahora te voy a decir la respuesta correcta: saliste a tu abuelo Ralf, saliste a *Slip*. (*ibid.*: 57)

Tuttavia, le somiglianze non si fermano a quelle con il nonno, secondo Litebí e anche secondo il marito: «Él me dice que soy como las tres Cremean: a veces me parezco a una de mis tías, a veces a otra, y a veces a mi mamá. Y a veces, cuando me pongo insoportable, me parezco a las tres juntas». (*ibid.*: 67)

Tornando alla sua storia: stanca di quell'impiego monotono, decide di unirsi a un gruppo di ex compagne di scuola per diventare decoratrice d'interni, attività che la porterà poi a lavorare per l'artista Alejandro Colunga, il quale le offrirà un lavoro (non retribuito) nel suo studio, dato che sogna di diventare una scultrice. E galeotto fu lo studio di Colunga, perché è proprio lì che la ragazza conoscerà colui che diventerà, nel giro di due giorni, il suo fidanzato e marito. Ciò che la caratterizza è anche un senso di latente emarginazione dovuto al fatto che né la madre né il marito le abbiano mai insegnato le loro lingue straniere, rispettivamente l'inglese e il francese. Rassegnata ormai alla sua condizione di monolingue, afferma:

Entonces decidí que, como hija de la princesa inútil y atendida que mi madre fue, y como ni a ella ni a mi marido se les había hinchado para enseñarme sus mamonas lenguas extranjeras, yo, como tapatía adulta, en pleno uso de mis facultades mentales y empleando y abusando de mis derechos porque me daba la gana, nombraba a los susodichos *mis esclavos traductores*, y que me hicieran una reverencia, porque yo era la reina de la tridimensionalidad: la escultura. (*ibid.*: 66)

## **Il nonno materno: Ralf Cremean**

Il personaggio di Ralf, soprannominato Slip dalla moglie, per il suo carattere sfuggente, fa la propria comparsa già dalla prima riga del romanzo, dove ci vengono rivelati dei dettagli fondamentali su di lui e sulla voce narrante: Ralf è un ex soldato che, stanco delle guerre del proprio Paese e dopo essere stato a est, a ovest e a nord, decide di andare verso sud, dagli Stati Uniti al Messico, dove nascerà sua nipote, la voce narrante che accompagna il lettore attraverso questa saga familiare. Del suo aspetto fisico si sa ben poco, giusto due aggettivi che Litebí decide di inserire nella descrizione di un'antica foto del nonno: «flacucho y narizón», ovvero magrolino e con il nasone, è tutto ciò che viene detto su quello che, accanto alla figura di Litebí, è il vero protagonista della storia. Stando a Cavalloro (2014: 151-152):

Di solito, la prima forma di catalogazione dei personaggi è la bipartizione in *flat* e *round character*, ovvero personaggi “piatti”, che non vengono mostrati in tutta la loro complessità, ma solo grossolanamente delineati e incaricati di compiere una serie di azioni che, data questa sagoma iniziale, risultano sempre prevedibili, e personaggi “a tutto tondo”, che sono invece titolari di un insieme molto articolato di tratti diversi, possiedono qualità mescolate e sfumate, utili ad attivare nel lettore un meccanismo di immedesimazione [...], e soprattutto hanno una costante «capacità di sorprenderci in maniera convincente» (Forster, 1991: 88), che deriva dalla loro perfetta aderenza alla natura umana e alla sua imprevedibile complessità.

In questo senso, Ralf appartiene senza dubbio alla seconda categoria, poiché, per tutta la durata del romanzo, il capostipite della famiglia Cremean ci rivela poco a poco la sua identità più nascosta, mostrandoci pensieri, sogni, pulsioni e inquietudini, senza smettere mai di sorprenderci con le sue decisioni spesso avventate e le sue pazzie.

Partendo dalle scarse informazioni fornite direttamente dalla voce narrante, è quindi bene lasciare che sia lo stesso testo a svelarci chi fosse questo personaggio così emblematico e quasi mitico attorno a cui si sviluppa l'intera vicenda. Ralf appartiene a una famiglia di migranti che dalla Crimea si stanziò negli Stati Uniti, e questo elemento è di fondamentale importanza per la storia, in quanto lo stesso Ralf, dopo aver partecipato come soldato alle due Guerre Mondiali (sebbene in modo non esattamente attivo) con enorme entusiasmo e spinto da una viscerale curiosità per il mondo, diventerà lui stesso un migrante, per cercare di soddisfare quel bruciante desiderio di conoscere e di sperimentare: «Tenía ansia, pues, de espacio, de mundo, de aire» (Medina, 2016: 39).

Él había nacido en Estados Unidos por accidente: su espíritu era de migrante, y su patriotismo un empleo en el ejército. De la guerra, lo que le gustó fue el viaje, y China lo sedujo hasta el fondo de sí mismo. —Ralf— se decía a sí mismo—, tú no eres sedentario, eso déjalo a las vacas. ¿Qué haces aquí, en los fríos de Washington, con lo mucho que a ti te gusta el calor, con lo grande que es el planeta? (*ibid.*: 17)

Ralf, infatti, dopo aver visto la Cina, l'Oceano Pacifico, l'Atlantico e parte dell'Europa, stenta a trovare il proprio posto all'interno di una famiglia composta da sole donne: la moglie Alta e le tre figlie (Susan, Sally Jo e Patricia) e cerca una via di fuga – non solo metaforica – dalla claustrofobia della famiglia, dalla noia e dalla routine, dapprima decidendo di abbandonare gli Stati Uniti per andare a vivere sul lago di Chapala, poi costringendo la famiglia a spostarsi da una casa all'altra a Guadalajara, per poi trovare un po' di pace che placasse quel suo animo smanioso e insofferente alle costrizioni, incapace di arrendersi a una vita sedentaria, a San Blas, ormai anziano: «Él la vida ya la había vivido, y ahora la disfrutaba» (*ibid.*: 41).

Si tratta, quindi, di un'anima irrequieta, assetata di avventura, impulsiva, ma anche di un grande sognatore:

Ahí ocurrió el milagro, lo que le cambió la vida, por segunda vez, a mi abuelo Ralf: quedó prendado del océano Pacífico mientras descubría sus entrañas. Nunca un paisaje, desde que abandonara China, lo había impresionado tanto. Lloró como le está prohibido llorar al *marine* que se dirige a la zona de conflicto bélico. Supo, en ese instante, lo que sería su vida futura; renunciaba a morir en China –allá que se entretuviera su alma–; él hacía votos, ante el Dios de todos los mortales, para terminar sus días en una playa, caliente, del mar Pacífico, viendo los colores de las olas y oyendo sus sonidos. (*ibid.*: 19)

Ed è con un giuramento con l'amico Mathew che si concretizza l'ultimo sogno di quelli sbocciati durante le sue due esperienze come militare (insieme al sogno di vedere due delle torri più emblematiche del vecchio continente: la Torre di Pisa e la Torre Eiffel, e il Mar Mediterraneo): fare il pescatore su una spiaggia del Pacifico.

Ahí se decidió el futuro –en una apuesta y un juramento– de mi abuela Alta, de mi madre Sally Jo, de mis tías Susan y Patricia. Y lo más importante: gracias a esa provocativa y amistosa plática de soldados en el norte de los Estados Unidos, mi abuelo Ralf vendría a México, mi madre se casaría aquí con mi padre, sería yo la queridísima *Litebí* de mi abuelo, ¡y todavía lo más recontra-super-importante: nacería yo, y podría contar esta historia que estoy contando! (*ibid.*: 28)

Non possiamo quindi biasimare Litebí quando parla delle *locuras* del nonno Ralf, del quale uno dei tratti più caratteristici è sicuramente la pazzia, che va a braccetto con la sua impulsività:

Volvamos con Ralf al año de 1946, principios de la primavera, cuando mi abuelo Ralf tuvo su primera locurita: en su deseo exacerbado de tener un hijo varón, se le metió en la cabeza, en París, con media botella de Calvados dentro –ése si le gustó: parecía un whisky perfumado a la francesa–, que, ¿por qué no?, en sus más de seis años de no ver a Alta, a *Old Lady*, su mujer, ¿qué tal si ella, por quedar bien con él, lo recibía con la sorpresa de que habían tenido un soldadito, eh? (*ibid.*: 26)

La prima pazzia, dunque, riguarda l'idea che balena in testa a Ralf per cui sua moglie potrebbe accoglierlo con un figlio maschio una volta ritornato dalla guerra, nonostante non si siano visti

per parecchi anni, e la seconda è quella, citata anteriormente in questa sezione, di andarsene da un giorno all'altro a San Blas, da solo, a condurre una vita quasi da eremita tra pesca, birre – una per ogni ora del giorno, come ci racconta una testimone – e fuochi d'artificio. Ralf è, quindi, un personaggio decisamente dinamico e che ha sempre in serbo qualche sorpresa: il lettore non può restare immune al suo fascino, non provare curiosità pensando: «Cos'altro si inventerà?»; a tratti, si rimane quasi sconcertati dalla sua personalità eccentrica e spesso ingenua, ma attaccata in modo famelico alla vita e a tutto ciò che essa gli riserva.

### **La nonna materna: Alta Evelyn Johnson**

Soprannominata Old Lady dal marito, si sposa con Ralf dopo il ritorno di quest'ultimo dalla Prima Guerra Mondiale e dopo vari accordi tra il ragazzo e i genitori di Alta, i quali la promettono in sposa a Ralf senza nemmeno chiederle la sua opinione né permetterle di passare del tempo con lui.

Ahí le ofrecieron a mi abuelo Ralf a mi abuela Alta –se la ofreció mi bisabuelo James, antes de abandonar a mi bisabuela Martha porque ella se opuso a seguir peregrinando de *pioneer*– a condición de que la mantuviera. Él quiso y dijo que sí, viendo a aquella mujerona bonita, de ojos azules como los suyos, que lo miraba con cara de sálvame y te doy la gloria. (*ibid.*: 9)

Come si può dedurre dalla citazione proposta, Alta viene quindi descritta come una ragazza bella e con gli occhi azzurri come quelli di Ralf, con i quali sembra implorarlo di salvarla. Alta, infatti, appartiene a una famiglia di pescatori e vive nella cittadina di Anacortes, dove non farà altro che pulire e salare pesce per quattro anni, nell'attesa del ritorno del promesso sposo dal fronte: «Se acabó la guerra, en 1918. Para mi abuela Alta fueron cuatro años de nada. Limpió y saló pescado todo el tiempo. Ella y sus dos hermanos vivieron bien gracias a la media paga de su prometido Ralf, al que apenas conocía, y con quien nunca había hablado a solas» (*ibid.*: 15).

Una volta scoppiata la Seconda Guerra Mondiale, Alta rimane di nuovo sola, questa volta però con lei ci sono le tre figlie e il pensiero di quel tanto agognato *soldadito* che però non arriva mai. Per Alta e le figlie quegli anni in cui il marito e il padre era stato lontano sono motivo di un grande dolore che nemmeno il tempo è in grado di lenire, ragion per cui nessuna donna della famiglia accoglie di buon grado le curiosità di Litebí riguardo alle avventure, di ogni genere, del nonno durante le due guerre.

Appare chiaro che la dote più spiccata di Alta sia, appunto, la pazienza, tanto per sopportare i lunghi periodi di assenza del marito, insieme all'angosciante pensiero di ciò che lui stesse facendo a migliaia di chilometri di distanza, come per sopportare la sua irrequietezza una volta a casa e la sua incapacità di trovare pace. Un'altra caratteristica di Alta, che possiamo

riscontrare tra le righe del testo, è la sua tendenza a non opporsi alla volontà del marito; nonostante sia divorziata da dubbi, incertezze e paure, è determinata a seguirlo, sia per amore che per paura che facesse anche lui ciò che aveva fatto suo padre James, ovvero abbandonare i figli e la moglie quando questa si oppose a continuare con la loro vita da nomadi:

–Alta –le dijo a mi abuela un día–, nos vamos a ir de aquí.  
–¿Por cuánto tiempo, *Slip*?  
–Para siempre, *Old Lady*.  
Mi abuela ya no preguntó más, por miedo a las respuestas. (*ibid.*: 29)

Arriva però un momento in cui Alta alza la voce con Ralf, e succede quando dopo più di un mese ad aspettarlo ad Ajijic, in Messico, scopre che le provviste che il marito aveva trasportato in auto erano completamente andate a male. In quel momento esplodono in uno scoppio di rabbia tutta l'ansia, la frustrazione e l'insicurezza che aveva accumulato in quelle settimane in un Paese così diverso dal proprio, del quale non capiva la lingua e non sopportava la cucina:

Ya estaba harta la abuela de elotes cocidos y tamales, las tortillas nunca le gustaron (le daba asco que las tortearan con las manos, prietas), la carne de la carnicería (¡llena de moscas!) le parecía antihigiénica, el sabor de la tilapia se le empobrecía en el paladar cuando lo comparaba con el succulento salmón, y de lo único que le gustaba –novedoso para ella–, los “huevos de gallo y gallina”, y el “pollo recién matado”, estaba harta [...]. (*ibid.*: 33-34)

Dimostra quindi un grandissimo coraggio quando decide di abbandonare gli Stati Uniti, insieme alle tre figlie, e prendere un aereo da sola, per cominciare una nuova vita in un posto completamente nuovo, per assecondare un desiderio, o meglio, un impulso, una pazzia del marito. La sua forza d'animo acquista ancora più valore se si pensa che Alta non era mai uscita nemmeno dalla propria contea fino a quel momento. Ma le sorprese non finiscono qui perché, se inizialmente non era dell'idea di lasciare il proprio Paese, avversione che si trasformerà in desiderio di tornare a casa non appena fosse stato possibile, pian piano la donna si abitua a vivere in una condizione sociale migliore rispetto a quella posseduta negli Stati Uniti, rendendosi conto di potersi permettere determinati lussi e comodità che non avrebbe mai immaginato di poter concedersi:

¡Mi abuela Alta se había “atapatfado”!: ¿qué fue de aquella Alta que, como hija de migrantes pobres, en Estados Unidos sólo tenía un vestido para salir, que economizaba, que hacía, como su madre Martha, milagros con el dinero?; ¿qué fue de la Alta a la que le daba vergüenza salir a la calle cuando se compraba un vestido nuevo, porque se sentía despilfarradora y presumida? Guadalajara, la ciudad de la vanidad y las apariencias, la había transformado en una *Ñora Quilla*. Hasta antes de esta revelación, ella añoraba regresar a su tierra aun sabiendo que *no podía*. A partir de que descubrió ese cambio en ella misma, tuvo consciencia de que, aunque “la gringa” Mrs. Alta pudiera volver a su país, “la

tapatía” Señora de Cremean *no quería* volver jamás a los Estados Unidos, a un pasado de pobreza y sin sirvientas. (*ibid.*: 36)

Alta è quindi un personaggio dinamico e a tutto tondo come il marito, perché riesce a compiere un importantissimo viaggio di crescita interiore e di cambiamento, passando dall'essere la ragazza a cui i genitori impongono un matrimonio alla donna che prende in mano la propria vita, e decide di vivere appieno anche quelle situazioni che, a un primo impatto, sembrano frapporre ostacoli insormontabili. Se all'inizio ci viene presentata come colei che subisce le decisioni altrui (tra cui il matrimonio con Ralf e la migrazione in Messico), alla fine Alta fa proprie quelle decisioni e capisce di essere padrona del proprio destino, di poter fare una scelta consapevole: capisce di essere esattamente dove vorrebbe essere.

### **La madre: Sally Jo (Pañuelito de Lágrimas)**

Sally Jo, affettuosamente chiamata Pañuelito de Lágrimas perché molto sensibile e dalla lacrima facile, è la sorella di mezzo, la seconda figlia di Ralf e Alta, nonché madre di Litebí. Nel suo caso, l'unico elemento di descrizione fisica che ci viene fornito è il colore degli occhi: azzurri. Durante il romanzo viene più volte sottolineato il fatto che è la sorella che ha fatto più fatica ad imparare lo spagnolo: «La que peor aprendió español porque sus dos hermanas le hacían sandwich en inglés para que no compitiera por los novios» (*ibid.*: 14). Per questa ragione, e per il fatto che Sally Jo era nel pieno dell'adolescenza e di quella fase di insofferenza alle regole che solitamente l'accompagna, la ragazza non voleva saperne di frequentare una scuola gestita dalle suore come le sorelle, anche perché non intendeva aspettare di imparare lo spagnolo per iniziare ad avere i primi fidanzatini, per questo:

[...P]or su cuenta se buscó la escuela más liberal, y donde hablaran inglés porque ella no pensaba esperarse a aprender español para andar noviendo. La inscribieron en el *American School*, una escuela fresísima, donde Sally Jo rompió tantos corazones como chivo en cristalería, les dio alas a todos los que se fiaban de sus ojos azules, y estableció tal récord de novios efímeros, que un amigo de mi esposo, de la edad de mi madre, todavía se acuerda de los besos de la más popular de las gringuitas. (*ibid.*: 36-37)

Insomma, Sally Jo non è poi così diversa dalla sorella Patricia in fatto di fama come rubacuori. Tuttavia, le cose cambiano quando conosce Jesús, il ragazzo della CFE (Comisión Federal de Electricidad) che esegue la lettura del loro contatore, con il quale, una volta imparato meglio lo spagnolo, accetta di fidanzarsi, si sposa, e ha due figli: Diego e Litebí. Susan, durante il suo incontro con la nipote, non risparmia qualche critica anche a questa sorella, definendola una viziata e una ricattatrice di prima categoria:

*¿Pañuelito de Lágrimas?* Una chiquiada, siempre nos hizo servirle. ¡Chantajista profesional es lo que era! ¿Sabes lo que pasó en su boda? Todo lo tuvimos que hacer nosotros, hasta el pastel y las invitaciones, todo le organizamos. Poco faltó para que nos pidiera que fuéramos a casarnos en su lugar. (*ibid.*: 54)

Nonostante queste osservazioni, Susan non può fare a meno di rimarcare il fatto che, sebbene abbia qualcosa da ridire su entrambe le sue sorelle, Patricia non la può proprio sopportare, ma Sally Jo le sta tuttora simpatica.

### **Il padre: Jesús Corona Limón**

Desde que vivían en la casa de Venezuela, el muchacho que toma la lectura del medidor, una persona decente que trabaja en una compañía de gobierno, la CFE, la andaba siguiendo y quería ser su novio, pero ella lo entendía a medias y hasta que aprendió tantito más español, ya en la casa de Eclipse, le dijo que sí, y eran novios. Él se llamaba Jesús, era graciosísimo porque le hacía muchos gestos con el cuerpo y mucha mímica con la cara para que Sally Jo le entendiera, y ultimadamente ella ya había cumplido los diecisiete años, así que le tenían que dar permiso y se lo dieron. (*ibid.*: 37-38)

È così che viene introdotto il personaggio di Jesús, marito di Sally Jo e padre di Litebí, descritto come un bravo ragazzo con un buon lavoro per una società statale. Da queste poche righe capiamo che è un uomo perseverante, perché non si lascia scoraggiare dal fatto che la ragazza che l'ha conquistato non comprenda del tutto la sua lingua, e molto simpatico e divertente in quanto fa di tutto per aiutare Sally Jo a capire sempre di più lo spagnolo (anche perché, come ci viene confidato dalla figlia, Jesús è negato per l'inglese). Ne è la prova la scena del matrimonio con Sally Jo: la sposa era agitatissima, tanto che per tranquillizzarla avevano dovuto imbottirla di calmanti, e nel frattempo lo sposo era piegato in due dalle risate perché il vestito, noleggiato per l'occasione, gli stava largo e lui non faceva altro che tirarsi su i pantaloni durante tutta la cerimonia. Di Jesús, scherzosamente chiamato Coronita dalle sorelle Cremean, sappiamo anche che nutre una passione smodata per i modellini di automobile e che, non appena ne ha l'occasione, si rinchiude nel proprio studio ad ammirarli e, quando si perde in discussioni su auto e motori, si dimentica di tutto il resto, anche di andare a prendere la figlia a scuola.

### **Il fratello: Diego**

«Cuando tuve consciencia de mí misma, me di cuenta de que tenía un hermano mayor, al que adoré, que era arquitecto, drogadicto y borracho. Mi padre, completamente neurotizado, lo corría de la casa, y mi hermano se iba para sí volver» (*ibid.*: 55): è con queste poche parole che Litebí introduce il personaggio del fratello, poche parole che ne riassumono i tratti salienti e l'effetto che la sua dipendenza da alcool e droghe ha sulla famiglia. In seguito alla fuga dalla comunità di Veracruz, ingegnata per poter partecipare al matrimonio della sorella, Diego viene



descritto come un ragazzo magrissimo e con la faccia da carcerato. È quindi chiaro il forte legame che unisce Litebí al fratello, il quale fa la pazzia di scappare per non lasciare da sola la sorella in un giorno così importante, dimostrando di essere una persona completamente cambiata, deciso a diventare un tipo forte, degno dell'ammirazione della propria famiglia.

### **Le zie materne: Susan e Patricia**

La maggiore delle figlie di Ralf, quindi zia di Litebí, è Susan, la quale viene soprannominata Donald Duck per il suo modo di parlare spagnolo simile al celebre personaggio di Disney. Susan viene descritta come «la intelectual, la indepediente, la sólida»: è infatti grande frequentatrice di biblioteche ed emeroteche, allo scopo di scovare la verità all'interno della Storia, vive da sola in un hotel di Città del Messico ed è riuscita ad abbandonare una storia d'amore tossica, quella con Alejandro (dal quale ha avuto due figli: José Alejandro, detto Cano, e Gregorio Paul, detto El Güero), per ricostruirsi una vita con le proprie forze e il proprio lavoro. Infatti, Susan viene ingannata dal ragazzo che le fa credere di essere benestante quando, in realtà, non è altro che un mammone incapace di badare a sé stesso. Da sposata, il marito la tradisce e la picchia, e Susan capisce di dover prendere in mano le redini della propria vita: è così che inizia ad assumere la pillola anticoncezionale (un atto rivoluzionario all'epoca, tanto che Susan afferma: «¡Yo tuve la segunda receta histórica de anticonceptivos de Guadalajara! Los encerraban con llave junto a los narcóticos»), trova un lavoro per mantenersi e se ne va a Città del Messico, confermando quindi la sua nuova condizione di donna emancipata, indipendente e realizzata.

Dalle parole della nipote scopriamo ulteriori dettagli: «Ahora es muy vieja, muy cínica» – tanto che, secondo Litebí, è l'unica a cui è possibile fare domande sugli anni che il nonno aveva trascorso lontano da casa, perché con Sally Jo è impossibile: scoppia immediatamente a piangere – «muy independiente, y colmilluda, y tan fanática del PRD que vive en el DF. La admiración endiosada que le tuvieron ella y mi mamá, Sally Jo, a su padre, Ralf, las llevó, de chiquillas, a imitarlo fumando. Después, se les hizo un vicio, y se fuman, cada una, un par de cajetillas diarias: ni el cáncer al que sobrevivió mi madre hizo que dejaran de fumar ninguna de las dos» (*ibid.*: 49).

La più giovane delle tre sorelle Cremean, Patricia, chiamata anche Miss Raffles, dal ladro gentiluomo ideato da Ernest William Hornung, perché «se robaba todas las muñecas y las desaparecía en escondites que hasta ella olvidaba» (*ibid.*: 13) viene descritta dalla sorella Susan, durante una conversazione con Litebí, come una vera e propria gatta morta:

–Pues tu tía Patricia... ¿Sabes por qué habla tan bien español? ¿No lo sabes?  
No.

–¿Dónde se aprenden mejor las lenguas?

Tampoco lo sé.

–En la ca-ma. ¡Para todos tenía! ¿A poco crees que la mandaron a Ohio por gusto, gastando dinero? ¡Estaba tan quemada en Guadalajara que hasta nuestra casa olía a chamuscado! Siempre había gallo en su balcón: con mariachi, con trío, ¡y una vez hasta con Toncho Pilatos que estaba de moda! Claro: ya te imaginarás la recompensa que daba por una serenatita. (*ibid.*: 53)

Nonostante la descrizione poco lusinghiera che ci fornisce la sorella maggiore, di Patricia sappiamo che, insieme appunto a Susan, frequenta l’Istituto Veracruz, una scuola solo femminile gestita dalle suore Mercedarie, e successivamente viene mandata in Ohio, negli Stati Uniti, per cercare di farla rimettere in carreggiata dopo svariate lamentele per il suo comportamento da parte di alcune mamme della scuola da lei frequentata. Patricia, quindi, rimane in Ohio, dove si sposa con Patricio, proprietario di un ristorante (i due si fanno chiamare Pat e Patsy), ha due figlie (Tricia e Katherine) e lavora per un’azienda che vende macchinari usati per panetterie e pasticcerie dagli Stati Uniti all’America Latina: «La empresa los compra en inglés, y mi tía Patricia los vende en español; ¿quién iba a decir que su método de aprendizaje que tanto le critica el *Pato Donald* le sería tan eficazmente útil?» (*ibid.*: 53).

### **Il marito: Dante Medina**

«Un día llegó al taller un cuate mamonsísimo al que Colunga recibió como “maestro” y le hablaba de “usted”» (*ibid.*: 59): è questa la prima impressione che Litebí ha di colui che diventerà suo marito, un uomo decisamente pieno di sé che incute una certa soggezione persino a Colunga, che infatti per rivolgersi a lui usa l’appellativo di “maestro” e gli dà del lei. Di costui ci viene fatto sapere che ha i baffi, la barba, i capelli lunghi e che pronuncia la erre alla francese: «Pidió tequila blanco, Don Julio, el güey del que les hablo, y un puro cubano, y no sé por qué forma de mirar me recordó a mi abuelo, aunque en chaparro y en cobarde porque pinta de soldado no tenía –ni siquiera de caricatura» (*ibid.*: 60). Per l’uomo, lo sguardo di Litebí è sufficiente a farlo innamorare a prima vista di lei, invitarla a pranzo il giorno successivo e, quello dopo ancora, chiederle di sposarlo con tanto di musicisti e anello di diamanti. Ne possiamo dedurre che è un uomo molto impulsivo, che si lascia guidare dal proprio istinto e dalla passione, un uomo sicuro di sé, deciso e caparbio, che non accetta un no come risposta, dimostrando una sfrontatezza che in realtà nasconde il timore di essere rifiutato:

Se dignó el pedante voltear a verme y me miró con unos ojos, igualitos a los míos en el color, como si me conociera, o como si nuestros ojos, por arte de magia, acabaran de cambiarse de cara: los míos a la suya, los suyos a la mía. Salí de prisa porque a mí la brujería me da mucho miedo; me subí a mi carro y en la ventanilla estaba él.

–Te invito a comer mañana –me dijo.

–... Uhm, ummmh, eh... mañana no puedo, pero el jueves sí –le dije, nerviosísima.

–No te estoy invitando a comer el jueves –me dijo–, te estoy invitando a comer mañana, en el restauan “Ma come no”, a las tres, y no te espero: sé puntual.

Así de cabroncito como se veía, y de la apantallada que me puso, Mariela me contó después que regresó pálido, con el pulso alterado, el corazón en palpito, al taller de Colunga, y que aulló, feliz: “¡Quiero un trago, carajo: me dijo que sí, acabo de encontrar a la mujer de mi vida!” (*ibid.*: 60-61)

Di quest’uomo sappiamo che ha una cinquantina di anni, quasi il doppio di Litebí, che ne ha ventisei, è nato a Jilotlán de los Dolores, – «Un pueblo del sur de Jalisco que nadie conoce, tanto que hasta Juan José Arreola aseguraba que era “un puro invento”» (*ibid.*: 38) – ha tre figli con i quali parla in francese, e conosce le personalità più in vista della città, tutte presenti al loro spettacolare matrimonio. Litebí sottolinea la somiglianza tra il marito e il nonno Ralf e il papà Coronita, motivo in più che l’ha spinto ad accettare di sposarlo: «Ah, mi marido. Tipo estupendo. Él no sabe que lo quiero porque para mí es una mezcla de mi abuelo Ralf y de Coronita mi padre: aventurero y chistoso, inteligente e inventivo, despistado y culto» (*ibid.*: 66-67).

L’autore non chiama mai per nome questo personaggio ma ci rivela la sua identità a pagina 23 tramite una nota a piè di pagina in cui confessa di essere lui stesso quel marito che, prima del capitolo 11 in cui viene effettivamente introdotto, viene citato di tanto in tanto. In questo modo ci vengono fornite informazioni, autentiche, su Dante Medina, come la sua professione di scrittore, traduttore dalla lingua francese, professore di letteratura e critico d’arte:

Entre los papeles de la tía Patricia [...]; y entre las informaciones obsesivas de tía Susan [...]; y remendándole con la buena costura de una foto en Notre Dame, una postal de Sacre Coeur, un camafeo de época, y la ayuda de mi marido, que es traductor del francés, y escritor, puedo reconstruir lo que sucedió entre noviembre de 1945 y junio de 1946, en que mi abuelo regresó a casa. (*ibid.*: 23)

Muchos años después, mi marido, que es profesor de literatura, interrogando a mi mamá y a mis tías, a los cantineros, a los que en esos años eran niños curiosos y se volverían pescadores, a las niñas que luego serían señoras, y a las muchachas ya viejas que en ese entonces eran putillas callejeras, escribió una crónica de lo que pudo ser la estancia de mi abuelo en San Blas [...]. (*ibid.*: 40)

Si bien mi papá creía que el arte era una forma de perder el tiempo para no trabajar, mi esposo, que además de escritor es crítico de artes plásticas, le dijo a mi papá, cuando le concedió mi mano en una cena de *Thanksgiving* [...] (*ibid.*: 64)

Con questo espediente narrativo l’autore è come se si guardasse dal di fuori, mettendosi nei panni della moglie per descriversi e cercare di capire come gli altri lo vedono e che percezione hanno di lui, esperimento che ha un effetto decisamente comico in quanto la ragazza che diventerà sua moglie descrive senza mezzi termini la sua prima impressione, non molto lusinghiera.

### **I bisnonni materni: James e Martha Johnson**

I bisnonni materni di Litebí vengono ricordati perché sono loro che diedero Alta in sposa a Ralf. James viene descritto in modo estremamente negativo persino da una delle nipoti, Sally Jo. Per la sua cattiveria, anche nei confronti dei propri figli, e per il fatto che James volesse continuare a spostarsi da un luogo all'altro alla ricerca di minerali e pietre preziose, un giorno Martha decise di lasciarlo andare e di non seguirlo, restandosene a casa con i figli. Da quel giorno nessuno lo vide più.

### **I bisnonni paterni: Louis Napoleon Cremean e Josephine Mallor**

La caratteristica più peculiare di questi due personaggi è il loro nome, motivo di orgoglio per tutta la famiglia: i due coniugi, infatti, si chiamano come i due imperatori francesi, Napoleone e Giuseppina. Proprio per continuare la tradizione militare della famiglia, avrebbero voluto che loro figlio Ralf avesse un figlio maschio. Tuttavia, l'ultimo militare di casa Cremean sarà Ralf, che non avrà mai il suo tanto agognato "soldadito".

### **Il datore di lavoro: Alejandro Colunga**

Famoso pittore e scultore messicano (anche al di fuori del romanzo) Alejandro Colunga affida a Litebí e alle sue colleghe il restauro della propria casa della Colonia Americana: è così che la ragazza conosce colui che diventerà il suo maestro di scultura dopo che l'artista le propone di lavorare per lui nel suo studio. Colunga dimostra di essere un tirchio approfittatore perché il lavoro svolto, gratuitamente, da Litebí e dalle altre ragazze viene venduto dall'artista a prezzi astronomici, nonostante di suo ci sia solo la firma. Leggendo, capiamo che Colunga diventa servizievole quando è in presenza di personalità più in vista rispetto a lui, come nel caso della visita nel suo studio di quello che diventerà il marito di Litebí, al quale offre tutto ciò che desidera, alcolici inclusi nonostante nel suo laboratorio non si bevesse per rispetto alla storia della sua famiglia di ex alcolisti. Alejandro Colunga è, tuttavia, una figura chiave per la storia in quanto fa da tramite tra Litebí e il futuro marito, favorendone l'incontro.

### **L'amica del marito: Mariela**

Mariela fa la propria entrata in scena nello studio di Colunga insieme a colui che diventerà il marito di Litebí. La donna afferma di essere la direttrice del dipartimento di disegno e arti plastiche della UNIVA, la Universidad del Valle de Atemajac, meglio conosciuta come *la universidad caviar* perché è tra le più costose. Di Mariela si dice abbia flirtato con buona parte dei pittori di Guadalajara con i quali, però, non ha mai concluso nulla.

### **Le cognate: Elsa, Rosa, Dalila, Hilda, Romelia**

Le sorelle del marito di Litebí ci vengono presentate come delle vere e proprie arpie, gelosissime del fratello e diffidenti riguardo alla futura cognata. Solamente Hilda e Romelia sembrano essere favorevoli al matrimonio tra i due, decidendo di dare il proprio appoggio a quella nuova unione.

### **I figli del marito: Agnès, Paola, Gabriel**

Dei figli del marito di Litebí, avuti dal precedente matrimonio, non ci viene detto molto. Litebí li conosce durante la cena di presentazione della futura moglie alla famiglia, e mentre le due ragazze (di poco più giovani di lei) la guardano con diffidenza e con gelosia, il bambino (con due bellissimi occhi neri e capelli da principe azzurro) percepisce il suo sgomento e cerca di rassicurarla e di farla sentire a proprio agio, sedendosi sulle sue gambe, dimostrando quindi una sensibilità sconosciuta a tutti gli altri membri della famiglia del promesso sposo e, al contempo, una consolidata abitudine di cercare di fare bella figura con le donne che il padre è solito presentare loro.

### **L'amico di nonno Ralf: Mathew**

Compagno di cabina di Ralf sul sottomarino che, durante la Seconda Guerra Mondiale, li porterà a sbarcare in Sicilia e partecipare alla liberazione dell'Italia dai nazisti, Mathew insegna all'amico tutto ciò che sa sulla pesca, suscitando in lui il desiderio di diventare pescatore una volta tornato in patria. Quando viene loro comunicata la notizia del congedo dall'esercito, mentre Ralf scoppia a ridere, Mathew si mette a piangere, implorando di poter mantenere il proprio impiego in quanto il suo sogno era quello di partecipare a tre guerre mondiali, e ormai era a un passo dal realizzarlo. Per affrontare quella nuova condizione di «inútiles con sueldo», Ralf e Mathew decidono di dedicarsi alla professione che richiede più tempo di tutte: la pesca. Una volta terminata la guerra, anch'egli in modo piuttosto avventato, decide di partire insieme ai Cremean per quell'avventura in Messico, facendo da copilota a Ralf durante il viaggio:

Y como él mismo se había nombrado Comandante en Jefe de la Expedición, y por lo tanto era el mando principal, empacó a Mathew, le dio el encargo provisional de Capitán Copiloto, y le prometió que le daría un ascenso, en territorio extranjero, donde lo iba a nombrar Contralmirante de Fragata del Lago de Chapala, lugar de destino donde se dedicarían a pescar el día entero, Ralf fumando y Mathew tomando cerveza mexicana que es buenísima. (*ibid.*: 31)

Tuttavia, Mathew non riesce ad ambientarsi nel nuovo Paese, e dopo poco più di una settimana decide di tornare negli Stati Uniti dalla sua famiglia, nonostante di questa non si sappia

assolutamente nulla. Viene infatti descritto come «un viejito solitario, con cara de bueno», che esce quindi di scena tornando alla sua vita da ex militare in pensione e lasciando i Cremean alla loro nuova avventura.

### **L'amica di nonno Ralf: la prostituta di San Blas**

La donna, di cui non viene mai rivelato il nome, lavora all'osteria El Chanco Volador di San Blas come cameriera e prostituta e rappresenta un personaggio molto importante all'interno della storia in quanto ci offre una voce narrante diversa da quella a cui il lettore si era abituato fino a quel momento, quindi un punto di vista del tutto nuovo. Infatti, Litebí inserisce nella propria autobiografia la testimonianza integrale della donna, trascrivendo le stesse parole che lei e il marito ascoltano dal registratore. La prostituta racconta, in modo molto prolisso e, a tratti, probabilmente esagerato, di essere stata una grande amica di nonno Ralf, a cui si era avvicinata spinta dalla curiosità per quello straniero che non faceva altro che lanciare fuochi d'artificio, pescare e bere birra in un paese tutt'altro che interessante. La donna condivide con Ralf la passione per la birra e di lui apprezza l'onestà e la filosofia di vita. Si lega all'uomo a tal punto da uccidere, secondo il suo racconto, due uomini che erano venuti a cercarlo, plausibilmente con l'intenzione di rubargli dei soldi, dicendo di essere il figlio e il nipote; dopo aver capito che i due erano degli impostori, la donna decide di farli sparire: non avrebbe mai permesso che portassero via l'allegria dal villaggio.

### **2.5. Stile**

Il libro *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* è stato definito da Dolores Álvarez come una cronaca travestita da romanzo o un romanzo travestito da cronaca, il cui obiettivo è, senza dubbio, divertire, fare sorridere il lettore. Abbiamo visto, infatti, che viene ripercorsa la storia della famiglia Cremean nella quale non mancano episodi a dir poco comici, come quando Ralf si convince che sua moglie possa accoglierlo dopo anni di assenza, dovuti alla guerra, con un figlio maschio grazie a qualche miracolo del progresso scientifico. Si può quindi affermare che l'ironia è il filo conduttore dell'opera analizzata come lo è, in generale, della produzione letteraria di Dante Medina, il quale ritiene che:

Tenemos que oponerle a la tragedia una cara fuerte y esta es el humor, porque el humor es la cara más visible de la inteligencia. El humor parece que se evade, pero no, es justamente con el humor donde ponemos el dedo en la llaga, el humor nos permite decir impunemente lo que pensamos de la realidad, reírnos de ella y decirle: no nos derrotarás.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=Bxy\\_tJoZTJM](https://www.youtube.com/watch?v=Bxy_tJoZTJM)

Partendo da questa breve premessa, nei paragrafi seguenti verranno analizzate le principali caratteristiche del testo di partenza che contribuiscono a creare lo stile che caratterizza l'opera di Dante Medina.

### 2.5.1. La voce narrante

Che una persona metta tutto sé stesso nell'opera che scrive è una frase che si ripete spesso ma che non corrisponde mai a verità. È sempre solo una proiezione di sé stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera. (Calvino, 1980: 316-317)

Secondo Cavalloro (2014: 157), «il narratore è l'elemento originario che rende possibile l'esistenza di una storia», senza il quale l'opera non può esistere. Barengi (1992: 102-103) utilizza la metafora del teatro per parlare delle numerose prospettive da cui il narratore può introdurci la storia:

Può sedersi tra le fila, accanto agli spettatori, ovvero interporsi tra questi e il proscenio; può spostarsi sulla scena, mescolandosi con gli attori, o dominarli dall'alto, muovendoli come marionette; può nascondersi nella buca del suggeritore o dietro le quinte, e può occupare un palco d'onore investito dalle luci. Più spesso, si aggira a mezza via tra coloro di cui narra e coloro che assistono, ora più ora meno loquace, discreto, e disposto a giochi di destrezza con le cortine e il sipario.

In *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, la voce narrante corrisponde alla voce di Litebí, la quale condivide con i lettori la propria autobiografia tramite l'uso di verbi, pronomi e aggettivi in prima persona. Attraverso i suoi ricordi, fatti anche dalle storie ascoltate nel tempo dai famigliari, Litebí ricostruisce in modo cronologico la storia della sua famiglia, a partire dagli eventi del passato fino alle esperienze dirette, come l'incontro con il marito e il suo matrimonio. L'incipit della storia è un esempio del suo modo di narrare: «Cansado de las guerras de su país, mi abuelo decidió buscar la paz en el extranjero. Había ido al este y al oeste y al norte, como soldado; el sur, pensó, era la opción lógica. Eso explica por qué nací en México. Pero vamos desde el principio» (Medina, 2016: 9).

Per quanto riguarda la voce – che nel senso *genettiano* del termine è «la categoria di quei fenomeni dell'enunciazione narrativa che dipendono dalla posizione relativa del narratore rispetto alla storia: posizione *temporale*, ma soprattutto posizione *diegetica*» (Cavalloro, 2014: 169) – è necessario analizzare il punto di vista della collocazione temporale, che come ricorda Cavalloro coincide con il punto cronologico da cui il narratore guarda alla storia e che, nel nostro caso, è ulteriore, cioè «la posizione narrativa più classica, quella in cui, rispetto all'istanza narrativa, la storia si trova in un passato più o meno precisato» (*ibid.*). Dal punto di

vista della collocazione rispetto ai livelli narrativi della storia, invece, siamo di fronte a un narratore omodiegetico, in quanto la sua identità coincide con quella di uno dei personaggi, e intradiegetico, perché la sua esistenza viene presa in considerazione dalla narrazione. Cavalloro (*ibid.*: 174) evidenzia anche come questo tipo di narratore sia tipico della forma autobiografica del nostro romanzo, e come ciò conduca a uno sdoppiamento del narratore:

La prima cosa che viene in mente quando si pensa al narratore omodiegetico, o interno, è il modello del racconto autobiografico, quello in cui l'identità del narratore coincide con quella del protagonista della storia, ma tra i due esiste uno scarto temporale che permette al primo di guardare al secondo come se si trattasse di un personaggio diverso da lui.

Se è vero che Litebí è la voce narrante che mantiene le fila del discorso con il suo racconto, è altrettanto vero che a prendere la parola, spesso, sono altri personaggi, di cui lei riporta i discorsi o i dialoghi. Nel nono capitolo, addirittura, vi è tutta una parte in cui si riporta, tramite l'escamotage di una registrazione, la conversazione con la prostituta di San Blas di cui abbiamo parlato precedentemente. La donna, in quello che sembra un lungo e spesso disconnesso flusso di coscienza, racconta alcuni aneddoti del periodo in cui "il gringo" Ralf aveva rallegrato quello che normalmente era un paese assolutamente anonimo, e lo fa parlando in prima persona utilizzando un lessico e una sintassi tipica del linguaggio orale di quella fascia di popolazione meno colta, e presentandoci il proprio punto di vista. Il romanzo, quindi, si arricchisce di più voci che si aggiungono a quella principale, di Litebí, creando un romanzo che potremmo sicuramente definire polifonico.

La lingua impiegata dalla voce narrante, comunque, è del tutto personale e conferma quanto sostiene Meneghelli (2013: 91) in Cavalloro (2014: 172), dal momento che comprende «commenti, generalizzazioni, scelte lessicali e linguistiche, figure, accenti [...], attraverso cui il discorso non si limita ad asserire ma giudica, classifica, mette in rilievo, delinea un "mondo ideologico", invitando i lettori a fare altrettanto». Essa, infatti, risulta schietta, a tratti comica grazie all'intrusione di commenti personali («Ay, güey. *No comment!*») e del tutto appassionata, come se, scrivendo delle proprie radici, si stesse prendendo cura di un tesoro.

Infine, è interessante notare come, a un certo punto della narrazione, si verifichi quella che Cavalloro (2014: 195) identifica come "intrusioni d'autore". Infatti, nell'accennare al marito di Litebí, Dante Medina prende la parola in prima persona sotto forma di nota a piè di pagina: «[Ese marido soy yo: Dante Medina. Je.]», con la quale, con grande sorpresa del lettore, dichiara di essere lui stesso quel marito e lascia capire che, in realtà, quella è l'autobiografia della moglie, il che ribalta la prospettiva con cui il lettore si era approcciato al libro, credendo cioè che quella fosse l'autobiografia al femminile dell'autore, come si deduce dal frontespizio. Quel



che è certo è che Dante Medina dimostra una grandissima capacità di identificazione con il punto di vista femminile che si riflette anche nella scrittura, come afferma lui stesso:

Yo escribo como mujer, soy un *transtextual*. Soy capaz de usar la voz femenina de una manera extraordinaria. Más de alguna vez he ganado premios con pseudónimos donde dicen que es una mujer la que escribió eso. El premio nacional de teatro que gané este año [Premio nacional de Dramaturgia Óscar Liera] lo gané con una obra que curiosamente se titula *Fémima Paradoxus*, y el personaje principal es una mujer extraordinaria porque, yo no me canso de decirlo, la inteligencia está en manos de las mujeres, los hombres somos un segundo grado de inteligencia y de sensibilidad; las mujeres son las dueñas de la lengua. Los personajes femeninos a mí me parecen terriblemente ricos para la literatura. Soy uno de esos extraños escritores que he escrito una autobiografía en femenino: escribí una novela que es una autobiografía, pero quien la escribe es una mujer y se refiere a mí a veces, muy pequeñitamente, diciendo: “Ah, sí, ese escritor que yo conozco...”, pero en realidad quien está escribiendo es una mujer y consigo hacer la voz de mujer porque me parecen voces mucho más ricas.<sup>7</sup>

Lo scrittore afferma di essere stato in grado di sviluppare questa capacità grazie alla propria formazione e al fatto di essere cresciuto in un “clan de mujeres”: «Llego a identificar a 17 mujeres en el entorno mío, de todas las edades. En una casa con todas esas mujeres y sin televisión hay mucho chisme, y yo escuchaba todo. Me identificaba mejor con ellas, siempre jugué con niñas, eso hizo que mi lenguaje femenino se desarrollara».<sup>8</sup> La stessa Dolores Álvarez, nella quarta di copertina, afferma che dentro Dante Medina c'è una donna, che si lascia intravedere nelle sue opere letterarie e, nella vita quotidiana, nei suoi gesti, nelle sue maniere cordiali e nel suo tono di voce: è proprio la poetessa che usa il termine “transtextual” per definire l'autore: «Dante está exento de androginias: no es un transexual, es un transtextual. Por eso está lingüísticamente bien dotado para escribir una “autobiografía en femenino”, y contar esta crónica disfrazada de novela, esta novela disfrazada de crónica». Chi, quindi, meglio di Dante Medina poteva affrontare la sfida di scrivere un'autobiografia al femminile, calandosi completamente nel modo di vedere e di pensare di una donna? Litebí, la voce narrante, è perciò la perfetta incarnazione letteraria della donna che abita nello scrittore, lasciata libera di esprimersi e di creare un'originalissima opera d'arte.

### 2.5.2. Morfologia

Per quanto riguarda i tempi verbali utilizzati per realizzare l'intreccio di *Esta gringa que ves* l'autore ha usufruito, principalmente, del *pretérito indefinido* e del *pretérito imperfecto* indicativo al fine di narrare eventi ormai passati, i quali rappresentano la maggior parte dell'opera trattandosi di un'autobiografia che racconta non solo della vita e delle avventure

---

<sup>7</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=Bxy\\_tJoZTJM](https://www.youtube.com/watch?v=Bxy_tJoZTJM)

<sup>8</sup> Cfr. <http://gaceta.cusur.udg.mx/dante-medina-el-del-sur/>

della voce narrante ma di quelle di tutta la sua famiglia. Nei pochi casi in cui la narrazione viene riportata all'attualità, viene chiaramente utilizzato il tempo presente, come nel seguente esempio:

La pregunta en este momento, entre mi marido y yo, como pareja, no es qué lengua hablaría un hijo nuestro (“¡tapatío!”, es la respuesta), sino si tenemos un hijo o no:  
–¿Y si nace mujer? –le digo yo.  
–¿Y si nace hombre?, – me dice él– ¿le daremos otro soldadito al gobierno norteamericano?  
Me callo. Yo soy tan pacifista que no me voy a poner a pelear ni por la guerra. (Medina, 2016: 66)

Inoltre, viene usato sempre il presente quando la voce narrante riporta parti di dialoghi o introduce commenti e brevi riflessioni, come nel seguente esempio: «Vinieron unas mamás al Colegio Veracruz a quejarse o algo así, total ¡que la expulsan las Mercedarias de la escuela! Y mi mamá, enojadísima, que la retacha a los Estados Unidos, ¡a ver si allá se componía, o la amarraban, o algo! Pleitos de hermanas, pienso yo» (*ibid.*: 53).

Mentre la separazione dei piani temporali è ben definita in tutto il romanzo, nel monologo della prostituta di San Blas, riportato nel nono capitolo, a tratti è difficile distinguerli. Infatti, la donna passa dal *pretérito indefinido*, usato per raccontare di alcuni momenti condivisi con il gringo, al presente, che viene utilizzato sia per parlare con Litebí e il marito durante il loro incontro, sia per parlare con i due uomini che avevano finto di essere il figlio e il nipote di Ralf, probabilmente per rubargli dei soldi. Ciò rende difficoltosa la comprensione della dinamica dei fatti, poiché spesso non è chiaro chi sia l'interlocutore della prostituta, ma al contempo rende perfettamente l'idea di una testimonianza in presa diretta, raccontata senza filtri, autentica.

Un'altra particolarità morfologica interessante è relativa a una caratteristica dello spagnolo del Messico, legata all'uso del suffisso *-ito*. Stando a Córdova Abundis e Barragán Trejo (2018), tale peculiarità riguarda non solo le zone rurali, ma anche città come Città del Messico, Monterrey e Guadalajara. Nel romanzo analizzato vi sono diverse occorrenze che saltano all'occhio durante la lettura, tra cui sostantivi come *diosito*, *gringuita*, *indiecita*, *mantelito*, *mesesitos*, *patroncito*, *serenatita*, e *tequilita*, aggettivi come *interesadito*, *igualito* e *merita*, pronomi come *tantito* e avverbi tra cui *ahí mismito*, *prontito*, *seguidito* e *ahorita*. Il diminutivo può indicare una misura ridotta, come nel caso di *mantelito* o un'attenuazione dell'importanza di una cosa o situazione per ridurre la carica semantica del vocabolo, a cui spesso si accompagna una sfumatura di ironia, come nel caso di *serenatita* e *mesesitos*. A volte comporta un'intensificazione, soprattutto per quanto riguarda aggettivi e avverbi, come *igualito* e *prontito*, o un valore affettivo, come nel caso di *diosito* e *gringuita*. Tuttavia, «cuando el mexicano [contemporáneo] usa el diminutivo, muy a menudo [...] trata de ser cortés y amable,

de manera que el morfema -ito no es hoy en México propiamente diminutivo, sino reverencial o signo de cortesía» (Lope Blanch, 1991: 162 in Abundis, Trejo, 2018: 64), come nel caso di *tequilita* e *patroncito*.

### 2.5.3. Sintassi

Dal punto di vista sintattico, nel libro si susseguono varie e ampie sezioni narrative con brevi dialoghi (eccezion fatta per il decimo capitolo che è per buona parte costituito dal dialogo tra Litebí e la zia Susan) e rare descrizioni. L'opera si caratterizza per la presenza di periodi generalmente molto lunghi, al termine dei quali spesso il lettore si trova "senza fiato" e un po' stordito dalla quantità di informazioni fornite all'interno della stessa frase, che sovente occupa lo spazio di un intero paragrafo.

Ajjic... donde Alta se desesperaba, porque ni podía acostumbrarse a la comida "exótica" –como la llamaba ella–, ni le era posible cocinar nada, por más que trajera su preciado cuaderno de recetas preferidas, algunas heredadas de su mamá Martha Caroline Johnson: si quería hacer *Breakfasts*, ¿dónde encontrar *Rice and Raisins*?; para las *Meats*, ¿cómo hacerse entender en mexicano para reunir los ingredientes del *Veal Breast with Cornbread Stuffing*?; y en cuanto a los *Vegetables*, ¿quién le iba a informar cómo se llaman aquí los *Oyster Plants*, los *Parsnips*, los *Peas* y *Potatoes*, los *Acorn*, los *Cucumbers*, ay: ni *Sugar* sabía pedir en la tiendita, por qué a nadie se le ocurrió traer un diccionario. ¡Así no se puede cocinar! (*ibid.*: 33)

Questo stratagemma, di cui qui viene proposta solo una delle moltissime occorrenze, viene impiegato dall'autore per mantenere alta l'attenzione del lettore, per farlo immedesimare il più possibile all'interno della storia, in quei piccoli drammi quotidiani che ci avvicinano ai sentimenti dei protagonisti e ce li fanno sentire in modo più autentico. Nel paragrafo citato, ad esempio, al lettore sembra quasi di partecipare alla disperazione di Alta dovuta all'impossibilità (e spesso incapacità, in quanto non conosce lo spagnolo) di trovare ad Ajijic gli ingredienti per cucinare quelle ricette che era abituata a preparare per la famiglia. Sicuramente questa sensazione di coinvolgimento sarebbe stata minore se l'autore avesse deciso di dividere il periodo in più parti, permettendo al lettore di respirare e "riposare" dalla lettura per qualche frazione di secondo. In questo modo, invece, chi legge è come risucchiato in un vortice di parole che non gli permette di staccare gli occhi dalla pagina e l'immaginazione dalla situazione in cui è stata catapultata dalla sapiente scrittura dell'autore.

Tale tecnica viene utilizzata soprattutto durante il lungo monologo della prostituta di San Blas in quanto la donna non riesce ad organizzare il discorso secondo un filo logico e racconta gli episodi della permanenza di Ralf nella sua cittadina in modo molto confuso, usando intercalari ed esclamazioni, mischiando parti di racconto e stralci di dialogo, in cui spesso è

difficile distinguere chiaramente chi stia parlando, e di cosa, e dove l'autore ha cercato di riprodurre, nel modo più fedele possibile, le caratteristiche del discorso orale, al fine di trasmettere l'autenticità del monologo:

Le pedí una cerveza por el amor de Dios, y me contestó que ni por eso, y le dije que por piedad, que me viera la cruda en la cara, y me dijo que la veía, pero que tampoco ni por eso, y le dije que de veras que ya me andaba por una chelita pa la carrasperosa cruda, y él me dijo que por nada del mundo ninguna de sus veinticuatro, pero que de otras sí me invitaba una, que él sabía lo que era andar como yo andaba en este caso, y en la tienda me compró una caguama, y él se destapó a mi salud otra de sus veinticuatro. (*ibid.*: 41)

O ancora:

Y que me sueltan que venían por ti, ¡malhaya!, que aquí ya todos te habíamos robado, que venían para que vivieras mejor, ¡mejor!, ¡méndigos!, y le solté un botellazo al que primero pude, y otro botellazo al que se quiso levantar, que porque dinero seguro que tenías, escondido, y estás loco, y que ellos eran los herederos legítimos, ¡ya te estaban matando, gringo!, cabrones, como si tú no fueras un sobreviviente del suicidio, pero ellos no saben, no sabían nada de nada, los mensos, y se les hacía fácil venir a este pueblo triste a llevarse la alegría llevándote a ti, ¿a poco yo lo iba a permitir? (*ibid.*: 47)

D'altra parte, Dante Medina modula il ritmo della narrazione ricorrendo anche alla strategia opposta, quella di utilizzare frasi molto brevi, quasi lapidarie, in cui la sintassi viene spezzata da continui segni di punteggiatura forti al fine di evidenziare ciascun elemento comunicativo, mettendo l'accento solo sull'azione che si compie, scarnificandola senza lasciare spazio per interpretazioni ulteriori:

Se acabó la guerra, en 1918. Para mi abuela Alta fueron cuatro años de nada. Limpió y saló pescado todo el tiempo. (*ibid.*: 15)

Se quería morir. Pero no lloraba. Su fuerte era ser fuerte. Vino el día del parto. (*ibid.*: 50)

Poco faltó para que nos pidiera que nos fuéramos a casarnos en su lugar. Lloraba de nervios y de preocupación. Fue necesario empastillarla y arriarla a empujones. (*ibid.*: 54)

#### 2.5.4. Lessico

Una delle caratteristiche salienti dell'opera è il fatto di essere profondamente radicata nel contesto culturale messicano, aspetto che si riflette, chiaramente, anche nella lingua impiegata. *Esta gringa que ves*, infatti, presenta un elevato numero di vocaboli ed espressioni tipici dello spagnolo messicano, tra cui *abuelear*, *ahorita*, *apantallado*, *arre*, *banqueta*, *bola*, *boleto*, *caguama*, *camión*, *carro*, *checar*, *chela*, *chelear*, *chiquiada*, *cruda*, *destrampe*, *empacar*, *fregón*, *gambusinos*, *guarache*, *güero*, *güeva*, *jalisquillos*, *ñenga*, *nomás*, *malhaya*, *menso*, *m'hija*, *mula*, *palomazo*, *patito*, *puro* (che può essere usato come sinonimo di "solamente")

davanti a un sostantivo di cui si vuole evidenziare la quantità, per esempio: “*puras viejas*” a pagina 26), *reventón*, *sangrón*, *tapatío*.

L’opera, inoltre, è ricca di colloquialismi tipici messicani come *caer de madre*, *carnala*, *chamaco*, *chava*, *chiches* o *chichis*, *chichona*, *chingar*, *chingón*, *compa*, *cuate*, *encabronar*, *fresa*, *güey*, *hijos de la chingada*, *mamón*, *mentar la madre*, *metiche*, *órale*, *pendejada*, *pendejo*, *pinche*, *pos*, *talacha*, *valemadrista*, *vieja*, *zafado*. È chiara quindi la produttività linguistica relativa a sostantivi come *madre*, da cui si originano espressioni tra cui *caer de madre*, che significa “essere sicuro”, *mentar la madre*, che indica il fatto di insultare qualcuno dicendogli di *chingar a su madre*, insulto tra i più diffusi ed espressivi in Messico, e *valer madre*, da cui deriva l’aggettivo *valemadrista*, sinonimo di “non importare nulla”; e *chingar*, parola cui è stato dedicato un intero dizionario, *El Chingonario. Diccionario de uso, reuso y abuso del chingar y sus derivados* (2010), grazie alle numerose varianti che se ne possono trarre e agli innumerevoli significati che può assumere, come *chingón*, che si può usare in riferimento sia a qualcuno che dà continuamente fastidio che a qualcuno che è bravo in una determinata attività o occasione, e *hijo de la chingada*, per la quale riportiamo la definizione del *Chingonario*: «Definición que se le hace a la persona ruin y despiadada que no sólo actúa de mala fe, sino que se regodea de sus actos de traición y bajeza. También se usa como expresión de sorpresa cuando alguien hace algo inusitado y ya no hay forma de reparar el daño».

Per riuscire a raccontare le vicende di una famiglia statunitense trapiantata in Messico, il lessico si arricchisce anche di termini ed espressioni inglesi (*big lake*, *you know*, *lagoon*, *fuck you*, *go back home*, *good morning*, *grandma*, *grandpa*, *marines*, *pioneer*, *only for men*, *the war is over*, ecc.), soprannomi (*Donald Duck*, *Miss Raffles*, *Old Lady*, *Slip*) e nomi di ingredienti e piatti tipici (*rice and raisins*, *meats*, *veal breast with cornbread stuffing*, *vegetables*, *oyster plants*, *parsnips*, *peas*, *potatoes*, *acorn*, *cucumbers*, ecc.) rigorosamente riportati in corsivo per sottolinearne l’alterità rispetto al resto del testo, del quale, allo stesso tempo, ne sono parte inscindibile e integrante. Si trovano anche parole in francese, riguardanti la gastronomia (*baguette*, *croissants*, *mousse au chocolat*, *petit noir*, *croque-monsieur*, ecc.) e una in italiano, “treno”, che appare nella narrazione del viaggio, in treno appunto, che dall’Italia porta i due militari a Parigi e durante il quale Ralf e Mathew riescono a scorgere la Torre di Pisa.

Questa commistione di lingue riflette molto bene la varietà di luoghi che fanno da sfondo alle vicende avventurose di questa famiglia, così come la realtà messicana, permeata dalla coesistenza di inglese e castigliano, nonché la lingua dei migranti, vero e proprio cocktail di parole della nuova lingua che si sta cercando di imparare e retaggi della propria lingua madre,

che non si riesce mai ad abbandonare del tutto e che torna sempre a galla, a ricordare chi si è e da dove si viene. Per questo, a volte, vi sono errori e storpiature (*flower-citas* per parlare dei fiorellini selvatici, *nosotrous*, *muncho pendejous español*, espressione con cui Mathew cerca di scusarsi con Alta per averci messo tanto a raggiungerle in Messico, dando la colpa al pessimo spagnolo suo e di Ralf, *Shapala* per indicare il lago di Chapala, *Guadalalara* invece di Guadalajara, *Ajiquiquic* per Ajijic) che creano un effetto di ilarità nel lettore, il quale si rende conto dell'errore e, sorridendo, sente empatia per quei personaggi che stanno facendo uno sforzo per imparare una lingua completamente diversa dalla propria.

Inoltre, è interessante riflettere sulla presenza di nomi parlanti, tra cui spiccano *Pañuelito de Lágrimas*, *Ñora Quilla* e *Sor Marimacho del Plátano Maduro*, ciascuno dei quali suggerisce una caratteristica della persona a cui è stato affibbiato il nomignolo. *Pañuelito de Lágrimas*, ad esempio, è il soprannome attribuito a Sally Jo a causa della propria sensibilità, tratto che la porta ad essere molto sentimentale e a piangere spesso e volentieri. *Ñora Quilla* è il modo, affettuoso e ironico, con cui Litebí definisce nonna Alta dopo che questa si è lasciata sedurre dalle comodità della sua nuova vita a Guadalajara, città che, come ci viene rivelato in una nota, è famosa per essere la patria della vanità e delle apparenze. Il nome è il risultato dell'abbreviazione di *señora* e di *jalisquilla*, termine con cui vengono indicati, in maniera sprezzante, gli abitanti dello stato di Jalisco. Infine, *Sor Marimacho del Plátano Maduro* è il soprannome che le studentesse della scuola Enrique de Ossó, gestita dalle suore Teresiane, usano per riferirsi a una suora lesbica, piatta come una tavola, che aveva il vizio di allungare le mani sulle ragazzine; infatti, *Marimacho* è composto da *Maria* e *macho*, elemento che suggerisce la mascolinità della donna, nome seguito da *del Plátano Maduro*, formula che normalmente verrebbe usata per specificare la provenienza della suora e che, invece, in questo caso contiene sfumature sessuali e ironiche grazie al richiamo alla banana.

### **2.5.5. Neologismi e giochi di parole**

Come evidenziato da Bernabini (2010), «l'invenzione di neologismi è un tratto tipico dello stile di Medina, il quale ama giocare con le possibilità della lingua», tanto che l'autore ha deciso di inserire, in chiusura alla raccolta *Con juego en la lengua* (2020), un'appendice lessicografica, un vero e proprio indice delle parole da lui inventate e non ancora presenti nel dizionario. La sezione, curata dalla studiosa Sandra Ruíz-Llamas, contiene più di mille voci, per un totale di oltre cento pagine, ed è provocatoriamente intitolata "Palabras diccionariales de Dante Medina", titolo in cui vi è un ulteriore neologismo che allude al fatto che queste parole potrebbero, in futuro, essere inserite nel dizionario. L'indice presenta i neologismi e, per

ciascuno, fornisce un esempio tratto da uno dei sedici romanzi inseriti nella raccolta, il che permette al lettore di comprendere come viene usata la parola e con quale significato.

Dante Medina, durante una presentazione del libro sopra citato,<sup>9</sup> a proposito della propria creatività e produttività linguistica afferma: «Es imposible que deje de inventar palabras mientras escribo, y por una razón bien clara: me hacen falta palabras, y entonces me las invento, porque no alcanzan». La difficoltà, segnala l'autore, sta nell'evitare di creare parole oscure e di difficile comprensione ma inventare parole che siano comprensibili a partire dal contesto d'uso: «El mayor reto al crear una “nueva” palabra es que se entienda de manera más o menos natural, que no se tenga que explicar el término. Lo que hago comúnmente es combinar palabras para generar otras».<sup>10</sup> L'esempio più lampante di neologismo riscontrato in *Esta gringa que ves* è l'aggettivo *agolfanado*, derivante dal verbo *agolfanarse* che, tra i vari significati che può acquisire a seconda del contesto, può significare: «Ser reiterativo e insidioso; sacarse de onda; quedársele viendo de más a los senos o a las piernas de una mujer y que lo cachén a uno».<sup>11</sup>

Lo scrittore, quindi, è conosciuto e apprezzato proprio per l'originalità del suo stile, per quella fantasia e genialità che gli permettono di giocare con la lingua e sfidare le convenzioni letterarie, come sottolineato da Profeti (2018): «Las creaciones de Dante Medina se caracterizan por una innovación continua, por un juego (muy serio) con las palabras y con la tradición literaria, que constantemente el escritor desafía, y de la cual se mofa».<sup>12</sup> Lo stesso Medina (2017b), afferma:

Todo lo que yo he escrito, toda mi escritura, toda mi actitud de escritor, se la debo al aburrimiento. Escribir, para mí, es huir del aburrimiento, cuya imagen más elemental, más perceptible y peligrosa, es la monotonía. No soporto escribir un texto de la forma, del modo, en que he oído en la lectura otro texto, o en la forma en que dicen en la escuela y en la universidad que se escriben “correctamente” los textos.

La scrittura viene quindi vista come una via di fuga dalla monotonia, dalla noia, e attraverso questa lo scrittore persegue un obiettivo ben chiaro, creare qualcosa di non ancora visto, non ancora sperimentato: «Si busco algún propósito que haya animado mi escritura, recuerdo, en especial, uno: llevar al límite las posibilidades de la lengua. No al límite de ella, desde luego, sino al mío; al límite de mis posibilidades» (*ibid.*).

---

<sup>9</sup> Cfr. <https://www.facebook.com/culturacolima/videos/envivo-presentaci%C3%B3n-del-libro-con-juega-en-la-lengua-antolog%C3%ADa-de-novela-por-dan/1641697512635150/>

<sup>10</sup> Cfr. <http://gaceta.cusur.udg.mx/dante-medina-el-del-sur/>

<sup>11</sup> Cfr. <https://www.facebook.com/culturacolima/videos/envivo-presentaci%C3%B3n-del-libro-con-juega-en-la-lengua-antolog%C3%ADa-de-novela-por-dan/1641697512635150/>

<sup>12</sup> Cfr. [http://www.lettrafranca.com/wpcontent/uploads/2018/05/Sin\\_miedo\\_a\\_las\\_palabras\\_cuentos\\_completos\\_Dante\\_Medina.pdf](http://www.lettrafranca.com/wpcontent/uploads/2018/05/Sin_miedo_a_las_palabras_cuentos_completos_Dante_Medina.pdf)

Ed è proprio da questa instancabile ricerca di innovazione che nasce la tendenza dell'autore a utilizzare vari giochi di parole, o meglio, come afferma Medina (*ibid.*), giochi *con* parole:

Sería fácil observar, a la ligera, que en mis escritos vagan los juegos de palabras. Quisiera corregir esta impresión: rara vez pongo en lo que escribo juegos de palabras. Lo que procuro, lo que persigo incluir en mi escritura, son juegos con palabras. Exacta diferencia: los juegos de palabras, aun calando hondo, son chistosos, hábiles, sorprendivos, pero tienen algo de prefabricado; los juegos con palabras son siempre imprevisibles, se traen un encantador no-sé-qué, algo como muy cosa suya que ya ha dejado de interesarse en provocar la risa, algo que nunca ha sido prefabricado en esa dirección sintáctica o fonética, algo que puede perfectamente existir sin repetirse: sin haber sido previsto por la "normalidad" de la lengua literaria.

Lo scrittore, quindi, è sempre alla ricerca di nuove forme linguistiche per veicolare le proprie idee e immagini in modo più incisivo e, allo stesso tempo, innovativo, sorprendente e mai banale, come quando, parlando della zia Patricia, afferma: «-¿Dónde se aprenden mejor las lenguas? Tampoco lo sé. -En la ca-ma. ¡Para todos tenía! ¿A poco crees que la mandaron a Ohio por gusto, gastando dinero? ¡Estaba tan quemada en Guadalajara que hasta nuestra casa olía a chamuscado!» (Medina, 2016: 53), espressione con cui lascia intendere come ormai la reputazione della ragazza in città sia stata compromessa; o come quando la zia Susan ha un'illuminazione e capisce che è a causa di un giovanotto, che lavora in una società del governo che si occupa di elettricità, che da un giorno all'altro finalmente a Sally Jo interessa imparare lo spagnolo: «Como se trataba de un asunto de luz, se le prendió el foco a la tía Susan -que siempre ha sido muy metiche-: ¡con razón ahora sí Sally Jo anda tan interesadita en aprender español!» (*ibid.*: 37).

### 2.5.6. Fraseologia

Sono numerose le locuzioni ed espressioni idiomatiche che contribuiscono a delineare lo stile di *Esta gringa que ves* e a rendere ancora più coinvolgente la narrazione in quanto specchio della cultura di origine, di cui verranno di seguito riportate alcune delle occorrenze più significative. Per esempio, *como chivo en cristalería* è utilizzata per dare un'idea della goffaggine di qualcuno o del suo potere distruttivo in determinate situazioni, significato, quest'ultimo, riscontrato nel passaggio: «La inscribieron en el *American School*, una escuela fresísima, donde Sally Jo rompió tantos corazones como chivo en cristalería, les dio alas a todos los que se fiaban de sus ojos azules» (*ibid.*: 37), nel quale vi è anche la locuzione *dar alas*, che significa "indurre qualcuno a fare qualcosa", oppure *echa la mocha*, espressione tipicamente messicana che significa "rapidamente", come si deduce dal seguente frammento: «-Entonces



¡vi un anuncio en el periódico: se necesita mecanógrafa en inglés! Y que me voy echa la mocha a trabajar» (*ibid.*: 51).

Tra le altre espressioni idiomatiche incontrate nell'opera, ricordiamo: *estar hasta el copete*, il cui significato è simile a quello di *estar hasta las narices*, e trasmette l'idea di averne abbastanza di qualcosa o qualcuno, *hacer el quite*, locuzione utilizzata come sinonimo di "andare in soccorso di qualcuno", *hinchársele (los huevos) a alguien*, espressione idiomatica messicana con cui, volgarmente, si può esprimere il fatto di avere voglia di fare una determinata cosa, *írsele a alguien el santo al cielo*, espressione idiomatica che significa "dimenticarsi quello che si voleva o stava per dire" e *soltar la sopa*, espressione che significa fare una confessione, rivelare ciò che si sa.

### 2.5.7. Figure retoriche

In *Esta gringa que ves* l'autore fa uso di un linguaggio figurato che ne arricchisce la prosa e la rende ancora più intrigante, a partire dalle metafore, come quella impiegata per riferirsi al sottomarino, con cui l'esercito americano è sbarcato in Sicilia, tramite l'immagine di un castello di ferro galleggiante: «Los sicilianos, eufóricos, les convidaban jitomate con albahaca y aceite de oliva con pan, vino y aceitunas negras, y mi abuelo y sus compañeros, no sabiendo qué ofrecerles, los invitaban a subirse al submarino y a conocer su castillo de hierro flotante» (*ibid.*: 22).

Sono presenti, poi, delle similitudini, come quella con cui Litebí descrive il modo di parlare del nonno, le cui parole sembrano musica: «Y mi abuela se quedaba en el arrobó. Porque cuando mi abuelo hablaba, sus palabras eran como música, de lo bonito que decía las cosas, en la lengua que fuera, como si las paladeara» (*ibid.*: 16) e delle antitesi, come: «¿Qué iban a hacer, esos dos viejos militares, tan jóvenes?» (*ibid.*: 27) dove si contrappone l'idea di vecchiaia, relativa all'anzianità di servizio di Ralf e Mathew come militari, e quella di giovinezza, legata alla giovane età dei due quando vengono congedati dall'esercito.

Tra le figure retoriche di ordine utilizzate da Medina vi è l'anastrofe, inserita per alterare il normale ordine degli elementi della frase al fine di enfatizzare una particolare parte del discorso, come in «Como si hubieran ganado la copa del mundo en el futbol se sienten las calles» (*ibid.*: 23), dove si mette in evidenza il paragone calcistico, e «Pidió tequila blanco, Don Julio, el güey del que les hablo, y un puro cubano» (*ibid.*: 60), e il climax, usato, per esempio, in passaggi come: «Mi abuelo Ralf dijo que sí, que el trato estaba hecho, nomás por atrevido, y le fue a comunicar a su papá, mi bisabuelo Louis Napoleon Cremean, que acababa de comprometerse, que ya era un hombre, que se casaría» (*ibid.*: 9) e: «Para mi abuelo cuatro años le significaron

un siglo entero: una gonorrea lo hizo sufrir lo indecible, tres veces se enamoró hasta el punto de querer desertar, convertirse al budismo, morir de amor» (*ibid.*: 15).

Non mancano poi le enumerazioni con cui Dante Medina cerca quasi di “confondere” il proprio lettore: «Fui hasta su muerte su *Litebí*, y nunca mientras vivió quise saber si ése era nombre de alguna fruta, una estrella, una mascota, un lago, un país, un animal, una montaña, una puta de París, o su enamorada de China» (*ibid.*: 38). Un ulteriore esempio di enumerazione, in cui si può riscontrare anche una sorta di parallelismo della struttura con cui si ripetono i sostantivi seguiti da una breve spiegazione, è il seguente:

Alta tenía autorización para empacar la vajilla (yo comí en esos platos), adornos para la casa (un florero y unos mantelitos hechos por mi abuela estuvieron en la casa de mi niñez), la estufa (nunca se sabe las carencias de los países pobres), la olla metálica de presión a la moda (aún la conservamos en la familia), los preciados cubiertos de plata (que Sally Jo, mi madre, saca todavía en la cena de *Thanksgiving*), el acordeón alemán del siglo XIX que Ralf se trajo de París (y que, listilla yo, acabé heredando: le tocó a Susan, ella se lo regaló en el siglo XX a su hijo Gregorio Paul, mi primo *El Güero*, y él se lo regaló a mi marido en el siglo XXI)... y libros, álbumes, documentos, y chácharas. (*ibid.*: 30-31)

Importante è anche la presenza dell’anafora e della sua figura speculare: l’epifora, sfruttata nel corso dell’opera soprattutto all’interno dei dialoghi per rafforzare dei concetti grazie alla maggiore enfasi che la ripetizione di una parola posta alla fine di una frase attribuisce al discorso. Ad esempio:

- Nos acaban de convertir en unos inútiles con sueldo, Mathew.
- O sea que tenemos todo el tiempo del mundo, Ralf.
- Lo tenemos, Mathew.
- ¿Y cuál es el oficio que requiere más tiempo, Ralf? (*ibid.*: 27)

## 2.6. Riferimenti culturali

Alla ricchezza linguistica fin qui illustrata se ne accompagna anche una culturale, rappresentata in primis da quei termini, chiamati anche realia o culturemi, concetto che, «applicato a un testo letterario, designa un elemento verbale dotato di una valenza culturale specifica nella cultura di origine del testo» (Blini, 2013: 37), che permettono di addentrarsi un po’ più a fondo nella cultura messicana. In *Esta gringa que ves*, in particolare, questi sono legati alla gastronomia, tra cui ricordiamo *atole*, *elote*, *cajeta*, *pajarete*, *paloma*, *rompope*, *tamal* e *tortilla*, elementi che permettono al lettore di immedesimarsi nella narrazione, immaginando profumi, sapori, colori e suoni, in quanto viene citato anche il *corrido*, una ballata tipica messicana che può trattare, tra gli altri, temi politici, storici e amorosi.

Accanto a questi termini, così legati alla cultura che fa da sfondo al testo di origine, vi sono altri riferimenti culturali fondamentali, tra cui quelli a personalità famose come lo scultore Alejandro Colunga, l'architetto Luis Barragán, il musicista Pancho Madrigal, le stiliste Julia y Renata, il poeta Raúl Bañuelos, l'artista Sergio Garval e la rock band Toncho Pilatos, riferimenti al gioco del domino tramite espressioni come *mula de seises*, *mula de cincos* e *mula de güeras* e riferimenti intertestuali tra cui quello al film *Ritorno al futuro* e ai libri *A moveable feast* (citato nell'opera con il titolo della traduzione francese: *Paris est une fête*) di Ernest Hemingway, *New Guide to Mexico* di Frances Toor e *My soul in China* di Anna Kavan. L'opera è, quindi, profondamente radicata nel proprio contesto di ideazione e creazione, caratteristica che contribuisce a renderla ancor più interessante e stimolante.

## **2.7. Temi**

Il tema che fa da colonna portante del romanzo è sicuramente quello della migrazione, del viaggio e, in senso più ampio, del movimento. Infatti, l'opera si articola attorno a due fondamentali atti migratori: quello dei genitori di Ralf dalla Crimea agli Stati Uniti, precedente all'inizio della storia narrata, e quello della famiglia Cremean dagli Stati Uniti al Messico. È interessante notare come questa migrazione sia atipica: la cronaca internazionale ci ha ormai abituati a sentir parlare sempre più frequentemente di migranti che dal Messico, e dal resto dell'America Latina, cercano di superare il confine con gli Stati Uniti per tentare di migliorare le proprie condizioni lavorative e di vita. Leggendo *Esta gringa que ves*, invece, ci troviamo di fronte a un uomo, statunitense, un veterano dell'esercito, che decide di andare controcorrente, di compiere una migrazione "al contrario", da Nord a Sud, nel verso opposto a quello che ormai viene considerato "normale", da Sud a Nord, ma con in mente lo stesso obiettivo: un futuro migliore e sereno. Risulta quindi molto interessante riflettere su come l'idea di una "vita migliore" sia davvero relativa, in barba a ciò che ci viene inculcato dalla società e dalle consuetudini: per Ralf questo concetto si indentifica con un posto dove passare in tranquillità la propria vecchiaia a pescare e ammirare i colori delle onde, respirando l'aria dell'oceano.

Accanto ai due spostamenti principali citati anteriormente, che sono di natura permanente e riguardano tutti i membri della famiglia, si collocano i viaggi individuali di Ralf, legati alla sua ultima pazzia e alla partecipazione alle due guerre, altro tema che viene affrontato nell'opera sia dal punto di vista storico, per esempio con l'accento allo sbarco degli americani in Sicilia, che da quello più filosofico: Ralf e il compagno Mathew, infatti, si interrogano sulle contraddizioni delle guerre, che si combattono tra le nazioni ma chi ammazzano sono le persone. Inoltre, è proprio il contesto del conflitto quello che regalerà a Ralf alcune delle

esperienze più autentiche della sua vita, tra cui la possibilità di realizzare i suoi sogni e la nascita di una passione, quella per la pesca, per cui deciderà di dare una svolta alla propria esistenza, insieme a quella della sua famiglia. Ralf passerà gli anni della Prima Guerra Mondiale in Cina, Paese che «lo sedujo hasta el fondo de sí mismo» (Medina, 2016: 17), mentre la Seconda Guerra Mondiale lo vedrà impegnato nella traversata dell'Oceano Pacifico e dell'Atlantico, per poi sbarcare in Italia e concludere la sua avventura in Francia, tutti luoghi che hanno lasciato segni indelebili nella sua anima, l'hanno fatto sognare e vivere grandi passioni.

Appare quindi chiaro come il movimento e la dinamicità siano temi strettamente legati a quello principale del viaggio e della migrazione: da un punto di vista materiale, Ralf e la sua famiglia, spostandosi da un luogo all'altro, imparano a reinventarsi e ambientarsi, affrontando le piccole insidie della vita quotidiana in un contesto completamente differente rispetto a quello da cui provengono, imparando ad apprezzare il diverso e tutte le sue potenzialità; da un punto di vista più metaforico, il movimento è ciò che caratterizza Ralf e la nipote, quell'irrequietezza d'animo che genera una continua necessità di mettersi all'opera, di scoprire il nuovo, di combattere la noia e l'abitudine, di realizzare le proprie aspirazioni.

Un'altra tematica fondamentale di *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* è sicuramente quella relativa alla lingua, implicita già nel titolo. Infatti, Litebí si definisce *gringa*, usando un termine spregiativo diffuso soprattutto in America Latina per riferirsi ai nordamericani, ma immediatamente dopo chiarisce che, al contrario di ciò che ci si aspetterebbe, è nata in Messico e non sa parlare inglese. Questa contrapposizione la segna in modo profondo, si sente divisa tra le sue radici statunitensi, a cui non è stato dato un seguito in quanto nessun membro della famiglia della madre si è degnato di insegnarle l'inglese, e il suo essere in tutto e per tutto messicana, a partire dalla lingua parlata: lo spagnolo (o meglio, il *tapatío*, lo spagnolo parlato a Jalisco). Tale situazione genera anche un sentimento di emarginazione, sottolineato nel passaggio proposto di seguito, che non si sanerà nemmeno con il matrimonio, perché anche il marito parla una seconda lingua, il francese, di cui lei non conosce assolutamente nulla: «Cuando niña, mi madre hablaba en inglés con sus hermanas, con sus amigas, y ni a mi hermano Diego ni a mí nos enseñó su lengua, para poder charlar con las personas adultas sin que la entendiéramos los niños, especie de minusválidos» (*ibid.*: 65-66). È anche attraverso la riflessione sulla lingua, quindi, che Litebí riesce a tratteggiare la propria identità, separandola dal resto, da tutto ciò che invece è alterità, attraverso un percorso favorito proprio dalla ripresa della storia della sua famiglia, delle proprie origini storiche, geografiche e linguistiche, per arrivare fino a lei, alla definizione della persona che è diventata.

Per concludere, è importante mettere a fuoco la centralità che la figura della donna assume in quest'opera, evidenziata dal fatto che l'autore decide di adottare una prospettiva femminile per narrarci le vicende dei Cremean: è proprio per questo che definisce l'opera una "autobiografia en femenino", e lo fa inserendo questa dicitura già sul frontespizio, per mettere da subito in chiaro con il lettore che sarà una donna a condurlo attraverso queste pagine. Inoltre, il libro è popolato da una maggioranza di figure femminili importantissime e con una personalità molto forte: l'unico personaggio maschile a cui viene assegnato un ruolo altrettanto centrale è quello di Ralf, tutti gli altri uomini della famiglia (in numero davvero esiguo rispetto a quello delle donne) hanno un ruolo solamente secondario nello sviluppo della storia. Accanto a ciò, un ulteriore filone che attraversa l'intero romanzo è la riflessione sulla famiglia, tema che sta alla base dell'opera stessa: infatti, *Esta gringa que ves* è, in ultima istanza, la storia di una famiglia, di una famiglia al femminile, dalle origini fino al momento in cui Litebí decide di metterne per iscritto le avventure.

## CAPITOLO III

### PROPOSTA DI TRADUZIONE

#### Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese

Dante Medina

Autobiografia al femminile

Dedico quest'opera a tutti i figli di migranti del mondo

Litebí

#### 1. L'amore, grazie alla guerra

Stanco delle guerre del suo Paese, mio nonno decise di cercare la pace all'estero. Da soldato era stato a est e a ovest e a nord; il sud, pensò, era l'opzione più logica. Ecco perché sono nata in Messico.

Ma andiamo con ordine.

Alla fine del diciannovesimo secolo venne al mondo Ralf Cremean, discendente di una famiglia di migranti dell'Impero russo, originari della Crimea, nella penisola di Crimea, che si stabilirono, morti di fame, in Canada, e poi, senza alcuna frontiera che glielo impedisse, arrivarono nello stato di Washington, dove nacque dopo svariati aborti della mia bisnonna, alcuni naturali, dovuti alle carestie, e altri artificiali, dovuti alla povertà.

Fu lì che offrirono mia nonna Alta in moglie a mio nonno Ralf – gliela offrì il mio bisnonno James prima di abbandonare la mia bisnonna Martha dopo che lei si rifiutò di continuare con quella vita nomade da *pioneer* – a patto che lui la mantenesse. Per lui andò bene e disse di sì, vedendo quel bel donnone con gli occhi azzurri come i suoi che lo guardava implorando di salvarla. Erano tre nella casa dei miei bisnonni materni, i Johnson, e un solo uomo, Leslie, il più giovane, e vivevano di pesca ad Anacortes (da piccola mi sembrava dicessero A-n-n-aa Corrr-(t)e-z), ma le donne non potevano salire sulle barche: il loro unico apporto consisteva nel pulire e squamare il pesce, salarlo o metterlo sotto ghiaccio. (Ironia del destino: grazie al fatto che la sorella di mia nonna Alta, Fern Beatrice, si ribellò a questa usanza e iniziò con coraggio a svolgere tutte le attività tipicamente maschili legate alla pesca in Alaska, io potei studiare in un'università privata in Messico).

Mio nonno Ralf, da vero temerario, disse di sì, affare fatto, e andò ad annunciare a suo padre, il mio bisnonno Louis Napoleon Cremean, che si era appena fidanzato, che ormai era un uomo, che si sarebbe sposato; e, invece delle congratulazioni, quello che ricevette dal padre furono gli insulti di un'epoca nella quale il *fuck you* non si usava in famiglia, perciò in inglese gli diede del *crazy* e *stupid* e in russo (come credo) del *verrücket* e *dumm*.<sup>1</sup> Mio nonno rispose che non poteva fregargliene di meno (come risponderei anch'io oggi, facendo onore ai suoi geni) e lo mandarono a mungere la mucca a forza di sberle, senza poter correggere il suo bicchiere di latte caldo con il whisky come punizione (bibita che, quasi cent'anni dopo, mi piace da impazzire: *pajaretas* e *palomas* di Jalisco, con alcol, cioccolato e zucchero).

– Come pensi di mantenerla la signorina, stupido moccioso? – disse il mio bisnonno (la traduzione è mia).

Per puro divertimento e piacere si stava cacciando in una situazione che non avrebbe saputo gestire.

Beh, è vero, pensò mio nonno, che allora era talmente giovane che quando vedo le foto di quei tempi muoio dalle risate a chiamarlo “nonno”.

La Storia ebbe compassione di mio nonno innamorato. Per aiutarlo, si inventò la Prima Guerra Mondiale, quella del 1914, e in un'illuminazione della quale mi ricordo ancora, perché me lo raccontava mia mamma quando ero piccola e andavo all'asilo, Grandpa Ralf pensò: l'amore mi sta aprendo le sue porte, e corse ad arruolarsi nell'esercito, per la felicità di suo padre (il mio bisnonno, Great-grandpa) che sbandierava con orgoglio il proprio nome militare: Napoleone.

Indicò mia nonna Alta – Grandma Alta – come beneficiaria del salario di un soldato che, molto probabilmente, sarebbe diventato un Martire della Libertà, però non parlò di amore con lei, ma di matrimonio con i suoi genitori, i quali pattuirono che metà della sua paga dell'esercito nordamericano sarebbe arrivata a loro e, in caso di morte, l'intera pensione sarebbe spettata alla figlia, la mia potenziale nonna.

In altre parole, se non fosse stato per un colpo di fortuna, io non sarei mai nata.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Molti anni dopo, mio marito mi farà notare che era uno dei soliti scherzi di quel burlone di mio nonno: queste parole, presunte traduzioni dall'inglese, non erano in russo ma in tedesco.

<sup>2</sup> Ho motivo di pensare che la mia Great-grandma Martha ne avesse fin sopra i capelli del mio Great-grandpa James, con cui l'avevano fatta sposare senza chiederle nemmeno cosa ne pensasse: proprio come James aveva promesso in sposa Alta, la mia futura nonna, a mio nonno Ralf. James era un attaccabrighe, un giocatore d'azzardo, un ubriacone e, come tanti altri migranti irlandesi di prima generazione, anche lui sognava di trovare, da qualche parte di quella vasta America, montagne d'oro.

Mia madre, con tutto il rispetto e nonostante fosse suo nonno, afferma che c'è poco da dire: era uno stronzo. E, per dimostrarcelo, mi racconta una delle sue cattiverie più famose in famiglia. A causa della povertà dovuta alla

## 2. Per amore, facciamo la guerra

Mio nonno promise a mia nonna che sarebbe tornato, vivo o morto, parola di soldato.

La verità è che è buffissimo, magrolino e con il nasone, in quella foto in bianco e nero di fronte alla quale, moltissimi anni dopo, mia mamma mi faceva fare il segno della croce, “nel nome del padre, del figlio e dell’esercito nordamericano che ci ha dato la libertà di cui oggi tutti godiamo, amen”.

Io ho ereditato il suo elmetto, dentro cui ho piantato, con terra del Messico, la mia terra, quei fiori che in casa mia si sono sempre chiamati “flowercitas” perché furono i primi che mia nonna vide in questo Paese, a metà del Novecento, e fu la prima parola che disse in semi-spagnolo, quando, sulla strada di Chapala, fu colpita da alcuni fiorellini selvatici: “flowercitas”, disse.

Quindi, tornando alla storia, il padre di mia mamma si arruolò nella Grande Guerra, quella del 1914, per amore. Avrebbe voluto, se possibile, essere mandato a vedere la Torre di Pisa e la Torre Eiffel, e a trascorrere qualche giorno sulle spiagge del Mediterraneo.

Invece lo mandarono in Cina.

Mia nonna, mia zia Susan, mia zia Patricia e mia mamma (Sally Jo) mi dicevano di stare zitta tutte le volte che chiedevo loro che accidenti avesse fatto il padre in Cina per tutti quegli anni e perché cavolo la loro mamma non facesse nulla per far tornare a casa il suo innamorato.

– Per farti capire... È un po’ come la guerra di Corea – mi spiegava zia Susan, la più grande, Donald Duck come la chiamavamo noi, perché parla spagnolo esattamente come Paperino.

Ma io non mi rassegnavo, finché zia Patricia, la più piccola, soprannominata Miss Raffles, dal ladro gentiluomo, perché rubava tutte le bambole e le nascondeva talmente bene da dimenticarsi dove le avesse cacciate, con voce da professoressa bilingue la correggeva:

– A me sembra che sia più come la guerra del Vietnam.

---

pigrizia del mio bisnonno, mia nonna Alta e i suoi due fratelli non ricevevano mai regali da Babbo Natale, finché un Natale James disse ai suoi tre figli di appendere le calze al camino. Il mattino dopo, le calze sembravano piene di regali e i tre bambini si precipitarono su quel tesoro. Ma le calze erano piene di sassi. James si divertiva nel vedere, sardonico, le loro facce deluse: i tre bambini piangevano. E la loro madre, Martha, capì che un cattivo padre come lui decisamente non era l’uomo della sua vita. Per questo, quando James le disse di prendere tutte le loro cose che se ne sarebbero andati con i bambini, insieme ai cercatori d’oro della California, Martha gli rispose che lei sarebbe rimasta dov’era, con tutte le loro cose e i bambini. James allora prese le sue cose e se ne andò, senza salutare. Martha pregò il Signore affinché suo marito non tornasse, mai più, perché non lo amava, e il Signore esaudì il desiderio della mia bisnonna.

Forse fu questo ricordo che spinse mia nonna Alta a seguire mio nonno Ralf senza protestare (come si vedrà più avanti, nel Capitolo 7) quando le disse di prendere tutte le loro cose che se ne sarebbero andati con le bambine. Lei sapeva che se l’avesse lasciato partire da solo probabilmente non sarebbe mai tornato, come suo padre, così lo seguì in un Paese selvaggio, perché lei, invece, amava suo marito: Ralf non sarebbe mai stato capace di riempire di sassi le calze di Natale delle loro figlie.



Allora mia madre, la sorella di mezzo, alias Pañuelito de Lágrimas o Signorina Lacrima Facile, quella che ha imparato peggio lo spagnolo perché le due sorelle le parlavano sempre in inglese affinché non si mettesse in competizione con loro per i ragazzi, difendeva la figlia e la sua incomprensione:

– È sempre stato così, figlia mia, è come la guerra in Iraq.

Chi le capisce!

Tutte e tre parlano di guerre. Quelle guerre in cui avrebbero dovuto combattere anche loro se fossero nate uomini. Quello che io voglio sapere, e con dovizia di particolari, è se mio nonno, in tutto quel tempo lontano dalla promessa sposa, dai suoceri, dai genitori, ebbe una qualche scappatella.

A mia madre so di non poterglielo chiedere perché si mette a piangere, ma a mia zia Susan, che è la più grande e la più cinica, glielo chiedo, per provocarla: “Zia, si è fatto qualche tipa tuo padre in Cina?”

– Tuo nonno in Cina imparò il mandarino, questo è quello che so.

– Allora si è fatto o no qualche cinesina? – ribatto.

– Vedi un po' tu.

Ah, che emozione! Come sarebbe bello avere cuginetti con gli occhi a mandorla, parenti dalla pelle gialla, gente che ti dice cose stupende con voce affettuosa anche se tu non capisci una parola di quello che ti stanno dicendo.

Mia madre e le mie due zie mi riportano alla realtà, puntandomi addosso i loro sei occhi perché smetta di immaginare quello che, fin da bambine, le tormenta nei loro sogni fatti di assenza.

### **3. Il ritorno dell'innamorato dalla Prima Guerra Mondiale**

La guerra finì, era il 1918. Per mia nonna Alta furono quattro anni fatti di nulla. Pulì e salò il pesce per tutto il tempo. Lei e i suoi due fratelli vissero bene grazie alla metà della paga del suo promesso sposo Ralf, che conosceva a malapena e con cui non aveva mai parlato da sola.

A mio nonno Ralf quei quattro anni sembrarono un secolo intero: la gonorrea lo fece soffrire come un cane, si innamorò tre volte a tal punto da voler disertare, convertirsi al buddismo, morire d'amore. Essere nato da genitori emigrati dalla Crimea negli Stati Uniti o dalla Crimea in Cina fu solo un risultato del caso: si diressero verso sinistra ma avrebbero potuto benissimo andare verso destra.

Quando gli dissero *the war is over*, rimase di stucco. L'avevano sempre tenuto in stato di allerta, che fosse massima, media o minima, eppure non aveva mai combattuto, e ciò che ricordo di quello che lui mi raccontava riguarda alcuni tra i piaceri più semplici della vita.

Io, da ragazzina di dieci anni, gli chiedevo:

– Nonno, com'è la Cina?

– Essere posto con cibo più migliore che c'è, *wow!* – mi rispondeva.

E quando ormai avevo vent'anni e lui era diventato vecchio, un giorno mentre eravamo da soli presi coraggio e gli chiesi:

– Nonno, e le donne? Come sono le donne in Cina?

– Ah, – mi disse, socchiudendo gli occhi – donne sono molto donne là, più donne che in nessun altro posto: mai donne più donne al mondo come in Cina.

– Nonno, allora perché sei tornato, perché sei tornato per sposarti con Grandma Alta?

“Soldato è”, mi disse, “l'uomo che parte quasi uomo e torna uomo. L'ho imparato in Cina”.

“Ho imparato anche che ciò che ti rende un uomo è il fatto che ci sia una donna ad aspettarti. Se non ci fosse una casa, con una finestra aperta e una donna che vi si affaccia con la luce accesa in attesa del suo uomo, non saremmo altro che rigagnoli d'acqua che il sole asciugherebbe senza darci nemmeno il tempo di rendercene conto”, mi spiegò, soddisfatto della sua saggezza “cinese”.

Fu così che tornò a casa e disse ai genitori di mia nonna Alta che l'amava, senza chiedere cosa ne pensasse lei. E in nome di quell'amore segreto, siglato tra l'innamorato e i genitori di lei, le dissero che si sarebbe sposata con lui, e senza fare storie, tanto non l'avrebbero ascoltata.

Ma ormai il nonno aveva contratto la sindrome del soldato e, quando si sposò, iniziò a desiderare che un'altra guerra, di quelle importanti, interrompesse la routine quotidiana insieme a una donna che non sapeva nulla di trincee, imboscate, strategie, piani d'attacco, comandi e che, giusto per uccidere completamente le sue fantasie, pensava che i “io-ti-amo”, “amore-della-mia-vita”, “amore-mio-sono-il-tuo-prigioniero”, durante il sesso e annessa ostentazione di virilità, fossero lamenti di debolezza che quasi richiedevano l'intervento di un'ambulanza.

– Old Lady, – diceva mio nonno a mia nonna con il soprannome che usava quando si trattava di questioni importanti – lascia stare, non c'è bisogno dell'ambulanza, sto parlando in mandarino, tutto qui.

– E chi sarebbe questo mandarino, marito? Non sarà meglio fare una visita dal dottore? – chiedeva mia nonna Alta a mio nonno Ralf in inglese.

– Mandarino è – rispondeva mio nonno Ralf a mia nonna Alta in mandarino – la lingua del miglior sesso che abbia fatto in vita mia, tanto che per spiegarlo mi servirebbero due lingue.

E mia nonna restava imbambolata. Perché quando mio nonno parlava, le sue parole sembravano musica per il modo in cui le pronunciava, in qualsiasi lingua, come se le assaporasse una per una.

*Omissis*

## CAPITOLO IV

### COMMENTO ALLA TRADUZIONE

Se racconti la storia di una traduzione, quella traduzione diventerà diversa agli occhi di chi legge. Diversa la sua bellezza e diversi anche gli eventuali errori.

SUSANNA BASSO (2010)

In questo anno strano, segnato da una pandemia e dallo *standby* alla vita a cui eravamo abituati, abbiamo dovuto rinunciare a molte cose tra cui anche i viaggi, i voli durante i quali si sognava quel mondo che si stava avvicinando e che si poteva scorgere dal finestrino, tra le nuvole e il cielo, e gli incontri con l'Altro e gli altri, quegli incontri che allargano gli orizzonti e ti cambiano. Tuttavia, testardi, abbiamo continuato a viaggiare, non più fisicamente ma con la mente e l'immaginazione, non più su un aereo ma sul divano di casa, non più mostrando un biglietto ma aprendo un libro. Come afferma Pino Cacucci (2019: 85), «la lettura è l'unica forma di conoscenza che rivaleggia con il viaggiare e l'entrare in contatto con realtà e genti di persona», ed è proprio la lettura che mi ha permesso di (ri)avvicinarmi al Messico, a quel mondo racchiuso tra le pagine nate dalla penna di Dante Medina che, parola dopo parola, mi hanno permesso di tornare nel Paese dove, qualche anno fa, ho lasciato un pezzo di cuore.

La scelta di tradurre letteratura è stata dettata dalla mia grande passione per la lettura, un amore che mi accompagna da quando, da piccola, ogni mercoledì andavo in biblioteca, mano nella mano con mia mamma, a fare razzia di libri dai colori sgargianti. I libri sono sempre stati i miei fedeli compagni di viaggio, e forse anche per rendere omaggio a tutto quello che la lettura mi ha dato in questi anni ho deciso di cimentarmi nella traduzione di un romanzo, intraprendere questo tipo di *viaggio* e capire cosa si prova nel partire da un libro scritto in un'altra lingua e, dopo mesi di duro lavoro, arrivare a quello che potrebbe essere uno dei titoli negli scaffali dell'amata biblioteca del mio paese. Trovo particolarmente suggestivo, a questo proposito, la riflessione di Terrinoni (2019: 158) riguardo alla lettura:

Se leggiamo non è per amore dei testi in sé, ma perché speriamo di poterli relazionare alle nostre vite. In modi imperscrutabili, certo; e sarebbe futile ipotizzare una relazione verificabile tra le letture e i loro perché. Ma altrettanto sciocco è credere che una relazione non esista, che leggiamo per inerzia o per casualità.

Leggiamo per capire qualcosa in più su di noi ma anche per andare oltre noi stessi, per fare nostre le storie di altri, a volte per svagarci, altre per sentire sulla nostra pelle quella sofferenza

che troviamo nelle pagine, e sono convinta che ogni volta che finiamo di leggere un libro non siamo più la stessa persona che l'aveva iniziato: proprio come i viaggi, i libri ti cambiano. Sant'Agostino diceva che il mondo è un libro, e chi non viaggia ne legge solo una pagina, ma credo che valga anche l'esatto contrario: ogni libro è un mondo, e chi non legge è come se non fosse mai uscito dalla propria casa.

E una delle condizioni necessarie per dedicarsi alla traduzione è proprio essere degli avidi lettori, in quanto il traduttore è, in primo luogo, il lettore più attento di un'opera, tanto che, come afferma Terrinoni (*ibid.*: 116), «un grande amante di traduzioni e traduttori, Borges, disse un tempo che leggere i propri libri in traduzione gli permetteva di apprendere tante cose di quel che aveva scritto», dimostrando come l'occhio del traduttore, appassionato e allenato alla lettura, riesca a scandagliare in profondità un testo, a volte trovandoci immagini e reticoli di significati di cui nemmeno l'autore era pienamente consapevole nello scrivere. Mi ha particolarmente colpita l'idea di Terrinoni secondo cui tutto è traduzione, per cui essa è il nostro destino, o la nostra condanna, a seconda dei punti di vista. Infatti, secondo lo scrittore (*ibid.*: 64):

Una volta venuti al mondo si viene alla parola; una volta inseriti nella dinamica eminentemente traduttiva che trasforma i nostri primi istinti in vagiti, dal labirinto della traduzione non si esce più. Poi, certo, qualcuno ne farà un mestiere, mentre per altri sarà soltanto la (s)fortuna di una vita. Ma sicuramente le dinamiche del tradurre costituiscono un dazio che non c'è modo di eludere e da cui non si può evadere.

Il traduttore di James Joyce, quindi, ritiene che la nostra vita sia un continuo tradurre, e trovo che l'immagine sia particolarmente azzeccata: se ci fermiamo un attimo a pensare, davvero non facciamo altro che tradurre i nostri pensieri e le nostre emozioni in parole per comunicare con chi ci sta accanto, o lontano, e allo stesso tempo traduciamo ciò che gli altri ci esprimono, a prescindere dalla lingua utilizzata, per capirne intenzioni, sentimenti... Per questo condivido appieno le parole di Terrinoni (*ibid.*: 133) per cui «la traduzione è tutto quel che facciamo, da quando veniamo al mondo a quando ci dileguiamo nell'ignoto» e che, per rafforzare la propria affermazione, ci regala i versi del poeta irlandese Macdara Woods: «Tutto è traduzione: / lacrime in musica / certezza in paura / discorso in silenzio / ed energia in vecchiaia».

Nell'elaborazione della presente tesi, quindi, ho deciso di unire la mia passione per la lettura, e per la traduzione letteraria, con il mio amore e profondo interesse nei confronti del Messico. Il primo contatto con la produzione letteraria di Dante Medina è avvenuto grazie alla mia relatrice che, sapendo quanto il Messico significhi per me, mi ha consigliato la lettura di alcuni libri dello scrittore. La scelta è ricaduta quasi di immediato su *Esta gringa que ves: nació*

*en México y no habla inglés*, un libro che trasuda tutta la passione del proprio autore e che mi ha intrigata a partire dalle prime pagine – l’idea di un’autobiografia al femminile, scritta da un uomo sotto forma di romanzo, mi ha infatti molto incuriosita – e perché rappresentativa di una lingua che sento particolarmente vicina, lo spagnolo messicano. L’opera è stata ritenuta idonea per la realizzazione del presente elaborato in virtù delle diverse sfide traduttive presenti e del peculiare stile dello scrittore, due elementi che, senz’ombra di dubbio, mi avrebbero messa alla prova. Infatti, «valicare i limiti del nostro linguaggio equivale a spingere un po’ più in là il perimetro del cortile della prigione che quello stesso linguaggio ci ha edificato attorno» (*ibid.*: 35), ed è con questa idea in mente che si è affrontata la traduzione di *Esta gringa que ves*, con il desiderio di abbattere le barriere della nostra lingua, per accogliere le parole e le storie di qualcun *altro*, che ci parla dall’*altra* parte dell’oceano. Questo ci rimanda al significato di tradurre come trasportare, trasferire da un capo all’altro del mondo, e a tal proposito mi piacerebbe proporre la riflessione di Sontag (2004: 66 in Liverani, 2013: 182) secondo cui:

Circolare, per ragioni diverse e necessariamente impure, è nella stessa natura della letteratura [...]. La traduzione è il sistema circolatorio delle letterature del mondo. La traduzione letteraria è, a mio parere, un compito squisitamente etico, che rispecchia e duplica il ruolo della letteratura stessa, vale a dire quello di ampliare le nostre simpatie; educare il cuore e la mente; creare una vita interiore; assicurare e approfondire la consapevolezza (con tutte le sue conseguenze) che altre persone, diverse da noi, esistano davvero.

Credo che non ci siano parole più appropriate per descrivere il ruolo della traduzione letteraria, metterne a fuoco il potenziale rivoluzionario e sottolinearne l’importanza, spesso sottovalutata e data quasi per scontata, nella speranza di riuscire, con questo lavoro, a far circolare, nel mio piccolo, un’infinitesima parte di quelle “letterature del mondo”, permettendo ai potenziali lettori di ampliare il proprio mondo interiore con nuovi personaggi e nuove ambientazioni, lasciando in loro un qualcosa che prima non c’era.

#### **4.1. Metodologia traduttiva**

«Leggere, tradurre, rivedere: sono queste le tappe di un lavoro affascinante che per alcuni è un’arte. Ma, come ci insegnano i grandi artisti, non c’è arte senza mestiere» (Cavagnoli, 2019: 10). Ecco che torna, quindi, il tema della lettura, che oltre a essere una condizione previa all’attività del traduttore ne costituisce anche la prima, essenziale, fase di lavoro. Come afferma la scrittrice e traduttrice (*ibid.*: 16), è proprio durante la lettura che avviene la prima forma di traduzione dal testo scritto al linguaggio mentale del traduttore, idea supportata e proposta anche da Terrinoni (2019: 61), il quale ritiene che:

Tradurre significherebbe etimologicamente trasportare al di là, ma questa non è che la seconda fase di un presunto trasporto. La traduzione è infatti prima di tutto un trasportare quanto pensato e detto da altri, *al di qua*, nella nostra di mente; per poi riproporlo con nuove parole, nello spazio virtualmente infinito che si estende da essa alle menti altrui. E solo quando il pensato verrà inverato, ovvero recepito, decifrato, e ricodificato dal prossimo, il testo potrà dirsi propriamente tradotto.

È quindi così che è iniziato il lavoro di traduzione di *Esta gringa que ves*, con una prima lettura del testo di partenza, finalizzata a conoscere il romanzo ed entrare in contatto con lo stile proprio dell'autore, alla quale ne sono seguite svariate altre, che mi hanno permesso di sentirmi un tutt'uno con il testo, fare mie le immagini che vengono presentate e iniziare a rilevare quei passaggi che, successivamente, avrebbero rappresentato potenziali scogli alla traduzione. Infatti, come sottolinea Cavagnoli (2019: 18):

La lettura attenta serve a comprendere il testo, a trovarne il significato profondo, e a darne un'interpretazione. A questo punto, dopo l'immersione negli abissi del testo, si è pronti a risalire alla sua superficie, a tornare al dettato letterario per concentrarsi sulla forma, sul piano espressivo, e cominciare il lavoro di traduzione.

Dopo le varie letture del testo, prima di iniziare a tradurre, è stato fondamentale riflettere su alcuni aspetti come il potenziale lettore dell'opera e la dominante, definita da Cavagnoli (*ibid.*: 25) come «la componente attorno alla quale si focalizza il testo», e perciò valutare se *Esta gringa que ves* si focalizzasse principalmente attorno al contenuto o allo stile della storia, per poi effettuare scelte di traduzione più consapevoli e mirate. In linea generale, è possibile affermare che la dominante del testo, in questo caso, è il contenuto, in quanto il libro cerca di fornire una panoramica il più completa possibile della storia familiare dei Cremean, ma sarebbe riduttivo non rilevare come, in certi passaggi, la dominante si sposti sullo stile della narrazione, rendendo indispensabile quindi negoziare, volta per volta, le scelte traduttive da applicare per permettere al lettore italiano di avere un'esperienza quanto più in linea con quella del lettore messicano.

Per quanto riguarda invece il lettore dell'opera, è bene differenziare il lettore modello del testo di partenza da quello del testo di arrivo. Nel primo caso, infatti, è plausibile immaginare che sia un lettore che abbia già avuto contatti con l'opera di Dante Medina, e che quindi sia incuriosito da un'opera definita *autobiografía en femenino* e desideroso di scoprire quali altre sorprese gli abbia riservato lo scrittore. È altresì probabile che il lettore che l'autore aveva in mente durante la stesura del testo fosse, potenzialmente, qualcuno che si avvicinasse per la prima volta alla sua opera, in quanto la narrazione procede in modo relativamente lineare, favorendone la leggibilità e permettendo di entrare in contatto con lo stile personale di Medina in modo graduale. Per quanto riguarda invece il lettore modello della versione italiana di *Esta*



*gringa que ves*, questo è sicuramente un lettore forte, che non si lascia intimidire da proposte “alternative”, e anzi ne è incuriosito, come quella di un’ autobiografia al femminile scritta da un uomo. Possibilmente, è un lettore interessato al contesto messicano e, più in generale, al mondo ispanofono, aperto quindi a novità come l’opera di Dante Medina, scrittore ancora poco conosciuto dal pubblico italiano, se non per la traduzione effettuata da Bernabini con la quale Dante Medina è stato introdotto in Italia. Potrebbe quindi essere un pubblico ancora ristretto, interessato alla cultura messicana, che non ha paura del diverso e dell’alterità, ma ne è anzi affascinato e spera di arricchire il proprio bagaglio culturale attraverso le pagine dell’opera.

È per tale ragione che si è deciso di adottare un approccio traduttivo principalmente *source-oriented* o *foreignizing*, che mira a soddisfare la curiosità del lettore e permettergli di viaggiare con la mente e l’immaginazione fino a un posto lontano dalla propria realtà quotidiana. Come teorizzato dal filosofo tedesco Schleiermacher in una conferenza intitolata “On the Different Methods of Translating” nel 1813, esistono essenzialmente due metodi traduttivi: «Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader toward him. Or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him».<sup>1</sup>

Nel tradurre *Esta gringa que ves* si è quindi cercato il più possibile di mandare il lettore all’estero, prendendo in prestito la terminologia di Venuti (1995) e adottando quindi il primo metodo descritto da Schleiermacher, per far sì che si calasse nelle atmosfere tipiche del Messico e in un sistema culturale diverso da quello di appartenenza, sperimentando l’estraneo e, nel frattempo, arricchendo il proprio bagaglio culturale. La decisione è scaturita in modo quasi naturale: per evitare di snaturare il testo e strappararlo al proprio contesto di appartenenza, è parso subito chiaro che fosse necessario rispettare la specificità culturale (e linguistica) del mondo rappresentato da Dante Medina, peculiarità che è parte integrante dell’opera ed elemento distintivo. Tuttavia, una delle strategie adottate per evitare un impatto eccessivamente straniante con il testo riguarda l’inserimento di un breve glossario in cui venissero spiegati alcuni dei termini lasciati in spagnolo, e indicati con il corsivo all’interno del testo, che si è ritenuto sarebbero stati di difficile comprensione per il lettore italiano. In questo modo, questi può decidere se avvalersi o meno della guida del traduttore, che offre al pubblico uno strumento di avvicinamento alla cultura di partenza senza interrompere la lettura come succederebbe, invece, con l’inserimento di note del traduttore (senza contare che queste si verrebbero a sovrapporre alle note dell’autore, creando confusione).

---

<sup>1</sup> Citato da Venuti (2001) in M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*.

Dopo diverse e attente letture del testo, è stato quindi possibile passare alla seconda fase del lavoro e tentare un'interpretazione del contenuto dell'opera, sebbene, come sostiene Cavagnoli (2019: 18):

Una lettura obiettiva, neutra, non è possibile: chi traduce deve essere pronto a fare delle congetture e a trovare una forma di mediazione. Deve essere pronto, cioè, a negoziare [...]. La lettura e la conseguente interpretazione del testo portano a scelte traduttive precise perché [...] la traduzione costringe a scegliere. Al tempo stesso, l'interpretazione è possibile solo se gli orizzonti esperienziali dell'autore e del lettore si sovrappongono almeno in alcuni punti e producono significati (Gadamer 1983, p.356).

Perciò, interpretare l'opera su cui ci si accinge a lavorare è imprescindibile per far sì che questa riviva dentro di noi e sia poi possibile volgerla in un'altra lingua: se non si interpreta il senso di ogni frase, anche rischiando e negoziandolo quando questo non è del tutto chiaro, è impossibile pensare di trasportare un mondo da una lingua all'altra in modo efficace. Anche Eco (2016: 111) riporta un'interessante posizione di Gadamer (1960) a questo proposito:

[Il traduttore] non può lasciare in sospeso nulla che non gli riesca chiaro. Deve decidere il senso di ogni sfumatura. Ci sono casi limite nei quali anche nell'originale (per il lettore "originario") c'è qualcosa di oscuro. Ma proprio in quei casi limite viene in luce la piena necessità di decidere a cui l'interprete non può sfuggire. Deve rassegnarsi, e dire chiaramente come intende anche queste parti oscure del testo.

Il traduttore, quindi, non può sottrarsi al proprio destino, quello di decidere continuamente, di fare compromessi, di negoziare, e così è stato con *Esta gringa que ves*, che più volte mi ha messa di fronte a bivi dove, in qualità di traduttrice, ho dovuto decidere quale strada prendere, a volte basandomi sul contesto e su ciò che appariva più "naturale" in un determinato punto, altre invece confrontandomi con un parlante nativo dello spagnolo messicano per orientarmi nel labirinto dei significati.

In seguito all'analisi del testo di partenza, affrontata nel dettaglio nel secondo capitolo e volta a studiarne le componenti e individuarne le caratteristiche più peculiari in modo da non perderle di vista durante l'operazione traduttiva, è stato possibile entrare nella vera e propria fase di scrittura del testo italiano. Per farlo, si è fatto uso di alcuni strumenti di lavoro imprescindibili tra cui, in primo luogo, i dizionari monolingue (spagnolo e spagnolo messicano), in quanto:

La comprensione e l'interpretazione avvengono infatti nella lingua straniera, nel corso della lettura attenta del brano sul quale si sta lavorando: la conoscenza dell'opera dell'autore, il contesto culturale e tutto ciò che c'è intorno alla parola o alla locuzione che non si conosce (*cotesto*) contribuiscono alla corretta interpretazione di ciò che ancora ci è oscuro. (Cavagnoli, 2019: 155)

In un secondo momento si è invece consultato il dizionario bilingue, soprattutto quando il traduttore non riusciva a materializzarsi autonomamente durante il tragitto dalla lingua originale a quella di arrivo, momento nel quale il dizionario spagnolo-italiano ha spesso permesso di scegliere tra una rosa di diversi termini suggeriti il più adatto al contesto e alla situazione comunicativa:

Il traduttore cerca ovviamente sul dizionario il lemma che non conosce e, forse ancora più spesso, cerca quello che invece conosce, ma che non ha ancora deciso come tradurre. Cerca insomma sul grande libro della lingua l'idea che tarda a risolvere quel particolare passaggio, quell'interiezione, e così via. (Basso, 2010: 5)

Lefèvre (2015: 44) avverte che il dizionario bilingue fornisce risposte immediate ai dubbi lessicali e linguistici, ma spesso si ferma a un livello troppo superficiale, incapace di trasmettere le diverse sfumature che una parola può assumere nella lingua di partenza e in determinati contesti d'uso. Come sottolinea Cavagnoli (2019: 165), infatti, «la sintesi di tutti i molti dizionari necessari per arrivare a un traduttore plausibile può avvenire solo nella mente del traduttore». Perciò, per favorire questa sintesi, oltre all'uso dei dizionari – tra cui non vanno dimenticati anche i dizionari di sinonimi e contrari in entrambe le lingue – fondamentale è stato l'uso di Internet, soprattutto per risolvere dubbi di natura culturale e affrontare la traduzione dei realia disseminati nel testo, ma anche per consultare vocabolari, enciclopedie e banche dati online.

Internet ormai è uno strumento indispensabile per qualsiasi lavoro e, a maggior ragione, per quello della traduzione, poiché rappresenta un immenso bacino di informazioni, nel quale, però, spesso si incorre in dati fuorvianti che è sempre bene verificare tramite controlli incrociati. È stata molto utile la consultazione di immagini online per capire di cosa si stesse effettivamente parlando in determinati passaggi del testo e per avere chiara in mente un'immagine da riprodurre in italiano nel modo più efficace possibile. L'uso di Google Maps è risultato di grande aiuto per individuare i numerosi luoghi toccati dalla “transumanza” della famiglia Cremean dagli Stati Uniti al Messico e all'interno della città di Guadalajara, per orientarmi in quel groviglio di *calles* e *colonias*. Inoltre, come anticipato, fondamentale è stata la possibilità di rivolgermi a un madrelingua messicano per chiarire alcuni dubbi linguistici e culturali e, allo stesso tempo, affinare la mia conoscenza della lingua e cultura del Paese.

Una volta terminata l'operazione di trasposizione del testo dallo spagnolo all'italiano, a distanza di qualche tempo, necessario per lasciare “riposare” la traduzione, è iniziata la delicata fase di revisione, alla quale sono state dedicate diverse giornate. Come suggerisce Cavagnoli (2019: 169), la prima fase di revisione si concentra sul senso profondo dell'opera ed è quindi

stata effettuata con il testo di partenza a fronte, il che è stato essenziale per verificare di non aver tralasciato nessuna parte e, soprattutto, di non aver frainteso il senso di determinate espressioni o passaggi, così come di aver mantenuto le ripetizioni funzionali, le parole chiave e tutto ciò che aiuta a delineare i personaggi e le ambientazioni.

Nella seconda fase, che invece deve focalizzarsi solo sull'italiano, prescindendo dal testo originale a fronte, ci si è concentrati esclusivamente sulla resa nella lingua di arrivo, individuando eventuali calchi, falsi amici e citazioni da altre opere, tra gli svariati inciampi che si incontrano nella rilettura della versione italiana dell'opera. In questa fase, preziosi alleati si sono rivelati i dizionari italiani monolingue e dei sinonimi.

Infine, la terza fase dell'autorevisione, il cui fine ultimo secondo Cavagnoli (*ibid.*: 172) è «restituire al testo la sua coerenza e coesione», è stata effettuata dopo aver lasciato passare ulteriore tempo, in modo da dedicarsi con la maggiore freschezza e “obiettività” possibili, e si è concentrata sulla fruibilità e fedeltà del testo di arrivo. Si è infatti cercato di verificare se il testo italiano riuscisse a convogliare non solo lo stesso significato di quello spagnolo, ma anche le stesse emozioni e lo stesso grado di fruizione; è proprio in questa tappa che si è cercato di rendere giustizia al corpo sonoro del testo, alla sua colloquialità, fondamentale soprattutto in determinati momenti della narrazione, e in cui si è cercato di “aggiustare il tiro” laddove la voce e lo stile dell'autore, così particolari, sembravano essersi ingrigiti e appiattiti nel passaggio da una lingua all'altra. Come avverte Cavagnoli (*ibid.*: 180), secondo cui ogni traduttore è un potenziale scrittore che «sceglie di scrivere nella propria lingua i libri degli altri»:

Bisogna fare in modo che il proprio *linguaggio narrativo* non si sovrapponga a quello dell'autore: lo scrittore-traduttore deve porgere la penna all'altro. Deve cioè spostarsi, dentro di sé, nello spazio angusto tra il proprio immaginario e quello dell'autore che sta traducendo. Quello spazio è il luogo scomodo nel quale lavorare, nel quale accogliere una concezione della scrittura diversa dalla propria, interpretanti che possono differire ed entrare in conflitto.

Mettersi al servizio dell'Altro è quindi una parte integrante del lavoro di traduzione, e nella redazione del presente elaborato si è provato a dare voce all'opera di Dante Medina cercando, a ogni parola, di esserle il più “fedele” possibile, rispettando le intenzioni dell'autore ma, allo stesso tempo, tramite la traduzione e la revisione, permettergli di dialogare con un pubblico diverso da quello di origine. Durante il lavoro mi sono lasciata guidare dalla tesi di Eco (2016: 364) secondo cui:

La conclamata “fedeltà” delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a

ogni istante la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*.

Sul tema della fedeltà della traduzione, che è stato e rimarrà sempre un tassello tanto fondamentale quanto discusso, si è riflettuto parecchio durante la stesura della versione italiana di *Esta gringa que ves*, ma sento di poter affermare che, come suggerito da Eco, la mia proposta di traduzione non è che una delle infinite traduzioni possibili, la quale è stata però realizzata con quanta più passione, immedesimazione, lealtà e rispetto per le parole e le atmosfere trasmesse dall'autore, a cui spero di aver reso giustizia. Il testo finale è, dunque, frutto di una serie di letture, riletture, errori di comprensione e di resa, dubbi, chiarimenti, confronti e ricerca, e di seguito verranno riportate le principali sfide affrontate nel cammino da *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* a *Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese*.

#### **4.2. Tradurre il Messico: premessa metodologica**

Una delle sfide più intriganti che si sono affrontate nella traduzione di *Esta gringa que ves*, nonché una delle ragioni principali che mi hanno spinto a scegliere questo testo, riguarda la sua ambientazione in Messico e la conseguente presenza di elementi culturali e linguistici che proiettano il lettore altrove, all'interno di una cultura che in Italia spesso giunge in modo stereotipato e frammentario. È per questa ragione che ritengo fondamentale la traduzione di opere che provengono da ambienti che si pensa di conoscere, per sentito dire, ma che invece hanno molto di più da raccontarci, sorprendendoci. Il ruolo della traduzione, quindi, diventa ancor più rilevante e nobile quando contribuisce ad avvicinare mondi lontani, a creare ponti tra Paesi e culture differenti e a smantellare pregiudizi e preconcetti che possono essere combattuti solo con la conoscenza e il confronto con l'Altro. A questo proposito, Fava (2013: 11) afferma:

Quando apriamo un romanzo e avidamente ne scorriamo le prime righe, quello che ci aspettiamo è che ci venga raccontata una storia: ci predisponiamo a fare conoscenza con nuovi personaggi, a immergerci nelle loro vicende e nei loro pensieri. Se il libro proviene dall'Africa, dall'Asia, dall'America Latina (da un qualche sud del mondo, da un più o meno generico "altrove"), a quella prima aspettativa di lettura se ne aggiunge quasi immancabilmente una seconda: chiediamo che l'autore ci racconti il suo Paese, ce ne faccia conoscere la realtà sociale e culturale, se ne renda testimone.

Lo stesso Fava mette però in guardia da due tendenze traduttive opposte ma altrettanto nocive per quanto riguarda i testi latino-americani: da una parte l'eccessiva proliferazione di termini che vengono mantenuti in spagnolo, la quale «sembra testimoniare una volontà documentaria che quasi sovrasta la componente letteraria. È come se i testi provenienti da quel

continente andassero considerati altrettanti repertori di informazioni su Paesi lontani, oltre o prima che semplici narrazioni» (*ibid.*: 12); dall'altra parte, invece, l'appiattimento della specificità culturale che «porta a neutralizzare elementi culturalmente sensibili e talora centrali nell'economia del testo» (*ibid.*). Nella traduzione del testo in esame, quindi, si è cercato di trovare un equilibrio traduttivo che permettesse al lettore di conoscere più da vicino quel Paese che fa da sfondo all'intera narrazione, facendo attenzione che l'approccio traduttivo utilizzato, principalmente *foreignizing*, non creasse un eccessivo effetto di straniamento sul lettore, e ponderando attentamente gli interventi esplicativi, la cui sovrabbondanza trasformerebbe il romanzo in un libro-documentario, senza però appiattare la ricchezza culturale che lo rende così interessante e sfaccettato.

In linea generale, posso anche affermare che durante il processo di traduzione sono stati affrontati diversi passaggi che presentavano difficoltà di decodifica del testo di partenza, che sono stati risolti anche grazie al prezioso supporto di un madrelingua messicano, il quale ha saputo fornirmi indizi, esempi e spiegazioni che, unitamente a un forte lavoro di ricerca bibliografica, mi hanno guidata sulla strada di quella soluzione che, fino a poco prima, era parsa irraggiungibile. In diversi punti mi sono ritrovata in quella che Amitrano (in Arduini e Carmignani, 2019: 168) descrive come «l'agonia del torturarmi alla ricerca di una soluzione per un problema apparentemente irrisolvibile», alla quale segue una sensazione di enorme sollievo nel momento in cui si incontra il tassello mancante. Infatti, Amitrano (*ibid.*: 168-169) afferma:

E qui posso dare una buona notizia agli aspiranti traduttori: una soluzione c'è sempre. A volte è la soluzione ideale, e allora la frase giusta si inserisce alla perfezione nel puzzle; altre volte il risultato è meno felice e bisogna spingere con forza il pezzo nello spazio vuoto, danneggiandolo un po' ai bordi, ma comunque nel frattempo il problema è stato risolto e l'impossibile si è trasformato in possibile [...]. Il più delle volte però le soluzioni non arrivano per un'intuizione improvvisa, ma grazie a una lenta manovra di avvicinamento.

Di seguito verranno riportati alcuni di quei passaggi che durante il processo di traduzione hanno presentato maggiori difficoltà di comprensione e di resa in italiano, insieme con le “manovre di avvicinamento” che sono state eseguite per approdare alla soluzione definitiva, la quale spesso ha implicato delle perdite, delle rinunce. A questo proposito, riportiamo il prezioso consiglio di Paul Ricoeur (1997) che Cavagnoli (2019: 61) condivide con i suoi lettori: quello di «abbandonare il sogno della traduzione perfetta e di accettare la differenza invalicabile fra il proprio e l'altrui. Non si tratta di negare che in traduzione qualcosa si perda, bensì di accettarne l'inevitabilità».

Nei prossimi paragrafi cercherò di dare conto delle difficoltà incontrate durante il processo traduttivo attraverso la selezione di alcuni esempi ritenuti particolarmente significativi. Contestualmente verrà messa in evidenza la strategia traduttiva che si è deciso di applicare a seconda del contesto. Per procedere con ordine, ho raggruppato i problemi che il testo ha presentato dal punto di vista traduttivo per macrocategorie che comprendono aspetti riguardanti il trattamento del paratesto, del lessico, della morfosintassi, dello stile, dei riferimenti culturali e della grafica.

### 4.3. Elementi paratestuali

Il primo elemento che verrà preso in considerazione è l'apparato paratestuale. Nella versione italiana del testo si è mantenuta la suddivisione originale in undici capitoli con relativi titoli, dei quali è stata fornita una traduzione che riuscisse a incuriosire il lettore tramite le fugaci anticipazioni sapientemente dosate nei titoli in spagnolo.

Per quanto riguarda il titolo del libro, mi pare molto interessante l'intuizione di Mariarosa Bricchi (2018: 223) secondo cui: «Non si traducono i titoli, ma si ribattezzano i libri». Il titolo dell'opera di Dante Medina, *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* presenta, come riscontrato in fase di analisi del testo di partenza, una struttura bipartita, in cui i due elementi sono separati da un segno di punteggiatura. In italiano si è cercato di mantenere la divisione tramite il ricorso a una proposizione relativa: *Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese*. Così facendo, la contrapposizione tra le due parti viene mantenuta, anche se viene meno la rima presente invece nel titolo originale. Per compensare questa perdita a livello sonoro/metrico, si è optato per tradurre *Esta gringa que ves* come *Storia di una gringa*, espressione che mira a stuzzicare l'attenzione e la curiosità del lettore, facendo leva sulla promessa che, nel libro, verrà raccontata la *storia* di qualcuno, e sulla contraddizione implicita nella seconda parte del titolo per cui questo qualcuno viene definito *gringa* nonostante sia nato in Messico e non parli inglese. Questa strategia si basa su un modello radicato nella tradizione letteraria italiana, si pensi ad esempio a libri come *Storia di una capinera*, di Giovanni Verga o, più recente, *Storia di una ladra di libri*, di Markus Zusak.

La scelta di non tradurre *gringa*<sup>2</sup> è stata raggiunta dopo aver riflettuto sul valore di questa parola nel testo. *Gringa* è infatti una delle parole chiave di tutto il romanzo, e si ritiene che tradurla, ad esempio con “americana”, parola che non trasmette le medesime connotazioni di

---

<sup>2</sup> Il termine *gringo* è stato mantenuto anche tutte le altre volte che compare nel corso del romanzo, dal momento che si tratta di una parola chiave. Inoltre, è un «ispanoamericanismo acclimatato nel lessico italiano, la cui valenza culturale è dunque trasferibile nella traduzione» (Blini, 2013: 39).

*gringa*, non avrebbe suscitato la stessa curiosità e lo stesso coinvolgimento nel lettore. Infatti, alla voce *gringo* il dizionario Clave recita: «s. desp. Persona nacida en los Estados Unidos de América (país americano): *Tengo unos primos sudamericanos que nunca llaman gringos a los estadounidenses, porque sería una falta de respeto*». <sup>3</sup> Come si evince dalla definizione, *gringo* implica una connotazione dispregiativa e colloquiale, assolutamente mancante nell'italiano "americano", voce che, inoltre, sarebbe poco precisa in quanto si riferisce a una persona nata nel continente americano in generale (anche se nel linguaggio corrente italiano, come evidenzia il dizionario Treccani <sup>4</sup>, è più comunemente usata per riferirsi solo agli Stati Uniti), mentre il titolo del libro allude a una persona con radici statunitensi. Secondo il vocabolario della Treccani, *gringo* significa: «Di persona che parli una lingua incomprensibile, che non sia cioè la spagnola; è epiteto di spregio dato nell'America latina agli stranieri e spec. ai Nordamericani»; <sup>5</sup> si è perciò ritenuto ideale mantenere il lemma spagnolo, ormai accettato nella lingua italiana e sempre più conosciuto nella nostra società grazie ai mezzi di comunicazione, ai social media e alle numerose serie TV latino-americane oggi disponibili anche nel nostro Paese.

Questa sarebbe la mia proposta di titolo a un'eventuale casa editrice, anche se, come è noto, molto spesso il suggerimento del traduttore non viene tenuto in giusta considerazione e si scelgono strategie di puro marketing. Per lo stesso motivo, per quanto concerne la quarta di copertina, non ne è stata proposta una traduzione. Infatti, come afferma Elefante (2012: 143):

Il traduttore è difficilmente coinvolto nell'ideazione e scrittura di tale spazio peritestuale che, proprio per le sue funzioni, richiede scelte e strategie di scrittura *ad hoc*. [...] Il traduttore non prende dunque parte, salvo casi eccezionali, alla preparazione della quarta, anche perché, per ovvie ragioni, non se ne propone mai una versione che sia l'esatta traduzione di quella pubblicata nella prima lingua.

Proporre una traduzione della quarta di copertina scritta dalla poetessa andalusa Dolores Álvarez non sarebbe comunque funzionale alla promozione e commercializzazione del libro, in quanto la scrittrice non è conosciuta in Italia e la sua presentazione/recensione non funzionerebbe, quindi, da catalizzatore dell'attenzione come invece succede con la versione originale del testo, nel quale inizialmente si presenta lo scrittore da un punto di vista privilegiato, quello cioè di qualcuno che lo conosce da vicino e da molto tempo, <sup>6</sup> per poi passare a una presentazione della storia che il lettore incontrerà una volta iniziata la lettura del libro e a

---

<sup>3</sup> Cfr. <http://clave.smdiccionarios.com/app.php#>

<sup>4</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/americano>

<sup>5</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/gringo/>

<sup>6</sup> Dolores Álvarez, infatti, ha scritto molte delle quarte di copertina delle opere di Dante Medina.



una commovente riflessione sulla condizione di migranti che accomuna tutti gli esseri umani e sul valore delle radici, del passato, della famiglia. Nell’ottica di un’eventuale pubblicazione per un pubblico italiano si potrebbe affidare a una personalità nota, o comunque specializzata nell’ambito della letteratura ispano-americana, il compito di redigere una quarta di copertina in grado di introdurre l’autore e la sua opera al lettore italiano, che riduca, almeno in questo spazio, la distanza che separa Italia e Messico, ma al contempo stuzzichi la curiosità dei lettori e renda l’opera tanto invitante come l’ha resa Dolores Álvarez nella sua delicata – e al contempo potente – presentazione in spagnolo.

#### 4.4. Aspetti lessicali

Il testo è costellato da parole ed espressioni che appartengono specificatamente al lessico messicano, la cui traduzione ha quindi richiesto un’attenta ricerca del significato su svariati siti e risorse bibliografiche, tra cui ricordiamo: *AsiHablamos.com* - *El Diccionario Latinoamericano*, il *Chingonario*, il *Diccionario breve de mexicanismos* e il *Diccionario del Español de México*. Queste espressioni includono colloquialismi, di cui molti anche volgari, come: *caer de madre*, *chingar*, *chingón*, *encabronar*, *güey*, *hijos de la chingada*, *mamón*, *mentar la madre*, *pendejada*, *pendejo*, *pinche*, *valer madre*, ecc. Una volta compreso il significato e il contesto d’uso di tali espressioni, non si sono riscontrati particolari problemi di traduzione, in quanto sono stati identificati quei corrispondenti italiani che vengono utilizzati nella situazione comunicativa indicata dalla narrazione e che appartengono al registro colloquiale, più o meno volgare a seconda del contesto. Di seguito vediamo alcuni esempi:

Mi abuelo debió de contestar algo así como que <b>le valía madre</b> (que es lo que yo contestaría hoy en día en nombre de sus genes) [...] (pag. 10)	Mio nonno rispose che <b>non poteva fregargliene di meno</b> (come risponderci anch’io oggi, facendo onore ai suoi geni) [...]
---	--

In questo caso si è optato per l’espressione italiana “non poter fregare di meno”, che rende in italiano il concetto trasmesso da *valer madre*, cioè quello di non importare qualcosa a qualcuno. La scelta sarebbe potuta ricadere sul volgare “non gliene fregava un cazzo”, ma nel contesto dell’enunciazione (un ragazzo di inizi Novecento che si rivolge al padre) sarebbe stato decisamente eccessivo e avrebbe creato un effetto di straniamento nel lettore.

Per quanto riguarda invece *pinche*, quando viene utilizzato prima di un sostantivo come rafforzativo di quest’ultimo, in italiano è stato soppresso per evitare di dare al testo tradotto sfumature volgari o eccessivamente forti non chiaramente presenti in quello di partenza, in quanto *pinche* è ormai un marcatore enfatico talmente pervasivo nella lingua parlata in Messico oggi che la sua originale sfumatura negativa va pian piano perdendosi, per esempio:

Total, que mi abuelo Ralf desembarcó en Sicilia, y sin haber disparado ni siquiera una <b>pinche</b> resortera, le tocó festejar, ahí, el triunfo y la victoria. (pag. 22)	Insomma, mio nonno Ralf sbarcò in Sicilia e, senza aver mai sparato nemmeno un colpo di fionda, gli toccò festeggiare, lì, il trionfo e la vittoria.
[...] se le ocurrió desviarse para visitar –un momentito– a su viejo amigo el <b>pinche</b> Alex. (pag. 59)	[...] decise di fare un salto dal suo vecchio amico Alex.
[...] ¡por fin me servía de algo mi <b>pinche</b> estancia de toda la vida con las monjas! (pag. 62)	[...] finalmente mi tornavano utili tutti quegli anni con le suore!

Quando, invece, *pinche* viene usato dopo un sostantivo, l'aggettivo può significare «que es de baja calidad, de bajo costo o muy pobre»,<sup>7</sup> come nel seguente esempio:

Gran país, éste, decían, con grandes montañas, playas magníficas, y gente <b>pinche</b> . (pag. 39)	Un grande Paese, questo, dicevano, con grandi montagne, spiagge magnifiche e gente <b>povera</b> .
---	--

Vi è poi il caso di *güey*, sostantivo tra i più emblematici della parlata messicana colloquiale, che può significare:

(Ofensivo) Persona desconocida y despreciada: “La entrada a la oficina estaba llena de *güeyes*”, “Había un *güey* parado en el zoológico”; (Ofensivo) Tonto: “¿Qué *güey* soy, no traje el pasaporte!”, “¿Qué me ve, *güey*?”; De *güey* De tonto: “De *güey* que me dejo asaltar”; (Popular) Entre los jóvenes, manera de conservar la atención de su interlocutor y de asegurar su solidaridad: “¡No, *güey*, te aseguro que no lo supe!”<sup>8</sup>

In traduzione è stato affrontato in un paio di occasioni, nelle quali è stato usato, rispettivamente, come esclamazione e con il significato di “*persona desconocida*”:

Ay, <b>güey</b> . <i>No comment</i> . (pag. 57)	<b>Ossignore</b> . <i>No comment</i> .
Pidió tequila blanco, Don Julio, el <b>güey</b> del que les hablo, y un puro cubano, y no sé por qué forma de mirar me recordó a mi abuelo, aunque en chaparro y en cobarde porque pinta de soldado no tenía –ni siquiera de caricatura–. (pag. 60)	Ordinò una tequila bianca, marca Don Julio, il <b>tipo</b> di cui vi parlo, e un sigaro cubano, e il suo sguardo, non so perché, mi ricordò mio nonno, anche se in versione più tarchiata e codarda, perché non aveva proprio la faccia da soldato, neanche in caricatura.

Inoltre, è bene evidenziare che nel testo sono presenti vocaboli ed espressioni tipicamente messicani che vengono utilizzati in modo molto diffuso, anche oltre l'uso colloquiale della lingua. Tra questi ricordiamo: *abuelear*, *banqueta*, *caguama*, *camión*, *checar*, *chela*, *chiquiada*, *cruda*, *empacar*, *m'hija*, ecc. Anche in questi casi, la traduzione non ha comportato particolari difficoltà, in quanto si è trattato principalmente di reperire i rispettivi vocaboli italiani

<sup>7</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/pinche>

<sup>8</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/g%c3%bcey>

equivalenti. Vorrei però sottolineare il caso di *caguama*, sostantivo che indica una «botella de cerveza de 940 ml»,<sup>9</sup> che in italiano è stato reso per approssimazione con “bottiglia di birra da un litro”, senza specificare l’esatta grandezza, perché nell’economia del testo ciò che conta non è la capacità della bottiglia quanto il fatto che, nel nono capitolo di *Esta gringa que ves*, Ralf ne compra una bella grande per la prostituta di San Blas, che possa curare il suo malessere. È stato quindi necessario “limare via” parte del significato originale per evitare che, in un paragrafo dal ritmo molto sostenuto in cui viene riportato il serrato botta e risposta tra i due personaggi, la narrazione rallentasse a causa dell’aggiunta di eccessivi particolari nella traduzione italiana.

Interessante è anche il caso di *abuelear*, verbo tipicamente messicano che significa «heredar alguien ciertas características físicas, de personalidad, etc, de alguno de sus abuelos»;<sup>10</sup> non esistendo, purtroppo, un verbo che in italiano riesca a trasmettere lo stesso significato di quello in spagnolo, si è dovuti ricorrere a una perifrasi:

<p>A pesar de esa negativa del gobierno gringo, mis dos primos viven actualmente en Estados Unidos, cada uno a su manera: <i>El Güero</i> es traductor y subtitulador de películas, y <i>Cano</i> está preso en la cárcel de Amarillo, Texas, por el delito de <b>haber abueleado</b> en su gusto por la guerra: asalto a mano armada. (pag. 50)</p>	<p>Nonostante questo rifiuto da parte del governo statunitense, attualmente i miei due cugini vivono negli Stati Uniti, ognuno a modo suo: <i>El Güero</i> fa il traduttore e sottotitola film, e <i>Cano</i> è in prigione nel carcere di Amarillo, in Texas, per <b>aver ereditato dal nonno</b> la passione per la guerra, con l’accusa di rapina a mano armata</p>
--	--

Questi ispano-americanismi presenti nel testo vengono identificati e percepiti come tali prevalentemente da un pubblico di lingua spagnola diverso da quello messicano, sul quale hanno un effetto esoticizzante, mentre in traduzione questa ricchezza linguistico-culturale viene, irrimediabilmente, perduta. Questo aspetto viene sottolineato anche da Blini (2013: 40-41), secondo il quale:

Nel processo di traduzione [...] tale distanza viene a essere neutralizzata, dato che non è possibile riproporre efficacemente in altre lingue la variabilità diatopica di un altro sistema linguistico, a meno che non si voglia incorrere in strategie ridicole come quella che ci condanna a sentir parlare in siciliano i personaggi dei film gangster americani.

Come afferma Gadamer (1960) in Eco (2016: 93), «in quanto [...] [il traduttore] non sempre è in condizione di esprimere tutte le dimensioni del testo il suo lavoro implica anche una continua rinuncia». Nel corso della traduzione si è dovuto rinunciare a trasmettere nel testo tradotto

<sup>9</sup> Cfr. <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>

<sup>10</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/abuelear>

determinate espressioni squisitamente tipiche della parlata messicana al fine di tutelare la coerenza del prodotto finale, evitando di storpiare il testo per cercare di veicolare, a tutti i costi, quella ricchezza e quel colorito che dal testo spagnolo a quello italiano non c'è modo di riproporre se non incorrendo in strategie che risulterebbero più dannose che benefiche.

#### 4.4.1. Fraseologia

Come anticipato in §2.5.6, in *Esta gringa que ves* sono presenti numerose locuzioni ed espressioni idiomatiche, che spaziano dallo spagnolo messicano a quello peninsulare, che contribuiscono ad arricchire ulteriormente la prosa dell'autore. La fraseologia è strettamente legata alla cultura di un Paese e di un popolo, ed è interessante vedere, in questa sede, alcuni degli esempi più significativi riscontrati nel testo con la corrispondente proposta di traduzione in italiano.

Nel primo esempio troviamo l'espressione *Estar hasta el copete* che, secondo il DEM, significa: «(Popular) Estar cansado o harto de alguna cosa»,<sup>11</sup> per cui si è deciso di tradurla con l'equivalente espressione idiomatica italiana “averne fin sopra i capelli” che ben riprende anche il concetto e l'immagine di *copete* che il DEM definisce, appunto, come «parte delantera y levantada de la cabellera de una persona»,<sup>12</sup> piuttosto che renderla con la meno suggerente espressione “averne abbastanza”:

<p>Tengo razones para suponer que mi <i>Great-grandma</i> Martha <b>estaba hasta el copete</b> de <i>Great-grandpa</i> James, con quien la habían casado sin preguntarle su opinión a ella: igualito como James había comprometido a su hija Alta, mi futura abuela, con mi abuelo Ralf. (pag. 11)</p>	<p>Ho motivo di pensare che la mia <i>Great-grandma</i> Martha <b>ne avesse fin sopra i capelli</b> del mio <i>Great-grandpa</i> James, con cui l'avevano fatta sposare senza chiederle nemmeno cosa ne pensasse: proprio come James aveva promesso in sposa Alta, la mia futura nonna, a mio nonno Ralf.</p>
--	---

Un'altra espressione idiomatica è *como chivo en cristalería*, tradotta con l'equivalente italiano “come un elefante in una cristalleria” in quanto entrambe le espressioni fanno riferimento alla mancanza di delicatezza nei modi di fare di una persona. Mentre nel testo di partenza viene usata l'immagine di un *chivo*, ovvero di una «cría de la cabra, desde que no mama hasta que llega a la edad de procrear»,<sup>13</sup> nell'immaginario collettivo italiano è l'elefante l'animale simbolo di goffaggine e che si muove (anche metaforicamente) in maniera brusca rischiando a ogni movimento di distruggere tutto ciò che lo circonda. Ho trovato la similitudine,

<sup>11</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/copete>

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Cfr. <https://dle.rae.es/chivo?m=form>

espressa tramite l'espressione idiomatica analizzata, particolarmente azzeccata per descrivere il comportamento di Sally Jo con i ragazzi che si innamorano di lei, ragion per cui è fondamentale mantenere la medesima potenza comunicativa anche nel testo tradotto. Nello stesso frammento è presente anche la locuzione *dar alas*, che il DEM definisce come «impulsarlo o esortarlo a que haga algo o tenga esperanzas de lograrlo»,<sup>14</sup> che in italiano si è deciso di tradurre con il verbo “ammaliare”. Esso, infatti, indica la capacità di «esercitare una malia, affaturare, legare con arti magiche la volontà altrui. Quasi esclusivam. in senso fig., affascinare, sedurre»,<sup>15</sup> che ben riassume la facilità con cui la *gringuita* cattura l'attenzione e l'interesse dei ragazzi i quali, attirati dai suoi occhi azzurri, finiscono puntualmente con il cuore spezzato:

<p>La inscribieron en el <i>American School</i>, una escuela fresísima, donde Sally Jo rompió tantos corazones <b>como chivo en cristalería</b>, les <b>dio alas</b> a todos los que se fiaban de sus ojos azules, y estableció tal récord de novios efímeros, que un amigo de mi esposo, de la edad de mi madre, todavía se acuerda de los besos de la más popular de las gringuitas. (pag. 37)</p>	<p>La iscrissero all'American School, una scuola da fighetti, dove Sally Jo fece strage di cuori <b>come un elefante in una cristalleria</b>, <b>ammaliava</b> tutti coloro che si fidavano dei suoi occhi azzurri, e stabilì un tale record di fidanzati passeggeri che un amico di mio marito, dell'età di mia madre, si ricorda ancora dei baci della gringa più famosa della scuola.</p>
--	--

Vi è poi *soltar la sopa*, una locuzione utilizzata in Messico con il significato di “confessare”,<sup>16</sup> per cui si è deciso di renderla in italiano con un'espressione idiomatica altrettanto efficace come “vuotare il sacco”. Basandosi sulla definizione del dizionario Treccani, ovvero: «Dire tutto ciò che si pensa o si sa, soprattutto per sfogarsi o lasciandosi andare a confidenze, a confessioni»,<sup>17</sup> questa è stata ritenuta l'opzione migliore per il contesto d'uso in quanto Sally Jo, finalmente, si confida con le sorelle e la madre e racconta della sua storia con un ragazzo del posto:

<p>Tuvo que <b>soltar</b>, a fuerzas, <b>toda la sopa</b>: desde que vivían en la casa de Venezuela, el muchacho que toma la lectura del medidor, una persona decente que trabaja en una compañía de gobierno, la CFE, la andaba siguiendo y quería ser su novio [...] (pag. 37-38)</p>	<p>Lei fu costretta a <b>vuotare il sacco</b>: da quando vivevano nella casa di calle Venezuela, il ragazzo che fa la lettura del contatore, un bravo ragazzo che lavora per una società del governo, la CFE, la seguiva e voleva essere il suo fidanzato [...]</p>
---	---

<sup>14</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/ala>

<sup>15</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/ammaliare>

<sup>16</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/sopa>

<sup>17</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/sacco>

L'espressione successiva è *hecho la mocha*, la quale ha un'origine tanto antica quanto interessante: il *Diccionario breve de mexicanismos* riporta, alla voce *mocha*: «Hecho la mocha. (Durante la Revolución de 1910, los ferroviarios lanzaban su locomotora [mocha (sin terminación) porque no llevaba vagones] a toda velocidad contra el enemigo) loc. Apresuradísimo, con gran velocidad».<sup>18</sup> *Mocha*, quindi, nella lingua colloquiale indica la locomotiva che veniva fatta viaggiare senza trainare nessun vagone, e che era, appunto, *mocha*, nel suo significato di «tratándose de cosas, que le falta una parte»<sup>19</sup> o, come diremmo in italiano, “monca”. Nel corso del tempo, quindi, a partire da questo uso del vocabolo analizzato, se ne è sviluppato e diffuso un uso idiomatico, derivante dalla velocità con cui la locomotiva poteva viaggiare senza il peso dei vagoni. In italiano, tuttavia, non è stato possibile mantenere l'immagine veicolata dal testo in spagnolo, e si è quindi deciso di utilizzare l'espressione “correre dritto a”, seguita dal verbo (in questo caso “lavorare”), al fine di designare quella stessa velocità con cui Susan, nel paragrafo in esame, si affretta a cogliere l'opportunità lavorativa presentatasi:

–Entonces ¡vi un anuncio en el periódico: se necesita mecanógrafa en inglés! Y que me voy <b>echa la mocha</b> a trabajar. (pag. 51)	– Fu allora che vidi un annuncio sul giornale: cercasi dattilografa per la lingua inglese. E io <b>corsi dritta</b> a lavorare!
--	---

Per quanto riguarda poi la parola *quite*, questa indica «ayuda momentánea que una persona presta a otra para que salga de alguna dificultad»,<sup>20</sup> da cui derivano le espressioni *hacer el quite*, *entrarle al quite* ed *estar al quite*. In italiano, dopo aver ponderato diverse soluzioni, si è optato per il diffuso modo di dire “fare da spalla”, il quale significa «aiutare qualcuno, favorirlo, sostenerlo, dargli il proprio appoggio, usato spesso in senso negativo, per imprese poco oneste e simili».<sup>21</sup> Si era preso in considerazione anche l'opzione “dare manforte”, la quale, originariamente, significava «venire in aiuto di un debole per difenderlo con la forza della propria mano armata»,<sup>22</sup> mentre oggi fa riferimento semplicemente all'atto di aiutare qualcuno. Si è, quindi, deciso di tradurre con “fare da spalla” perché implica una sfumatura negativa che ben si sposa con il brutto ricordo che Susan ha di quel giorno e di tutta la relazione che nascerà da quel nefasto incontro:

<sup>18</sup> Cfr. <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>

<sup>19</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/mocho>

<sup>20</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/quite>

<sup>21</sup> Cfr. <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/S/spalla.shtml>

<sup>22</sup> Cfr. <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/M/mano.shtml#27>

Resulta que dos muchachos pasaron a la casa por Sally para ir al cine. Sally se tardaba en “arreglarse”. Y como eran dos, pues la invitó a su hermana Susan “ <b>a que le hiciera el quite</b> ”. (pag. 52)	Allora, due ragazzi passarono a prendere Sally per andare al cinema. Sally stava facendo tardi per “prepararsi”. Siccome erano in due, invitò sua sorella Susan <b>per farle da spalla</b> .
---	--

Infine, un’ultima espressione interessante è *se les había hinchado*, abbreviazione di *hinchársele los huevos*: «(Popular y Ofensivo) Darle a uno la gana de hacer alguna cosa». <sup>23</sup> Per mantenere l’accezione colloquiale, la cui volgarità è però stata velata nel testo di partenza con la rimozione di *huevos* (sostantivo con cui in spagnolo si indicano, in modo volgare, i testicoli), si è deciso di tradurla come “si erano sbattuti”, in quanto “sbattersi” è un verbo molto in voga nel linguaggio colloquiale italiano e, in una delle sue sfumature, significa: «Fig., fam., impegnarsi a fondo, darsi ansiosamente da fare per il conseguimento di un risultato»: <sup>24</sup>

Entonces decidí que, como hija de la princesa inútil y atendida que mi madre fue, y como ni a ella ni a mi marido <b>se les había hinchado</b> para enseñarme sus mamonas lenguas extranjeras, yo, como tapatía adulta, en pleno uso de mis facultades mentales y empleando y abusando de mis derechos porque me daba la gana, nombraba a los susodichos <i>mis esclavos traductores</i> , y que me hicieran una reverencia, porque yo era la reina de la tridimensionalidad: la escultura. (pag. 66)	Allora, decisi che, da brava figlia della principessa inutile e viziata che era stata mia madre, e siccome né lei né mio marito <b>si erano sbattuti</b> a insegnarmi le loro stupide lingue straniere, io, da <i>tapatía</i> adulta quale sono, nel pieno delle mie facoltà mentali e abusando dei miei diritti, perché così mi andava di fare, nominavo i suddetti <i>miei schiavi traduttori</i> , e che mi facessero una riverenza, perché io ero la regina della tridimensionalità: la scultura.
---	---

#### 4.4.2. Antroponimi e toponimi

Avendo deciso di adottare un approccio di tipo straniante, gli antroponimi e i toponimi (tranne quelli di cui esiste una traduzione consolidata in italiano) sono stati mantenuti così come apparivano nel testo originale, accenti compresi.

Come abbiamo visto (§ 2.4) nel romanzo alcuni personaggi hanno anche un soprannome, a partire dalla stessa Litebí, rimasto tale in traduzione dal momento che la sua origine è spiegata all’interno del testo. Per quanto riguarda i nonni, Alta viene chiamata *Old Lady* dal marito, soprannome lasciato in lingua originale in quanto facilmente comprensibile da un lettore italiano, mentre Ralf è soprannominato *Slip* dalla moglie a causa della sua personalità sfuggente, come si evince dal passaggio di pagina 17: «—A lo mejor para la otra, *Slip* —le decía

<sup>23</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/hinchar>

<sup>24</sup> Cfr. <https://dizionario.internazionale.it/parola/sbattersi>

Alta al *escurridizo* de mi abuelo». Dato che il soprannome fa riferimento a una caratteristica del personaggio che viene esplicitata, si è deciso di mantenere sempre il nome in inglese.

Vi sono poi le tre zie che, come spesso accade in ambito familiare, ricevono un nomignolo, più o meno affettuoso, per sottolineare alcuni aspetti fisici o caratteriali che le contraddistinguono. Così zia Susan è soprannominata *Donald Duck* o *Pato Donald*, a seconda che la voce narrante usi l'inglese o lo spagnolo, perché parla spagnolo come il personaggio dei cartoni. Trattandosi di un nome parlante, comunque globalizzato, si è optato per utilizzare l'equivalente italiano "Paperino" per esplicitarne il riferimento alla prima occorrenza, dopodiché è stato mantenuto il nome inglese. In quanto a zia Patricia, accusata di rubare le bambole alle sorelle, il nomignolo scherzoso che le viene affibbiato è quello di *Miss Raffles*, in riferimento al personaggio creato da Ernest William Hornung, protagonista di molti racconti di inizio Novecento. Per rendere più trasparente il riferimento, si è deciso di aggiungere un breve inciso, "dal ladro gentiluomo", alla prima apparizione dello stesso nel romanzo.

Anche Sally Jo ha un soprannome ironico, che fa riferimento alla sua eccessiva sensibilità e propensione al pianto. Viene infatti chiamata *Pañuelito de Lágrimas*, e trattandosi di un nome parlante è stata proposta una traduzione, "Signorina lacrima facile", per chiarirne il significato in corrispondenza della prima occorrenza, per poi mantenere il soprannome originale nel corso della traduzione. Altri nomi parlanti sono *Ñora Quilla* e *Sor Marimacho del Plátano Maduro*, rispettivamente tradotti come "señora di Jalisco", espressione con la quale si esplicita il riferimento di *Quilla* ai *Jalisquillos*, gli abitanti di Jalisco, e "Suor Mario della Banana Matura", con cui si cerca di rendere il gioco di parole implicito in *Marimacho*, parola composta da *Maria* e *macho*, a indicare la mascolinità della suora, che in italiano viene resa chiamando direttamente la donna con il corrispettivo nome maschile.

Per quanto riguarda i numerosi toponimi incontrati nel testo, dovuti ai vari spostamenti di Ralf e della propria famiglia, non sono stati riscontrati particolari problemi di traduzione, dato che la maggior parte di essi ha un corrispondente italiano (come Parigi e Città del Messico) e sono generalmente riconosciuti senza difficoltà dal lettore. Per le città e i luoghi che, invece, non sono stati assorbiti dalla lingua italiana, si è mantenuto il toponimo spagnolo, come ad esempio Ajijic e Guadalajara. Anche nel caso delle diverse vie di Guadalajara dove hanno vissuto i Cremean, si è mantenuta la denominazione originale applicando le indicazioni di Martínez de Sousa (2010), secondo cui

Los topónimos urbanos consisten en avenidas, barriadas, barrios, callejones, calles, caminos, cañadas, carreras, costanillas, cuestras, distrito, escalinatas, estaciones, glorietas, parques, pasajes, pasarelas, paseos, plazas, plazoletas, plazuelas, rondas, rotondas,



travesías, etcétera. En todos los casos se trata de construcciones en forma de denominaciones pluriverbales, compuestas [...] de un elemento genérico que se escribe con minúscula inicial, y otro específico, simple o compuesto, que se escribe con mayúscula inicial.

Si è quindi deciso di uniformare la grafia delle vie scrivendo in maiuscolo solo il nome proprio, mentre i nomi comuni (come *calle* e *avenida*) vengono lasciati in minuscolo. Per maggiore chiarezza, ho deciso di aggiungere la denominazione *calle* e *colonia* (sostantivo che in Messico viene utilizzato per indicare i quartieri in cui si divide una città) laddove fosse mancante, sia per facilitare la comprensione del lettore in un capitolo ricco di riferimenti geografici, sia per uniformare lo stile, in quanto nell'originale viene spesso omessa l'indicazione precedente al nome proprio della strada, via o quartiere. Per quanto riguarda il caso specifico di *colonia*, si è deciso di mantenere il termine spagnolo poiché in Messico i quartieri non vengono indicati con il nome generico *barrio*, il quale avrebbe potuto essere tradotto, appunto, con "quartiere", al fine di non perdere questa specificità culturale in traduzione. Siccome "colonia" in italiano non possiede questa sfumatura di significato, si è preferito mantenerlo con la maiuscola, come nel testo originale, quasi fosse parte integrante del nome proprio:

<p>[...] después en la calle Eclipse, de Jardines del Bosque, rodeadas de árboles centenarios y con el Templo del Calvario (diseñado por Luis Barragán); y por último en Mar Blanco (casi esquina con Mar Egeo), en El Country, muy gringamente. (pag. 36)</p>	<p>[...] dopo, in calle Eclipse, nella <b>Colonia</b> Jardines del Bosque, circondata da alberi centenari e dove si trova il Templo del Calvario (progettato dall'architetto Luis Barragán), e infine in <b>calle</b> Mar Blanco (quasi all'angolo con <b>calle</b> Mar Egeo), nella <b>Colonia</b> El Country, da veri gringos.</p>
--	--

Nell'esempio che segue, invece, nonostante calle General San Martín e Venezuela fossero state citate poco prima, si è preferito ripetere *calle* perché, a una lettura poco attenta, la sua omissione potrebbe generare confusione. Inoltre, in italiano tendiamo a non omettere mai il sostantivo generico quando parliamo di una via o di una strada, mentre invece lo si fa quando ci si riferisce a un quartiere: è per questa ragione che, nel caso ad esempio di Jardines del Bosque, una volta specificato che si tratta di un quartiere, nella seconda occorrenza non è più necessaria la precisazione, che anzi appesantirebbe il testo. Anche nel caso di Pila Moderna si è preferito aggiungere una breve specificazione, in quanto per un lettore italiano questo nome non suggerisce nulla e creerebbe un inutile ostacolo alla comprensione del testo:

<p>A Susan se le encariñó la casa de General San Martín porque podía ir a pasear y a tomar helados y a "medir" la guapura de los tapatíos a la Avenida Lafayette (que ahora se llama Chapultepec). A Patricia le encantó la casa de</p>	<p>A Susan rimase impressa la casa di <b>calle</b> General San Martín perché poteva uscire a passeggiare e a mangiare il gelato e a "misurare" la bellezza degli abitanti di Jalisco, i <i>tapatíos</i>, sull'avenida Lafayette (che ora si chiama Chapultepec).</p>
---	--

<p>Venezuela porque podía ir por las tardes a patinar con sus amiguitos a la Pila Moderna. Para Sally Jo, la casa de sus más tiernos recuerdos es la de Jardines del Bosque, porque ahí fue donde le dio el sí en exclusiva a <i>Corounita</i> [...] (pag. 36)</p>	<p>Patricia adorava la casa di <b>calle</b> Venezuela perché il pomeriggio poteva andare a pattinare alla <b>rotonda</b> della Pila Moderna con i suoi amichetti. Per Sally Jo, la casa del suo cuore fu quella di Jardines del Bosque, perché lì disse il fatidico “sì” a Corounita [...]</p>
--	--

In questa fase, è stato essenziale l’uso di mappe della città – principalmente quelle digitali fornite da Google Maps – per cercare di capire meglio di che zona si stesse parlando, per verificarne la posizione e orientarmi, io stessa, tra le vie e i quartieri di Guadalajara, per permettere poi ai lettori di avere un’idea più chiara della localizzazione spaziale della storia. Non posso quindi che essere d’accordo con Vezzoli (2019: 114) quando afferma:

Viviamo in un mondo globalizzato, in cui si sa molto di più su tutto, o meglio in cui l’informazione immediata e superficiale è più disponibile. Con l’avvento di internet, oltre che traduttori siamo diventati “controllori dei fatti”, non possiamo più permetterci di ignorare la planimetria di una piazza di Filadelfia, per dire, o la procedura che regola una votazione parlamentare a Westminster. Il testo originale ti guida verso la soluzione giusta, ma a volte può essere ingannevole se trasportato nella realtà di una lingua e di una cultura diverse.

Tale principio mi ha illuminata non solo in questi passaggi, ma durante la traduzione di tutto il testo: è stato, infatti, fondamentale il cospicuo lavoro di documentazione che ha accompagnato e sostenuto l’attività del tradurre, senza il quale il testo d’arrivo mancherebbe di solidità e consapevolezza. Un lavoro, questo, che mi ha permesso di arricchire moltissimo le mie conoscenze culturali e linguistiche non solo della lingua di partenza, ma anche della mia stessa lingua, proprio come suggerito da Yasmina Melaouah (2019: 30): «Navigando a vista, con umiltà e passione, nessuna traduzione è impossibile. Si entra a mani nude, in un testo, senza sapere nulla, e si esce dalla traduzione con qualcosa in più che abbiamo scoperto sulla nostra lingua, sulle sue insospettite risorse, sui suoi tesori nascosti».

#### 4.5. Aspetti morfosintattici

Uno degli aspetti più problematici della traduzione di *Esta gringa que ves* ha riguardato l’uso dei tempi verbali, il quale è stato soggetto a diversi cambiamenti e aggiustamenti sia in fase di traduzione che di revisione. Come anticipato in §2.5.2, nel testo di partenza viene usato, prevalentemente, il *pretérito indefinido* che indica che l’azione, il processo o lo stato espressi dal verbo sono avvenuti in un momento anteriore a quello dell’enunciazione. Inoltre, è diffusamente utilizzato anche il tempo presente quando Litebí introduce riflessioni oppure

riporta brevi stralci di dialogo, specialmente con i membri della propria famiglia, utili a gettare luce sulla storia dei Cremean.

In fase di traduzione, quindi, per parlare di azioni passate ormai concluse si è usato il passato remoto, tempo verbale che designa un processo interamente concluso, una situazione non più vigente al momento dell'enunciazione. È stato mantenuto l'uso del presente nelle occorrenze precedentemente segnalate, al fine di mantenere l'alternanza, evidente nel testo di partenza, tra narrazione di fatti passati e momento dell'enunciazione, dove Litebí si inserisce con i propri commenti e riporta frammenti di dialogo che permettono al lettore di sperimentare bruschi salti temporali che lo riportano al momento stesso in cui si realizza lo scambio, con Litebí e la sua famiglia.

Il problema che però si è posto fin dalle prime righe riguarda l'uso del tempo verbale più adeguato alla narrazione dei fatti inerenti alla storia di Litebí. Infatti, nel testo di partenza è stato usato sempre il *pretérito indefinido*, come d'altronde è abituale in spagnolo, mentre in italiano si possono usare più tempi al passato, soprattutto il passato prossimo, quando si vuole esprimere il risultato di un evento avvenuto nel passato il cui effetto è ancora vigente. Questo, in traduzione, è stato utilizzato per marcare la distanza temporale che separa il nonno (al momento della narrazione non più in vita) dalla nipote in relazione a quelle azioni che lei racconta di aver effettuato in un passato imprecisato, più o meno lontano, ma i cui effetti hanno ancora ripercussioni sul presente. Di seguito vengono proposti due brevi passaggi esemplificativi tratti, rispettivamente, dal testo di partenza e da quello di arrivo:

<p>Cansado de las guerras de su país, mi abuelo decidió buscar la paz en el extranjero. Había ido al este y al oeste y al norte, como soldado; el sur, pensó, era la opción lógica. Eso explica por qué <b>nací</b> en México. (pag. 9)</p>	<p>Stanco delle guerre del suo Paese, mio nonno decise di cercare la pace all'estero. Da soldato era stato a est e a ovest e a nord; il sud, pensò, era l'opzione più logica. Ecco perché <b>sono nata</b> in Messico.</p>
<p>Y la que <b>salió pagando</b>, con el tiempo, <b>fui</b> yo, su hija <i>Litebí</i> (aquí va mi nombre) en persona, porque, de puro miedo a que saliera tan tremenda como ella, mi madre me <b>refundió</b> en un colegio de monjas Teresianas, la Enrique de Ossó, desde el kínder hasta la preparatoria, ¡la pagué sin deberla! (pag. 37)</p>	<p>E a lungo andare chi ne <b>ha pagato</b> le conseguenze – senza avere nessuna colpa! – <b>sono stata</b> io, sua figlia Litebí (ecco il mio nome) in persona, perché, per paura che diventassi tremenda come lei, mia madre mi <b>rinchiuse</b> in una scuola di suore Teresiane, la Enrique de Ossó, dall'asilo fino alle superiori.</p>

Si è invece mantenuto l'uso del passato remoto quando la voce narrante racconta eventi che la riguardano e che sono conclusi, puntuali e circoscritti in un determinato momento del passato, come anticipato nel precedente esempio e come si evince chiaramente dal seguente passaggio, nel quale è presente anche l'alternanza con il presente e con il passato prossimo:

<p>Por provocarlo, le <b>pregunté</b>:      –¿A quién crees tú que salí?      –A tu abuela Alta.      Me <b>sorprendió</b>. Siempre me <b>sorprende</b> y siempre me <b>divierte</b> mi marido, por eso me <b>casé</b> con él. <b>Volvió a sorprenderme</b>, agregando:      –“A tu abuela Alta”, querías que te contestara, ¿no es cierto? Ahora te voy a decir la respuesta correcta: saliste a tu abuelo Ralf, saliste a <i>Slip</i>.      (pag. 57)</p>	<p>Per provocarlo, gli <b>chiesi</b>:      – Secondo te, a chi assomiglio?      – A tua nonna Alta.      Mi <b>sorprese</b>. Mi <b>sorprende</b> sempre e mi <b>diverte</b> sempre mio marito, per questo <b>l'ho sposato</b>. Mi <b>sorprese</b> di nuovo, aggiungendo:      – “A tua nonna Alta”, volevi che ti rispondessi, vero? Ora ti dirò la risposta giusta: assomigli a tuo nonno Ralf, assomigli a Slip.</p>
---	--

Infine, come abbiamo visto in §2.5.2, un elemento tipico dello spagnolo messicano è dato dall'uso del diminutivo, fortemente presente nel testo di Medina attraverso i tanti vocaboli terminanti in *-ito*. La strategia applicata in traduzione, sostanzialmente, ha portato alla perdita di questa peculiarità, in quanto in italiano risulterebbe molto innaturale. Per questa ragione, si è cercato di trasmettere lo stesso significato del testo di partenza sfruttando strategie diverse, per cui ad esempio *igualito* è diventato “esattamente come”, *ahí mismito* si è tradotto con “proprio lì”, *para que llore tantito* è stato reso con “far versare qualche lacrima” e *serenatita* con “una bella serenata”. Tuttavia, con parole come *diosito*, *tequilita*, *mesesitos*, ecc. non è stato possibile veicolare la connotazione affettiva, di cordialità, o di ironia e sono stati tradotti, semplicemente, con il proprio equivalente in italiano.

#### 4.6. Aspetti stilistici

Come abbiamo avuto modo di sottolineare in sede di analisi del testo di partenza, Medina si avvale di uno stile di scrittura molto personale e originale, in alcuni momenti altamente creativo tanto che, a volte, ci sono parole inventate il cui significato varia a seconda del contesto. Mi riferisco, ad esempio, all'aggettivo *agolfanado* la cui decodifica nello specifico di questo romanzo mi ha creato diversi problemi. Il punto in cui la parola appare è il seguente:

Ah, mi marido. Tipo estupendo. Él no sabe que lo quiero porque para mí es una mezcla de mi abuelo Ralf y de Coronita mi padre: aventurero y chistoso, inteligente e inventivo, despistado y culto. Y, a ratos, completamente **agolfanado**, como quien no quiere la cosa.  
 (pag. 66-67)

Per recuperarne il significato, si è dapprima consultato il significato dell'aggettivo *golfo* (che il Clave definisce come: «Referido a una persona, que vive de forma desordenada, que actúa en contra de las normas sociales o que es deshonesto en su comportamiento sexual»<sup>25</sup>) nella speranza che *agolfanado* potesse esserne un derivato. Si era, quindi, abbozzata una prima

<sup>25</sup> Cfr. <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

traduzione: «E, a volte, un vero mascalzone, anche se non sembra». Tuttavia, la proposta non sembrava del tutto adatta al contesto e, continuando la ricerca sul web, la soluzione al dubbio è stata trovata all'interno dell'articolo *La dama de la gardenia: novela de Dante Medina* (1999), in cui Vidrio afferma:

Dante Medina también inventa palabras y hasta nos da su definición: por ejemplo, la palabra “agolfanarse”, ¿usted la había oído? Yo tampoco hasta que leí la novela. [...] “Agolfanarse –adoctrinó el General Hilachas– es cuando alguien, a la descuidada, se saca de onda. Te agolfanas cuando te agarran en *off side*, como cuando sin decirlo dices con la cara “¿quihúbole qué pasó?” O cuando te agarran de sorpresa, y tú nomás te atitubeas y haces ruidos con la boca, y ándale [...]. Pero el General Hilachas aclara que: agolfanarse también es “preguntar, a la descuidada, por las hermanas de los otros; o pretender que ya son tus novias” (242); igualmente te agolfanas cuando estás atristado, “respondes a lo que nadie te pregunta, y ningún gesto de tu cuerpo obedece”.

A quel punto, proprio in virtù del fatto che Medina si diverte creando parole nuove a seconda delle proprie necessità comunicative senza farsi frenare dalle convenzioni linguistiche, ma anzi sfidandole, si è pensato di tradurre il termine con una creazione neologica anche in italiano: “Ah, mio marito. Un tipo stupendo. Lui non lo sa, ma io lo amo perché è un mix di mio nonno Ralf e di Coronita, mio padre: avventuroso e divertente, intelligente e creativo, sbadato e colto. E, a volte, profondamente *saudadico* da un momento all'altro”.

In questo caso *agolfanado* è stato quindi interpretato nella sua accezione di persona “triste” o “nostalgica”, che ben si collega, tra l'altro, a un passaggio successivo, che recita: «Lo peor es cuando me dan ganas de llorar porque mi esposo enciende su pipa, y se pone a leer, como si pensara en China» (Medina, 2016: 67), nel quale si stabilisce un parallelismo tra il marito, che leggendo si estrania come se pensasse alla Cina, e il nonno di Litebí, che spesso si perdeva nei ricordi e nella nostalgia di quel luogo, parallelismo rafforzato dal fatto che anche il marito fuma la pipa, proprio come Ralf.

Il neologismo creato, l'aggettivo *saudadico*, riprende l'idea (derivante dalla cultura portoghese e brasiliana) di *saudade*, definita dal vocabolario della Treccani come: «Sentimento di nostalgico rimpianto, di malinconia, di gusto romantico della solitudine, accompagnato da un intenso desiderio di qualcosa di assente (in quanto perduto o non ancora raggiunto)».<sup>26</sup>

#### 4.6.1. Giochi con parole

Se tradurre significa in primo luogo misurarsi con un'altra lingua, tradurre la letteratura significa misurarsi con una lingua nella lingua. Ogni autore reinventa il mondo con le parole, e le sue parole sono l'angolazione

---

<sup>26</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/saudade/>

irripetibile, l'alchimia verbale che dal "piombo" della lingua della tribù trae l'oro di una lingua poetica.

YASMINA MELAOUAH (2019)

Dante Medina sorprende il proprio lettore con una prosa che non è mai banale, che stuzzica l'immaginazione grazie a un sapiente uso della lingua e delle sue potenzialità. *Esta gringa que ves*, infatti, punta molto sui giochi *con* parole, secondo la personalissima definizione dell'autore, specialmente nei dialoghi tra i personaggi, che diventano così più ricchi e intriganti. In traduzione si è cercato di riproporre, il più possibile, questa peculiarità del testo di partenza, come si può evincere dagli esempi che seguono.

Nel brano sotto riportato, si può notare la ripetizione dell'espressione *irse/quedarse con todo e hijos/hijas* in due situazioni molto simili, ma avvenute a diversi anni di distanza. In italiano si è cercato di riproporre la stessa struttura in tutte e tre le occasioni, anche se non è stato possibile mantenere la sintassi del testo di partenza, che risulta più lunga e complessa nel testo italiano. Nella traduzione si è fatto uso del sostantivo "cose", ripetuto anche immediatamente dopo la seconda occorrenza del gioco di parole, per dare l'idea di continuità tra le diverse ripetizioni della stessa frase:

<p>Y su madre, Martha, decidió que un mal padre como ése definitivamente no era el hombre de su vida. Por eso, cuando James le dijo a Martha que <b>se iban con todo e hijos</b>, con los gambusinos de California, Martha le dijo que ella <b>se quedaba con todo e hijos</b>. James agarró sus cosas y se fue, sin despedirse. Martha le rogó a Dios que no volviera, nunca más, porque no lo quería, y Dios le concedió ese deseo a mi bisabuela. Quizá ese recuerdo fue el que hizo [...] que mi abuela Alta siguiera a mi abuelo Ralf sin protestar, cuando él le dijo "<b>nos vamos con todo e hijas</b>": ella sabía que si lo dejaba ir solo quizás no volviera nunca, como su padre [...] (pag. 11)</p>	<p>E la loro madre, Martha, capì che un cattivo padre come lui decisamente non era l'uomo della sua vita. Per questo, quando James le disse di <b>prendere tutte le loro cose che se ne sarebbero andati con i bambini</b>, insieme ai cercatori d'oro della California, Martha gli rispose che lei <b>sarebbe rimasta dov'era, con tutte le loro cose e i bambini</b>. James allora prese le sue <b>cose</b> e se ne andò, senza salutare. Martha pregò il Signore affinché suo marito non tornasse, mai più, perché non lo amava, e il Signore esaudì il desiderio della mia bisnonna. Forse fu questo ricordo che spinse mia nonna Alta a seguire mio nonno Ralf senza protestare [...] quando le disse di <b>prendere tutte le loro cose che se ne sarebbero andati con le bambine</b>. Lei sapeva che se l'avesse lasciato partire da solo probabilmente non sarebbe mai tornato, come suo padre [...]</p>
--	---

In questo secondo esempio vi è un gioco di parole che nasce a partire dalla polisemia della parola *tierra*. Il fatto che per entrambe le lingue tale polisemia coincida ha reso possibile mantenere il gioco di parole che in italiano, poi, assume la forma di un chiasmo:

<p>Yo heredé su casco, y en él, puesto bocarriba, tengo plantadas, <b>con tierrita de México, la</b></p>	<p>Io ho ereditato il suo elmetto, dentro cui ho piantato, <b>con terra del Messico, la mia terra,</b></p>
--	--

<b>tierra mía</b> , las flores que en mi casa siempre se llamaron “flowercitas” [...] (pag. 13)	quei fiori che in casa mia si sono sempre chiamati “flowercitas” [...]
---	--

Nel frammento sotto riportato si gioca sulla ripetizione della formula con cui normalmente si indica chi parla e a chi è rivolta la comunicazione, con l’aggiunta della lingua in cui questa avviene. Questa strategia, sfruttata in più occasioni all’interno del testo, fa sembrare i dialoghi dei veri e propri botte e risposta, resi ancora più enfatici dalla continua ripetizione dell’indicazione del parlante e dell’interlocutore. In questo caso, mentre in spagnolo si ripete per tre volte il verbo *decir*, in italiano tale ripetizione risulta eccessivamente forzata, per cui si è deciso di mantenere la struttura della frase, e la sua reiterazione, cambiando però il verbo enunciativo, che varia da “dire” a “chiedere” a “rispondere”, in modo da riproporre la ripetizione senza però appesantire la resa italiana. Inoltre, si è deciso di usare la formula “mandarino è”, omettendo l’articolo determinativo, per riprendere la struttura usata poco prima durante un dialogo con Litebí, quando Ralf afferma “soldato è l’uomo che parte quasi uomo e torna uomo” (nella quale è presente un ulteriore gioco di parole), in modo da riprodurre quel modo di parlare di Ralf che risultava così affascinante per sua moglie e per chiunque stesse ad ascoltarlo, come afferma Litebí a pagina 16: «Y mi abuela se quedaba en el arrobó. Porque cuando mi abuelo hablaba, sus palabras eran como música, de lo bonito que decía las cosas, en la lengua que fuera, como si las paladeara». Infine, nell’ultima parte si ripete la parola *lengua*, che può indicare sia l’idioma (in questo caso il cinese mandarino) sia la lingua come parte del corpo, ambiguità che è stata mantenuta anche nel testo in italiano:

<p>–<i>Old Lady</i> –<b>le decía mi abuelo a mi abuela</b>, con el apodo que siempre la llamaba cuando se trataba de algo importante–, deja, no llames a emergencias, estoy hablando en mandarín, es todo.</p> <p>–¿Y mandarín quién es, marido? ¿No convendrá hacerte revisar por un médico? –<b>Le decía mi abuela Alta a mi abuelo Ralf en inglés.</b></p> <p>–Mandarín es –<b>decía mi abuelo Ralf a mi abuela Alta en mandarín</b>– una <b>lengua</b> en la que he disfrutado tanto el sexo, que quisiera tener, para explicártelo, dos <b>lenguas</b>. (pag. 16)</p>	<p>– Old Lady, – <b>diceva mio nonno a mia nonna</b> con il soprannome che usava quando si trattava di questioni importanti – lascia stare, non c’è bisogno dell’ambulanza, sto parlando in mandarino, tutto qui.</p> <p>– E chi sarebbe questo mandarino, marito? Non sarà meglio fare una visita dal dottore? – <b>chiedeva mia nonna Alta a mio nonno Ralf in inglese.</b></p> <p>– Mandarino è – <b>rispondeva mio nonno Ralf a mia nonna Alta in mandarino</b> – la <b>lingua</b> del miglior sesso che abbia fatto in vita mia, tanto che per spiegartelo mi servirebbero due <b>lingue</b>.</p>
--	--

Nell’esempio che segue è presente un gioco di parole tra *de primera mano* e *ya muy usada* riferito al fatto che la donna che racconta a Litebí e al marito del periodo che il nonno trascorse a San Blas è una prostituta. L’espressione *de primera mano*, che significa «tomado o aprendido

directamente del original o los originales»,<sup>27</sup> corrisponde all'espressione italiana "di prima mano" (il cui significato è, appunto, «diretto, direttamente, senza passare attraverso altri»<sup>28</sup>), per cui si è provato a mantenere l'immagine che lega il fatto che la testimone è di prima mano a quello, opposto, che la mano della donna è invece molto *usada*, o "allenata", a causa della propria professione.

<p>[...] doy el testimonio de lo que mi marido y yo recogimos preguntando en San Blas –ya muerto mi abuelo– directamente de la grabadora, tal como nos lo contó <b>una testiga de primera mano, paradójicamente ya muy usada</b>, que empezó diciendo: “en el mar, la vida es más sabrosa, ¿qué no?” (pag. 40)</p>	<p>[...] riporto ciò che io e mio marito abbiamo scoperto, chiedendo qua e là a San Blas – dopo la morte di mio nonno – direttamente dal registratore, proprio come ce lo raccontò <b>una testimone di prima mano, in realtà già molto allenata</b>, che esordì con un “<i>en el mar, la vida es más sabrosa</i>, o no?”</p>
--	--

In quest'altro brano l'autore stabilisce un gioco di parole tra l'aggettivo *quemada*, che nel linguaggio popolare secondo il DEM indica qualcosa «que ya ha sido muy visto u oído y, por lo tanto, no causa interés y más bien resulta aburrido o molesto»<sup>29</sup> riferito a Patricia, e alla sua tendenza a uscire un po' con tutti, e *chamuscado*, il quale significa "strinato", riferito alla casa di famiglia. In quanto era impossibile mantenere il medesimo gioco di parole in italiano, si è deciso di esplicitarlo utilizzando un linguaggio molto diretto che riuscisse a mantenere la forza espressiva dell'originale, per cui "estaba tan quemada en Guadalajara" è stato reso con l'espressione italiana, molto colloquiale, "l'aveva data a così tanti", e "que hasta nuestra casa olía a chamuscado" si è tradotto con "che metà Guadalajara poteva dire di esserci andata a letto insieme", con cui si mantiene l'iperbole e l'esagerazione implicita anche nel testo di partenza:

<p>–Pues tu tía Patricia... ¿Sabes por qué habla tan bien español? ¿No lo sabes? No. –¿Dónde se aprenden mejor las lenguas? Tampoco lo sé. –En la ca-ma. ¡Para todos tenía! ¿A poco crees que la mandaron a Ohio por gusto, gastando dinero? <b>¡Estaba tan quemada en Guadalajara que hasta nuestra casa olía a chamuscado!</b> (pag. 53)</p>	<p>– Bene, tua zia Patricia... Sai perché parla spagnolo così bene? Non lo sai? No. – Dove si imparano meglio le lingue? Non ne ho idea. – A l-e-t-t-o! Ne aveva per tutti! Credi che l'abbiano mandata in Ohio tanto per buttare via i soldi? <b>Ormai l'aveva data a così tanti che metà Guadalajara poteva dire di esserci andata a letto insieme.</b></p>
--	---

Nell'ultimo esempio proposto possiamo notare come Dante Medina giochi sull'immagine del caviale come metafora del costo esorbitante dell'università citata, idea con la quale si

<sup>27</sup> Cfr. <https://dle.rae.es/mano?m=form>

<sup>28</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/mano>

<sup>29</sup> Cfr. <https://dem.colmex.mx/Ver/quemado>



collega alla frase seguente, per cui la UNIVA è la “güeva más cara que conocemos acá”. Il sostantivo *güeva* fa da ponte tra le due proposizioni, in quanto può far riferimento sia alle uova di pesce, ovvero al caviale, sia alla *flojera*, cioè alla pigrizia degli studenti che la frequentano, che quindi riescono a laurearsi grazie al fatto di pagare rette carissime e meno per il proprio impegno. Per trasmettere la stessa idea nel testo tradotto si è mantenuta l’immagine dell’università del caviale, in quanto anche in italiano “caviale” rimanda alla ricchezza, e solo successivamente si è recuperata l’idea di *güeva*, vista l’impossibilità di sfruttare l’astuto gioco architettato dall’autore, tramite un ampliamento (“dove basta sborsare per laurearsi”) con cui si è cercato di compensare la perdita del gioco di parole e dell’implicita sfumatura colloquiale tramite il ricorso a un verbo molto informale come “sborsare”.

<p>Venía el sangroncito diletante acompañado de una tal Mariela, quesque directora de no sé qué madres de diseño y artes plásticas de la UNIVA, <b>la universidad caviar, dicen, porque es la güeva más cara que conocemos acá.</b> (pag. 60)</p>	<p>Quell’irritabile formale era in compagnia di una certa Mariela, direttrice, a detta sua, di non so che cavolo di facoltà di disegno e arti plastiche della UNIVA, <b>l’università del caviale, così la chiamano perché è la più cara che conosciamo da queste parti, dove basta sborsare per laurearsi.</b></p>
---	--

Vi è infine un gioco di parole che ha creato diversi problemi di decodifica e che si trova nel seguente passaggio:

Mariela –lo supe después– había coqueteado con casi todos los pintores de Guadalajara (Colunga incluido) y a casi todos los había dejado calientes, **babeando por su chamorro, porque tenía un piernón loco: tan loco que no sabía qué hacían sus muslos cuando se les desbalagaban.** (pag. 60).

Si tratta dell’espressione *piernón loco*, che sta a indicare una gamba molto bella, scolpita e definita, a cui l’autore lega la frase seguente tramite la ripetizione dell’aggettivo *loco*, questa volta però nel suo significato letterale di pazzia. In italiano, purtroppo, non è stato possibile mantenere questo gioco di parole, per cui si è puntato sull’idea secondo cui le gambe di Mariela sono così belle che si piacciono tra di loro e non hanno bisogno di un uomo, ragion per cui la ragazza flirta con diversi artisti senza però raggiungere l’intimità con nessuno di loro. Nell’impossibilità di riproporre efficacemente il gioco di parole, perciò, si è deciso di cercare di mantenere l’effetto ironico che questa espressione dovrebbe creare nel lettore inserendo un’immagine diversa ma sempre relativa alle gambe di Mariela e al loro potere seduttivo, nella speranza che il testo risulti altrettanto godibile anche per un lettore italiano:

Mariela, scoprii più avanti, aveva flirtato con quasi tutti i pittori di Guadalajara (Colunga compreso) ma senza mai concludere nulla, **lasciandoli a sbavare per quelle belle gambe, così belle che si piacevano da sole.**

#### 4.6.2. Figure retoriche

Tra le figure retoriche di *Esta gringa que ves* che meritano una particolare attenzione in fase traduttiva riportiamo i seguenti esempi.

Il primo è un parallelismo in cui si ripete la struttura *No + verbo, pero + verbo*, mantenuta in traduzione tramite la struttura equivalente in italiano:

<b>No entendía, pero</b> estaba triste. <b>No hablaba, pero</b> ponía cara de oír. (pag. 44)	<b>Non capiva, ma</b> era triste. <b>Non parlava, ma</b> aveva la faccia di uno che ascolta.
--	--

Nel passaggio proposto di seguito saltano all'occhio le anafore di *silencio*, una sola parola che occupa un'intera riga e separa le battute del dialogo tra Ralf e Mathew, e di *será*, verbo ripetuto due volte a inizio frase con cui entrambi i soldati riflettono, filosoficamente, sulle contraddizioni delle guerre. È poi presente anche una metafora relativa all'azione di "pescare un pensiero", come se questo stesse lì nella mente ma facesse fatica a venire a galla, ripresa poco dopo quando Ralf aiuta l'amico a concludere la formulazione di quel pensiero, come se lo stesse aiutando a "pescare un pesce di quelli grossi". Come si può notare, nella traduzione entrambe le anafore sono state mantenute per rispettare una precisa scelta stilistica dell'autore:

<b>Silencio.</b> –Lo que son las guerras –dijo Mathew, <b>pescando un pensamiento</b> –: matan gente, pero enseñan cosas. <b>Silencio.</b> –Enseñan a las personas –completó Ralf, <b>como si le ayudara a sacar del agua un pez gordo</b> –, pero a las naciones no. <b>Silencio.</b> – <b>Será</b> porque las guerras –concluyó Mathew, mirando cómo por el mar se le iba un recuerdo– son entre las naciones pero a quien matan es a la gente. <b>Silencio.</b> – <b>Será</b> –remató, filosófico y budista, Ralf, mientras se entretenía, como otros forjan sus cigarrillos, en hacer un nudo barroco en su hilo de pescar. (pag. 22-23)	<b>Silenzio.</b> – Che roba le guerre, – disse Mathew, <b>pescando un pensiero</b> – ammazzano la gente ma ti insegnano tante cose. <b>Silenzio.</b> – Insegnano alla gente, – aggiunse Ralf, <b>come se lo stesse aiutando a tirare fuori dall'acqua un pesce di quelli grossi</b> – ma non alle nazioni. <b>Silenzio.</b> – <b>Sarà</b> perché le guerre – concluse Mathew, guardando un ricordo perdersi nel mare – si fanno tra le nazioni ma ammazzano la gente. <b>Silenzio.</b> – <b>Sarà</b> – concluse, filosofico e buddista, Ralf, mentre si divertiva, come altri lo fanno chiudendo sigarette, a fare un nodo barocco sul suo filo da pesca.
---	--

A titolo esemplificativo, si riporta una delle numerose enumerazioni presenti nel testo originale con cui, in questo specifico caso, viene elencato tutto ciò che Ralf carica in automobile prima di partire per il Messico. I vari elementi sono uniti solo tramite segni interpuntivi, per cui

l'enumerazione si realizza per asindeto, eccetto l'ultimo che viene invece introdotto da una congiunzione coordinativa.<sup>30</sup> Chiaramente, la figura retorica è stata rispettata anche nel testo tradotto per imprimere, alla lettura, la stessa sensazione di accumulo di oggetti nell'auto:

<p>Mi abuelo <b>empacó sus cañas de pescar, hilos, anzuelos de todos los tamaños, señuelos, un chaquetín de pesca, una gorra, botas resistentes al agua, y todo lo necesario para fumar pipa</b>: iba a cambiar sus hábitos porque un pescador no fuma puro sino pipa. Y como él mismo se había nombrado Comandante en Jefe de la Expedición, y por lo tanto era el mando principal, <b>empacó</b> a Mathew [...] (pag. 31)</p>	<p>Mio nonno <b>caricò in auto le sue canne da pesca, fili, ami di tutte le dimensioni, esche, una giacca da pesca, un cappello, stivali impermeabili, e tutto il necessario per fumare la pipa</b>: avrebbe cambiato le sue abitudini perché un pescatore non fuma il sigaro ma la pipa. E siccome si era autonominato Comandante in Capo della Spedizione, per cui era l'ufficiale più importante, <b>caricò in auto</b> anche Mathew [...]</p>
---	---

Un ultimo esempio riguarda una figura retorica di suono, ovvero l'allitterazione che si crea nella frase riportata in grassetto, in cui la ripetizione della *r* e della *t* riproduce la sensazione di stordimento e confusione che prova Litebí quando l'uomo che ha appena conosciuto le propone di sposarsi. Nella traduzione, “un terremoto che mi lasciò terribilmente frastornata”, si è modificato l'immagine del vento forte, *ventarrón*, presente nel testo in spagnolo, con quella del terremoto al fine di mantenere gli stessi suoni e, al contempo, la stessa forza espressiva:

<p>Hubo turbulencia en grande. <b>Me agarró el ventarrón toda turulata.</b> ¡Yo tenía apenas 26 años y el tipazo del que me estaba enamorando como 50! (pag. 61)</p>	<p>Si scatenò un putiferio. <b>Un terremoto che mi lasciò terribilmente frastornata.</b> Io avevo solo ventisei anni, e il bellimbusto di cui mi stavo innamorando circa cinquanta!</p>
--	---

#### 4.6.3. Oralità e ritmo

Un altro aspetto interessante di cui tenere conto a livello traduttivo riguarda la resa dell'oralità e del ritmo. Come evidenzia Cavagnoli (2019: 75):

La riproduzione dell'oralità è uno degli aspetti più complessi del tradurre. Certo, si tratta di oralità artificiosa, dal momento che comunque è rappresentata sulla pagina, ma la lingua parlata, la lingua viva dei dialoghi di un romanzo, nel testo tradotto non sempre conserva la freschezza originaria. [...] [I dialoghi] rimangono fermi sul crinale, per così dire: ciò che si legge non appartiene più alla lingua scritta ma non è ancora approdato alla lingua orale. La mancanza di spontaneità rappresenta a maggior ragione uno dei rischi più grandi delle narrazioni in prima persona.

<sup>30</sup> Nel brano, tra l'altro, è presente un ulteriore gioco di parole usato per indicare ciò che Ralf prepara per il viaggio: con la ripetizione del verbo *empacar* si stabilisce una sorta di simmetria tra gli oggetti preparati sulla vettura e Mathew, che anch'egli, alla stregua di una valigia, viene *empacado* per il viaggio.

Nel processo di traduzione si è quindi posta particolare attenzione alla resa dell'oralità in quanto il romanzo non è altro che la narrazione, da parte della voce narrante, della storia della propria famiglia dal proprio punto di vista, in prima persona e con le proprie parole. Come si è visto nel corso del capitolo, nel testo abbondano i giochi di parole, i colloquialismi e tutte quelle strategie che favoriscono l'incalzare del racconto e che, appunto, contribuiscono a rendere in maniera più efficace la voce di Litebí, e che si sono cercate di trasmettere in traduzione rispettando di volta in volta la struttura della sintassi al fine di trasmetterne il ritmo.

Tuttavia, è soprattutto all'interno del nono capitolo che la resa dell'oralità ha costituito una vera e propria sfida traduttiva, dove a parlare è una prostituta che racconta delle avventure del gringo a San Blas, e lo fa unendo parti di racconto, parti di dialogo con Ralf, con i due uomini che si erano presentati come il figlio e il nipote del gringo e altre con Litebí e il marito, oltre a riflessioni personali, con il risultato che il tutto sembra essere un vero e proprio flusso di coscienza. Nel raccontare, la donna utilizza svariate espressioni gergali (tra cui: *se lo chingó, viejo cabrón, puta*, ecc.), ripetizioni (*¿les cuento su historia o no?; ¿quieren que les cuente?; ¿ya les conté que me sacaron la matriz sin preguntarme?; ¿les cuento la historia del gringo o les sirvo las otras?*), intercalari (ad esempio *bueno*) e tic verbali (come l'uso di *que* davanti a *le digo, me dice*, ecc.), alternando periodi molto lunghi, in cui regna la paratassi, ad altri molto brevi e frammentati. Al fine di rendere nel modo più fedele possibile questa peculiarità del testo di partenza si è cercato di mantenere i colloquialismi, le ripetizioni e, soprattutto, la sintassi utilizzata in spagnolo da Medina, fondamentale per riprodurre il ritmo della narrazione, come si evince dal seguente esempio, rappresentato da un unico, lunghissimo periodo:

<p>Y que me sueltan que venían por ti, ¡malhaya!, que aquí ya todos te habíamos robado, que venían para que vivieras mejor, ¡mejor!, ¡méndigos!, y le solté un botellazo al que primero pude, y otro botellazo al que se quiso levantar, que porque dinero seguro que tenías, escondido, y estás loco, y que ellos eran los herederos legítimos, ¡ya te estaban matando, gringo!, cabrones, como si tú no fueras un sobreviviente del suicidio, pero ellos no saben, no sabían nada de nada, los menso, y se les hacía fácil venir a este pueblo triste a llevarse la alegría llevándote a ti, ¿a poco yo lo iba a permitir? (pag. 47)</p>	<p>E mi dicono che sono venuti a cercarti, maledetti!, che qui ormai eri stato derubato da tutti, che venivano per farti vivere una vita migliore, migliore!, pezzenti!, e spaccai una bottiglia sulla testa al primo che mi capitò a tiro, e un'altra a quello che voleva alzarsi, che sicuramente avevi dei soldi nascosti, e che eri un pazzo, e loro erano i legittimi eredi, ti stavano già ammazzando, gringo!, stronzi, come se tu non fossi sopravvissuto al suicidio, ma loro non lo sanno, non sapevano niente di niente, quegli idioti, e gli sembrava un gioco da ragazzi venire in questo paese desolato a portarsi via l'allegria portandosi via te, e io avrei mai potuto permetterlo?</p>
--	---

#### 4.7. Riferimenti culturali

All'interno del prototesto vi sono numerosi riferimenti culturali che si è cercato di mantenere e trasmettere in traduzione in quanto ritenuti fondamentali per permettere al lettore di calarsi ancor di più nell'ambiente narrativo e avere un'esperienza di lettura il più autentica possibile. Come afferma Eco (2016: 162), infatti, «una traduzione non riguarda solo un passaggio tra due lingue, ma tra due culture, o due enciclopedie. Un traduttore non deve solo tenere conto di regole strettamente linguistiche, ma anche di elementi culturali, nel senso più ampio del termine», idea ripresa anche da Cavagnoli (2019: 36): «La traduzione non è una semplice procedura tecnica, e soprattutto non è mai un gesto meccanico. Richiede un processo di riflessione e un bagaglio interdisciplinare che permette di individuare i fattori coinvolti nella trasposizione di un testo da una cultura all'altra».

È stato quindi fondamentale, innanzitutto, riconoscere quegli elementi che arricchiscono la storia narrata nel romanzo e che permettono di venire a contatto con la cultura messicana, per poi veicolarli nel testo italiano. Il romanzo è, infatti, ricco di rimandi a personalità del mondo artistico e culturale messicano, ma non solo, a cui anche l'autore appartiene, tra cui appaiono lo scultore Alejandro Colunga, l'architetto Luis Barragán, il musicista Pancho Madrigal, le stiliste Julia y Renata, il poeta Raúl Bañuelos, l'artista Sergio Garval, lo chef Héctor Uvence, la rock band Toncho Pilatos e il poeta cileno Nicanor Parra, solo per citarne alcuni.

In certi casi è stato necessario aggiungere nel testo tradotto una brevissima precisazione in modo da orientare il lettore e fornire perlomeno un'indicazione di fondo riguardo alle personalità citate, informazione che per un pubblico messicano può essere superflua, ma che in traduzione risulta fondamentale al fine di non perdersi in un elenco di nomi che, per un pubblico italiano, rischiano di non comunicare nulla, come ad esempio:

Lo cierto y que todavía es cierto es que me casé, y que a mi boda asistieron personalidades, y que <b>Pancho Madrigal, el autor de “Jacinto Cenobio”</b> fue el testigo de mi esposo [...] (pag. 65)	L'unica cosa certa, e che tuttora è certa, è che mi sono sposata, e che al mio matrimonio parteciparono personalità di spicco, e che <b>il musicista Pancho Madrigal, autore del brano Jacinto Cenobio</b> , fece da testimone a mio marito [...]
--	---

Come si può notare, si è deciso di specificare che Pancho Madrigal è un musicista e che *Jacinto Cenobio* è il titolo di una delle sue canzoni, il quale viene riportato in corsivo come da consuetudine in italiano.

In alcuni casi, invece, si è operato applicando la strategia dell'omissione, come per la canzone del gruppo musicale El Personal nel seguente passo: «¿se acuerdan, los de la

famosísima canción “En Guadalajara Fue”?» (Medina, 2016: 65). Visto che un lettore italiano non può ricordarsi di tale canzone, nel passaggio dallo spagnolo all’italiano della frase si è deciso di omettere la prima parte.

In traduzione, inoltre, si è cercato di mantenere i cosiddetti *realia*, ovvero quelle «parole che denotano cose materiali culturospecifiche» (Osimo, 2011: 111) che, secondo Vlahov e Florin (1969 in Osimo, *ibid.*: 112), veicolano un colorito nazionale, locale o storico che si è ritenuto fondamentale trasmettere anche nel testo in italiano per permettere ai lettori di avvicinarsi al Messico, di scontrarsi con la diversità e farla propria. Come afferma Cacucci (2019: 86-87): «Su questo è impossibile stabilire regole, ma ‘sento’ che in alcuni casi lasciare certe parole in lingua originale contribuisce a trasmettere l’ambiente, il clima, gli usi e i costumi, certo senza costringere i lettori a scervellarsi su cosa voglia dire, ma affidandosi al contesto per fare quanto meno intuire il significato». Posizione sostenuta anche da Elefante (2012: 122), che afferma: «L’intraducibilità, o meglio la scelta di non tradurre, diviene [...] il segno del rispetto per l’Altro che fa sì che un determinato termine o espressione vengano lasciati nella loro lingua, e esplicitati, o in nota, o all’interno di un glossario a fine testo».

Per questa ragione, i *realia* incontrati nel romanzo, la maggior parte dei quali appartiene alla sfera semantica della gastronomia, sono stati mantenuti in lingua originale. Quelli che si sono ritenuti meno trasparenti sono stati inclusi in un piccolo glossario a fine testo con una spiegazione concisa. Si è optato per questa strategia rispetto all’inserimento di note del traduttore per evitare che queste andassero a sovrapporsi alle note autoriali già presenti, che avrebbero creato confusione e interferito con la lineare lettura del romanzo. In questo spazio peritextuale, i vocaboli sono stati riportati in ordine alfabetico, scelta che, come sottolineato da Elefante (*ibid.*: 133), dimostra che il glossario è stato concepito come «uno spazio autonomo, indipendente dal testo, e che il lettore può scegliere o meno di consultare» anche dopo aver terminato la lettura, lasciando libero il lettore di avvalersi o meno di questo strumento. Tuttavia, il glossario inserito non è altro che una proposta che andrebbe poi, eventualmente, valutata insieme all’editore e modificata a seconda delle esigenze e della linea editoriale della casa editrice.

Tra i *realia* relativi alla cultura messicana ricordiamo innanzitutto le bevande *pajarete*, *paloma*, *rompope* e *atole*. Per le prime due non si è ritenuto utile inserirli nel Glossario, in quanto il contesto li rende perfettamente comprensibili, mentre per gli altri due si è creata una voce di Glossario (nel primo caso: «Liquore a base di acquavite con tuorli d’uovo, vaniglia, latte, zucchero e cannella»; nel secondo: «Bevanda di origine preispanica, tipica del Messico e

dell'America centrale, a base di acqua o latte, farina di mais e zucchero»). Appare poi il dolce *cajeta*, inserito in Glossario con la seguente spiegazione: «Dolce tradizionale messicano preparato con latte di capra, zucchero, estratto di vaniglia, cannella e bicarbonato». Per i piatti tipici *elotes*, *tamales* e *tortillas*, vista la loro diffusione anche in Italia, non è stato ritenuto necessario fornire una spiegazione nel glossario in quanto il lettore modello della traduzione dovrebbe avere una discreta conoscenza della cultura, anche gastronomica, del Paese di riferimento. Per quanto riguarda, invece, il ballo popolare *corrido* si è inserita in Glossario la seguente definizione: «Ballata popolare messicana su testo narrativo, formato da 4, 6 o 8 ottonari. Le canzoni parlano spesso di oppressione, storia e vita quotidiana dei contadini. Il genere fu molto popolare durante la Rivoluzione Messicana del XX secolo e tuttora suscita molto interesse». Si è deciso di utilizzare il Glossario anche per inserire brevi cenni su una personalità fondamentale del panorama culturale messicano come lo scrittore Juan José Arreola, per ubicare la famosa canzone *En el mar la vida es más sabrosa* di Osvaldo Farrés e per fornire qualche dato sulla Casa Iteso Clavigero.

Per altri realia, come quelli relativi alla cucina francese (*baguette*, *croissant*, *mousse au chocolat*, ecc.), chiaramente non è stato necessario esplicitare nulla. Accanto ai realia riferiti al mondo messicano, vi sono anche i riferimenti culturali relativi agli Stati Uniti, Paese di provenienza della famiglia Cremean, dalla festa del *Thanksgiving* ad alcuni piatti tipici come il *rice and raisins*, lasciati, anche in questo caso, in lingua originale senza necessità di spiegazioni.

Nel testo, poi, non mancano i riferimenti intertestuali tra cui quello al film *Back to the future*, di cui si è riportato il titolo con cui è uscito in italiano; ai libri *Paris est une fête* di Ernest Hemingway, mantenuto in francese anche se traduzione di *A moveable feast*, autobiografia dello scrittore, in quanto Donald Duck afferma, ironicamente, «*Paris is a party*» a proposito del periodo parigino del nonno, per cui si è reso necessario mantenere il titolo in francese per rendere chiaro il riferimento; *New Guide to Mexico* di Frances Toor e *My soul in China* di Anna Kavan; alla già citata canzone *En el mar la vida es más sabrosa* di Farrés e il riferimento – implicito nel soprannome Miss Raffles – al ladro gentiluomo della letteratura, che sono stati mantenuti in traduzione per trasmettere quella ricchezza culturale che contraddistingue il testo fonte.

Infine, molto importanti sono i diffusi riferimenti al domino, gioco che ha appassionato sia il nonno che il marito di Litebí. Nel testo sono infatti presenti espressioni come *mula de seises*, *mula de cincos*, *mula de güeras* (quest'ultimo è uno dei nomi colloquiali con cui si indica lo zero nel gioco), che rimandano al campo semantico del domino, tutte tradotte con le

corrispondenti espressioni usate in Italia dai giocatori, come “doppio sei”, “doppio cinque” e “doppio zero”.

#### **4.8. Aspetti grafici**

Come evidenziato in §2.5.4, il plurilinguismo è un aspetto fondamentale di *Esta gringa que ves*, ragion per cui sono presenti numerose parole ed espressioni straniere riportate in corsivo per farle risaltare rispetto al corpo del testo in spagnolo. Tuttavia, in traduzione si è deciso di eliminare l’elemento grafico del corsivo per quanto riguarda le parole inglesi più frequenti, la maggior parte delle quali utilizzate come appellativi e soprannomi per i personaggi, tra cui *Grandma*, *Grandpa*, *Miss Raffles*, *Old Lady*, *Slip*, ecc., in quanto ciò rischiava di appesantire e rendere eccessivamente difficoltosa la lettura del testo in italiano. Al contrario, esso è stato mantenuto per evidenziare l’alterità di parole inglesi che appaiono un’unica volta o in modo molto sporadico, come *crazy*, *stupid*, *Thanksgiving*, ecc., e di espressioni tra cui *the war is over*, *go back home*, *good morning*, *and at last*, ecc. Allo stesso modo, si è deciso di mantenere in corsivo le parole riportate in francese (tra cui *baguette*, *brasserie*, *bien sûr*, ecc.) poiché presenti in numero decisamente minore, per cui l’elemento grafico del corsivo non impedisce una lettura scorrevole del testo. Infine, questo espediente è stato utilizzato anche per mettere in evidenza i realia incontrati nel testo, parole che in traduzione sono state mantenute in lingua originale per cercare di trasmetterne la valenza culturale, tra cui ricordiamo *corrido*, *atole*, *pajarete*, ecc.



## CONCLUSIONI

Il presente elaborato è il frutto dell'incontro con un autore, Dante Medina, e la sua opera, che grazie alla mia relatrice ho avuto l'occasione di conoscere e apprezzare. La scelta di dedicarmi allo studio e alla traduzione di *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* è stata fulminea. Dopo la lettura delle prime pagine ero già stata rapita dalla sua storia avvincente e dal personalissimo stile dello scrittore, che mi impediva di staccare gli occhi dal libro. Ho deciso di cimentarmi nella traduzione dell'opera anche in virtù della lingua utilizzata da Medina, uno spagnolo messicano che sento molto vicino e che mi ha permesso di viaggiare, almeno con la mente, verso un Paese che mi ha sempre affascinata e che non smette mai di sorprendermi, al quale ho cercato di rendere omaggio attraverso la mia tesi.

In *Esta gringa que ves* Medina ci racconta la storia di una famiglia e delle sue avventure con gli occhi e la voce di una delle più giovani della dinastia Cremean, Litebí, che accompagna il lettore in un viaggio che inizia alla fine dell'Ottocento con la nascita del nonno Ralf e arriva fino alla migrazione della famiglia dagli Stati Uniti al Messico e alla loro nuova vita a Guadalajara. Un'autobiografia, quindi, nella quale Litebí non si concentra solo su di sé, ma che ripercorre la storia di tutta la famiglia, alla ricerca delle proprie radici. La migrazione, il viaggio, il cambiamento, la famiglia sono i temi portanti dell'opera che Medina definisce *autobiografía en femenino*, accattivante espediente con cui riesce a creare un'autobiografia al femminile immedesimandosi nel personaggio di Litebí, con cui ha saputo fare proprio il punto di vista di una donna e il suo modo di vedere la vita e il mondo, dimostrando una grandissima sensibilità e versatilità.

Non solo a livello tematico l'autore riesce a stupire i propri lettori, ma anche, e soprattutto, con il proprio stile narrativo ricco di figure retoriche, giochi di parole, neologismi, un ritmo spesso serrato e un plurilinguismo necessario per riprodurre quella lingua tipica dei migranti, per cui i Cremean usano spesso parole in inglese e altre in simil-spagnolo, caratteristica che contribuisce a rendere ancora più sfaccettato e interessante il romanzo.

Dopo diverse letture e analisi del testo di partenza, servite a comprenderne il significato profondo e a captarne le peculiarità, si è tradotto il testo in italiano, cercando sempre di essere il più "fedele" possibile all'intenzione e allo stile dell'autore, nonostante, come afferma Terrinoni (2019: 187): «Nel tradurre non è perseguibile alcun tipo di perfezione ultima, di equivalenza definitiva. Perché il nostro essere è perfettibile proprio in quanto in perenne erranza», a sottolineare come quella proposta in questo elaborato non è che una delle infinite

traduzioni possibili, ma certa che sia stata realizzata con tutta la passione, cura e attenzione che l'opera di Dante Medina merita.

Il risultato finale è quindi la somma di una serie di revisioni, cambiamenti, dubbi e risoluzioni, e per arrivarci è stato fondamentale il supporto della mia relatrice e del mio correlatore, sempre pronti a intervenire quando ne avevo bisogno, e di un madrelingua messicano, che mi ha aiutata a comprendere alcune delle espressioni più complesse dello spagnolo parlato in Messico incontrate nella traduzione, e al contempo a conoscere in modo più profondo ulteriori aspetti culturali e sociali del Messico e di Jalisco.

Afferma Amitrano che «grazie al lavoro del traduttore, a metà tra l'artigianale e lo stregonesco, le parole, accostate l'una all'altra, producono scintille capaci di incendiare l'immaginazione del lettore italiano, come già è accaduto per quello che ha avuto accesso al testo originale» (in Arduini e Carmignani, 2019: 183). Questo è stato il mio obiettivo dal primo momento in cui ho deciso di dedicarmi alla traduzione di *Esta gringa que ves* ad ora: rendere giustizia all'opera di un autore ancora poco conosciuto in Italia e permettere al lettore della traduzione di farsi trasportare lontano, di lasciare che le parole ne incendino l'immaginazione, e il cuore.

Il lavoro di analisi e traduzione del libro è stata una vera sfida, un'esperienza che mi ha insegnato tanto e che mi lascia un bagaglio di emozioni, scoperte e sogni che custodirò come un tesoro, nella speranza di riuscire, un giorno, a pubblicare la mia proposta di traduzione, lasciando che Dante Medina racconti anche al pubblico italiano la *Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese*.

## BIBLIOGRAFIA

- Arduini, S., Carmignani, I. (eds.) (2019). *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.
- Barenghi, M. (1992). *L'autorità dell'autore*. Lecce: Edizioni Milella.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Bruno Mondadori.
- Bernabini, G. (2010). *Viaggio nella storia di Don Giovanni dalla Spagna al Messico: proposta di traduzione dell'opera teatrale "Yo soy Don Juan, para servir a Usted" di Dante Medina*. Tesi di laurea discussa presso l'Università di Bologna.
- Blini, L. (2013). "Cien años de soledad: lingua, stile e implicazioni traduttive" in F. Fava (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, 23-48.
- Bonincontro, I. (2011). "Il paratesto nella digitalizzazione di edizioni tradizionali", *Margini*, 5: [https://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero\\_5/saggi/articolo5/bonincontro.html](https://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_5/saggi/articolo5/bonincontro.html)
- Bricchi, M. (2018). *La lingua è un'orchestra. Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*. Milano: il Saggiatore.
- Brooks, P. (1985). *L'immaginazione melodrammatica*. Parma: Pratiche Editrice.
- Cacucci, P. (2019). "Tradurre è..." in S. Arduini, I. Carmignani (eds.), *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*, 83-96.
- Calvino, I. (1980). *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi.
- Cavagnoli, F. (2019). "Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria" in S. Arduini, I. Carmignani (eds.), *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*, 57-70.
- Cavagnoli, F. (2019). *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.
- Cavalloro, V. (2014). *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*. Roma: Carocci Editore.
- [CLAVE] (2012). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM.
- Córdova Abundis, P., Barragán Trejo, D. (2018). *Viven para contarla: el habla de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Eco, U. (2016). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Fava, F. (ed.) (2013). *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*. Palermo: Sellerio editore.
- [Garzanti] (2009). *Il grande dizionario di spagnolo*. Milano: Garzanti Linguistica.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Parigi: Éditions du Seuil.
- Haghenbeck, F. (2014). “La literatura mexicana en el siglo XXI”, *INTI, Revista de literatura hispánica*, 79-80: <https://www.jstor.org/stable/i24891280>
- Lefèvre, M. (2015). *La traduzione dallo spagnolo. Teoria e pratica*. Roma: Carocci editore.
- Liverani, E. (2013). “Tradurre Isabel Allende” in F. Fava (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, 171-189.
- Manelli, M. (2014). *La rappresentazione della frontiera nella letteratura contemporanea della Bassa California. Traduzione di Tijuana: Crimen y olvido di Luis Humberto Crosthwaite*. Tesi di laurea discussa presso l’Università di Pisa: <https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-04072014-154519>
- Martínez de Sousa, J. (2010). *Diccionario de uso de las mayúsculas y minúsculas*. Gijón: Ediciones Trea.
- Medina, D. (2017a). *Satori*. Colima: Puertabierta Editores.
- Medina, D. (2017b). “Uruapan y lo uruapense: Honda presencia en mi literatura y en mi vida. (Primera autobiografía)”, *LetraFranca*: <http://www.lettrafranca.com/filosofia/primer-autobiografia-dante-medina/>
- Medina, D. (2016). *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*. Colima: Puertabierta Editores.
- Melaouah, Y. (2019). “Le ciabatte dei supereroi ovvero perché sono una traduttrice” in S. Arduini, I. Carmignani (eds.), *L’arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*, 17-34.

- Montes de Oca Sicilia, M. (2010). *El Chingonario. Diccionario de uso, reuso y abuso del chingar y sus derivados*. México, D.F.: Editorial Lectorum.
- Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli editore.
- Parra, E. A. (2005). “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras Libres*, 82: <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>
- Pittàno, G. (2009). *Dizionario fraseologico delle parole equivalenti analoghe e contrarie*. Bologna: Zanichelli.
- Terrinoni, E. (2019). *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*. Milano: il Saggiatore.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. London: Routledge.
- Vezzoli, D. (2019). “La Babele dietro l’angolo” in S. Arduini, I. Carmignani (eds.), *L’arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*, 111-121.
- Vidrio, M. (1999). “La dama de la gardenia: novela de Dante Medina”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20472/20699>

## SITOGRAFIA

<http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

<http://dantemedina.com/php/html/index.php>

<https://dem.colmex.mx/>

<https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>

<https://dizionario.internazionale.it/>

<https://dle.rae.es/>

<https://jergozo.com/>

<https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>

<https://www.asihablamamos.com/>

<https://www.diccionariopopular.com/>

<http://www.elem.mx/>

<http://www.jergasdehablahispana.org/>

<https://www.rae.es/dpd/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/>

<https://www.treccani.it/sinonimi/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/>

## RINGRAZIAMENTI

Guardandomi indietro mi sembra incredibile che siano già passati più di due anni, un Erasmus e una pandemia, dal giorno in cui, disorientata, emozionatissima e ancora incredula, sono arrivata a Forlì, con una valigia di quelle grosse, per i viaggi lunghi e importanti, davanti alla facoltà che sognavo da tanto e che temevo non avrei mai raggiunto. Sono stati anni molto impegnativi, che mi hanno dato tanto sia dal punto di vista formativo che umano, che mi hanno messa alla prova e spronata a dare sempre il massimo, anche quando avevo paura di non farcela. E se sono arrivata fino qui, è anche grazie all'aiuto e al supporto di tutta la mia famiglia, a mia mamma che subito ha creduto in me quando nemmeno io lo facevo, a mio papà e ai viaggi in macchina insieme, a mio fratello, che ovunque vada posso stare certa che verrà a trovarmi, a mia nonna e alla sua forza, ai miei zii e cugini, e a Matteo, sempre presente e pronto a farsi 400 km dopo il lavoro o a prendere un aereo per raggiungermi in Spagna. Grazie davvero di cuore.

Voglio ringraziare le mie amiche e i miei amici di sempre, che dall'infanzia, dalle scuole e dalla mia Val Seriana ci sono sempre stati, con un'amicizia mai scalfita da chilometri o mesi senza vedersi, che basta uno sguardo e una risata a cancellare. Non posso non ringraziare le mie amiche di Treviso, dalla Sicilia al Friuli, dalla Romagna al Veneto fino alle Marche, con cui ho vissuto la mia prima esperienza da fuori sede, amiche che sono sempre nel mio cuore, con cui condivido alcuni dei miei ricordi più preziosi. Un grazie va poi ai miei amici e alle mie coinquiline di Forlì, un gruppo incredibile con cui ho condiviso gioie e dolori universitari, un gruppo che mi ha sempre dato una grande carica e con cui annoiarsi è stato impossibile, e ai miei fantastici coinquilini con cui ho passato dei mesi stupendi a Murcia e conosciuto posti e persone bellissime, da ogni angolo del mondo e di Bergamo.

Per quanto riguarda la stesura della presente tesi vorrei, innanzitutto, ringraziare la mia relatrice, la Prof.ssa Bazzocchi, per il preziosissimo aiuto fornitomi in questi mesi, per l'entusiasmo con cui ha da subito appoggiato il progetto e per avermi permesso di conoscere l'opera di un grande scrittore, Dante Medina, attraverso la quale ho potuto continuare a coltivare il mio amore per il Messico, nell'attesa di poterci tornare il prima possibile. Inoltre, vorrei ringraziarla per avermi spinto a credere nel mio sogno di dedicarmi, in un futuro spero prossimo, alla traduzione letteraria, grazie anche alla passione che ha saputo trasmettermi in uno dei corsi che più mi ha appassionata e stimolata in questo percorso. Allo stesso modo vorrei ringraziare il mio correlatore, il Prof. Lozano, per l'aiuto fornito in questi mesi e, soprattutto, per avermi trasmesso la propria passione per la letteratura in lingua spagnola. Un grande grazie, inoltre, va a Dante Medina, la cui opera mi ha fatto compagnia nell'ultimo anno, per il tempo dedicatomi

e per aver risposto con pazienza e interesse alle mie domande e curiosità. Infine, ma non certo per importanza, ringrazio Alan per tutto il supporto, l'amicizia e l'affetto che, nonostante la distanza e il fuso orario che ci separano, mi ha sempre dato in questi anni e, in particolare, in questi mesi di stesura della tesi, nei quali il suo aiuto è stato fondamentale.

Grazie. A tutti voi.



## ABSTRACT

The purpose of this thesis is the translation from Spanish into Italian of the novel *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* by the Mexican writer Dante Medina. In this “feminine autobiography” the author, through the point of view and the voice of a woman, Litebí, tells the story of the Cremeans, from the birth of grandfather Ralf at the end of the 19<sup>th</sup> century in the United States, through the migration of the family to Mexico, to the honeymoon of the protagonist, an atypical *gringa* because she was born in Mexico and does not speak English. Migration, family, identity, and language are some of the main topics of Medina’s book, in which he recounts the adventures of the Cremeans and their new life in Guadalajara with humor and his unique narrative style.

The first chapter of this thesis is about the author’s biography and literary production, and includes an interview with the writer as well as a brief overview of Mexican contemporary literature. The second chapter offers a detailed analysis of the source text, focusing on the paratextual elements, the plot and characters, the writing style, and the themes. The third chapter proposes the Italian translation of the text, entitled *Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese*, at the end of which a brief glossary has been inserted. The fourth chapter provides the translation commentary, where the methodological approach adopted, mainly foreignizing, and the strategies used to address and solve specific translation problems are presented, along with concrete examples from the source and the target text. The aim of this work has been to convey the cultural diversity of Medina’s novel, which reflects different aspects of Mexican culture, while respecting the narrative style of the author, who enriches the novel with his genuine, playful, and innovative language.

## RESUMEN

El objeto de este trabajo final de maestría es la traducción del español al italiano de la obra *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, del escritor mexicano Dante Medina. En esta “autobiografía en femenino” el autor, a través del punto de vista y de la voz de una mujer, Litebí, narra la historia de los Cremean, desde el nacimiento del abuelo Ralf a finales del siglo XIX en Estados Unidos, pasando por la migración de la familia a México, hasta la luna de miel de la protagonista, una gringa atípica porque nació en México y no habla inglés. La migración, la familia, la identidad y el idioma son algunos de los temas principales de la obra de Medina, que con humor y con su personal estilo narrativo cuenta las aventuras de los Cremean y de su nueva vida en Guadalajara.

El primer capítulo de esta tesis reconstruye el perfil del autor: su biografía y su producción literaria, así como el contexto literario mexicano contemporáneo en el que se enmarca. También incluye una entrevista al escritor. El segundo capítulo ofrece un análisis detallado del texto de origen, con enfoque en el paratexto, en la trama y en los personajes, en el estilo de la escritura y en los temas. En el tercer capítulo se propone la traducción al italiano del texto, con el título *Storia di una gringa che è nata in Messico ma non parla inglese*, y un breve glosario. El cuarto capítulo está dedicado al comentario de la traducción, donde se presenta el enfoque metodológico adoptado, principalmente *foreignizing*, y las estrategias utilizadas para resolver los problemas de traducción encontrados, con ejemplos concretos del texto de origen y del texto meta. El objetivo de este trabajo ha sido transmitir la diversidad cultural de la novela de Medina, en la que se representan diferentes aspectos de la cultura mexicana, respetando el estilo literario del autor, quien enriquece su novela con un lenguaje genuino, lúdico e innovador.