

Culture, miti e utopie in due sceneggiature storiche di Carlos Fuentes e Miguel Angel Asturias su Benito Juárez

Alessandro Rocco

Università degli Studi di Bari, Italia

Nel 1972, Carlos Fuentes e Miguel Angel Asturias scrivono due sceneggiature, poi pubblicate, per commemorare la figura di Benito Juárez in occasione del centenario della morte, narrando la guerra condotta dallo statista indigeno messicano contro la resistenza interna e contro l'invasione esterna (ASTURIAS M.A. 1972; FUENTES C. - ITURRIAGA J. 1972).

Questi testi, quasi mai citati nelle bibliografie dei rispettivi autori né trattati nella letteratura critica sugli stessi, rientrano in un più ampio insieme di testi pubblicati da importanti scrittori ispanoamericani con la denominazione di *guión de cine*, *guión cinematográfico* o altre simili. Essi fanno parte di un genere diverso dal romanzo, il racconto, la poesia, il teatro o la saggistica, un genere apparentemente nuovo, che potrebbe essere denominato "sceneggiatura", o anche "film-scritto": dal momento che le sceneggiature sono testi scritti che fanno riferimento ad un film, anche quando esso non sia mai stato realizzato.

Il numero di *guiones de cine* scritti da autori letterari noti e riconosciuti in America Latina, e poi dati alle stampe in forma di libro, non è affatto irrilevante; e ancor più significativa è la rilevanza degli autori, tra i più importanti della letteratura ispanoamericana del Ventesimo secolo. Hanno, infatti, scritto sceneggiature che sono state pubblicate autori quali Horacio Quiroga, Vicente Huidobro, José Revueltas, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Enrique Larreta, Martín Luis Guzmán, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Alejandro Jodorowski, Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias, José Emilio Pacheco, Beatriz Guido, Manuel Puig, Vicente Leñero, José Pablo Feinmann, Senel Paz, Juan Villoro, Guillermo Arriaga.

Lo studio d'insieme di questi testi (ROCCO A. 2009), anche quando non comprenda esattamente tutte le sceneggiature d'autore pubblicate, permette di far emergere una tipologia testuale fino ad ora complessivamente ignorata dai critici e dagli storici della letteratura ispanoamericana, ovvero la "sceneggiatura d'autore ispanoamericana del Novecento".

Cinema e Storia

Ripercorrendo le tappe dell'arrivo e dell'affermazione del cinematografo nell'America di lingua spagnola, in particolare in Messico, si evidenzia uno stretto legame tra cinema e storia. Qui, infatti, la diffusione sociale del linguaggio e della tecnica cinematografica è legata anche all'evento storico di gran lunga più importante dei primi decenni del Novecento: la Rivoluzione Messicana, con il peculiare intreccio che in essa si dà tra avvenimenti storici, cinema e letteratura. Per la prima volta in America Latina un evento di tali dimensioni e importanza veniva seguito e registrato dalle cineprese e offerto nelle sale alla visione del pubblico. Lo storico del cinema Aurelio de los Reyes considerava questa produzione di narrazioni documentarie sulla Rivoluzione come la vera epoca d'oro del cinema messicano (DE LOS REYES A. 1977: 46). I Messicani potevano conoscere ciò che stava accadendo e ricevere un'interpretazione dei fatti attraverso le pellicole che circolavano e venivano esibite nelle sale. Non soltanto il resoconto scritto, dunque, la cronaca giornalistica, ma la visione diretta di queste cronache. È interessante il fatto che il cinema messicano abbia iniziato a sviluppare la rappresentazione narrativa della realtà in rapporto ad un evento storico di tale portata. Afferrare il caos della rivoluzione, conferire un senso agli eventi disordinati e apparentemente sconnessi, offrire una rappresentazione dotata di significato dei fatti storici e della cronaca contemporanea, sono la ragion d'essere essenziale di quelle prime pellicole, al di là della natura immediatamente spettacolare della visione dei personaggi storici e delle loro imprese.

Come segnala bene Patrick J. Duffey (DUFFEY P. J. 1996: 13-30), la presenza del mezzo cinematografico come potente fattore di rappresentazione, e l'esperienza assolutamente nuova della visione cinematografica, non potevano non influenzare quegli scrittori che nello stesso periodo si proponevano anch'essi di catturare gli eventi storici, interpretarli e dotarli di senso con la penna e la macchina da scrivere, in quello che oggi si

conosce come la stagione del romanzo della rivoluzione. Basta citare i nomi di Mariano Azuela e Martín Luis Guzmán. *Los de abajo*, il più noto e celebrato romanzo di Azuela, è un testo che nella sua scrittura e composizione rivela una profonda affinità con le possibilità e caratteristiche narrative del linguaggio cinematografico. Lo si nota, ad esempio, nell'immediatezza della scrittura, nel ritmo veloce della narrazione e nella concretezza visiva dell'azione, nella «prevalenza dei dialoghi sulle descrizioni», e nella «caratterizzazione dei personaggi attraverso le loro azioni anziché attraverso la loro psicologia» (FELL C. 2000), aspetti formali del romanzo che sembrano voler andare incontro alla nuova sensibilità di un lettore che è anche, seppur da poco, spettatore, esigendogli l'immaginazione di un film. Tuttavia, Azuela non scrisse *Los de abajo* pensando alla realizzazione di un film, e neanche volendo esplicitamente far riferimento all'influenza del cinema sulla letteratura, o alla possibilità di intraprendere un nuovo genere cine-letterario.

Per quanto riguarda Martín Luis Guzmán, il suo interesse per la narrazione filmica è verificabile nei suoi romanzi più importanti *El águila y la serpiente* e *La sombra del caudillo*, ma è anche testimoniato da un testo indicato esplicitamente nel titolo come *novela y drama, guión para una película* (GUZMÁN M. L. 1963).

Se Mariano Azuela e Martín Luis Guzmán risposero alle sollecitazioni del cinema nei loro romanzi, un altro autore legato alla letteratura della Rivoluzione Messicana, Mauricio Magdaleno, intraprese una lunga carriera di sceneggiatore. Magdaleno scrisse *El compadre Mendoza*, novella che fu poi adattata dai registi Juan Bustillos Oro e Fernando de Fuentes nel 1934. Inoltre, Mauricio Magdaleno fu sceneggiatore attivissimo durante tutti gli anni '40 e '50, in cui risulta aver lavorato a non meno di trenta film in gran parte girati da Emilio *el indio* Fernández. Come ulteriore esempio dell'intreccio tra cinema e letteratura intorno alla Rivoluzione Messicana, va ricordato il film *Vámonos con Pancho Villa*, di Fernando de Fuentes, 1936, adattamento dell'omonimo romanzo di Rafael F. Muñoz, adattato dallo scrittore Xavier Villarutia (AA.VV. 1998).

Date queste premesse, non può sorprendere il fatto che all'interno del corpus di film-scritti d'autore editi, in particolar modo tra quelli editi in Messico, vi sia un consistente filone costituito da testi di soggetto e argomento storico. Durante il decennio degli anni settanta compaiono, oltre ai due che sono oggetto di questo articolo, una sceneggiatura scritta dal messicano Juan Tovar, basata sul libro del giornalista nordamericano John Reed (TOVAR J. 1992), un testo di José Emilio Pacheco, cui collabora anche il regista Arturo Ripstein (PACHECO J. E. 1980) che racconta la persecuzione di una famiglia ebrea da parte dell'inquisizione nel Messico del XVI secolo; ed un testo di Vicente Leñero (LENERO V. 1982) che ricostruisce l'uccisione del presidente messicano Alvaro Obregón nel 1928. Altri testi scritti e pubblicati in decenni diversi sono la sceneggiatura di José Revueltas su Emiliano Zapata, (REVUELTAS J. 1981) scritta probabilmente nel 1960, il testo del film *Cabeza de Vaca*, girato nel 1990 da Nicolás Echevarría, con sceneggiatura di Guillermo Sheridan (SHERIDAN G. 1994), la sceneggiatura pubblicata da García Márquez nel 1982 per celebrare il trionfo della Rivoluzione Sandinista (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1983). Si aggiungano ancora i testi di José Joaquín Blanco sulla vita della pittrice messicana Frida Khalo (BLANCO J. J. 1992), il testo scritto da Miguel Littín su un episodio di cronaca nel Cile degli anni '60 (LITTÍN M. 1970), le sceneggiature degli anni '40 di Mauricio Magdaleno (MAGDALENO M. 1995) e di Ulises Petit de Murat (PETIT DE MURAT U. 1976), sulle guerre contro gli indios nell'Argentina di fine '800; un testo di Enrique Larreta (LARRETA E. 1954), la sceneggiatura di Augusto Roa Bastos sulla guerra del Chaco (ROA BASTOS A. 1993), il testo sulle lotte dei lavoratori del petrolio negli anni '30 in Messico di Ernesto Carballido (CARBALLIDO E. 1994), una versione satirica della storia del *caudillismo* nel Messico post-rivoluzionario di Juan de la Cabada (DE LA CABADA J. 1963). Altri se ne potrebbero citare, ma la lista può essere sufficiente a rendere l'idea della presenza di questa specifica tipologia testuale di carattere storico e filmico.

Narrare la Storia

Se, in generale, si può sostenere che il lavoro degli storici non sia estraneo all'attività del narrare, alla costruzione di narrazioni attraverso cui ordinare e spiegare gli eventi del passato (RICOEUR P. 1986-1988), va precisato che nel discorso storico l'obiettivo preminente non è il racconto, che appare invece subordinato allo scopo di rendere comprensibile il passato in base ai criteri determinati dalla storiografia. Il materiale storico è invece oggetto di trattamenti più spiccatamente e liberamente narrativi e finzionali in quei generi letterari nati dalla fusione di fatti documentati con materiali privi di riscontro documentario, ma verosimili e coerenti. In questi generi la selezione degli eventi e la loro concatenazione non risponde più a criteri storiografici, ma anche e soprattutto a criteri artistici. La forma in cui la creazione letteraria ha sviluppato il rapporto più profondo, meditato e produttivo con la tematica storica è senza dubbio quella del Romanzo Storico, ma anche il cinema ha trovato nella tematica storica un terreno particolarmente fertile. E dunque, la Sceneggiatura

Storica può essere riconosciuta quale interessante genere narrativo, o meglio, quale sotto-genere all'interno del genere del film-scritto.

La Sceneggiatura Storica presenta due caratteristiche fondamentali che ne definiscono la natura e la ragion d'essere: in primo luogo, essa individua e fa emergere, dall'insieme degli eventi storici, quelli essenziali e significativi, in grado di rivelare in modo sintetico e concreto gli aspetti più generali di un'epoca o di una serie di eventi. In secondo luogo, essa conferisce alla concatenazione storico-cronologica degli eventi una dimensione drammatica in grado di suscitare e orchestrare l'attenzione e l'emozione del destinatario della narrazione, e una dimensione estetica, connessa alla prima, in grado di esprimere compiutamente il senso della storia narrata in termini di valori. Un corollario di questi due aspetti è che gli eventi storici artisticamente rielaborati acquistano una comprensibilità ed un'efficacia emotiva più concreta e familiare. Entrambe queste dimensioni, drammatica ed estetica, implicano sempre, in rapporto ad una tematica storica, una presa di posizione rispetto a tale tematica, una scelta sul senso da attribuire agli eventi e un orientamento in base al quale rielaborare la storia e proporre, attraverso specifici procedimenti discorsivi, una determinata immagine degli eventi e delle figure storiche. Rispetto alla sceneggiatura di tematica storica, quest'operazione può essere definita come ri-costruzione retorica dei dati storici, intendendo per costruzione retorica quei momenti della costruzione drammatica del testo che più chiaramente appaiono indirizzati alla proposizione di un determinato significato degli eventi storici.

Aquellos años e Juárez el inmenso

Il soggetto scelto da Carlos Fuentes e Miguel Angel Asturias mira a rappresentare una figura di primissimo piano della Storia messicana dell'800 (Benito Juárez), e a dare conto di un'intera epoca ritenuta cruciale. Si riconosce anche una specifica visione interpretativa in ciascuno dei due testi. In quello di Miguel Angel Asturias il passato preispanico e la cultura indigena appaiono ancora vivi e, attraverso un loro specifico potere magico e mitico, determinanti nella storia del paese. Il periodo della *Reforma* è così rivisitato da Asturias a partire dalle medesime premesse che avevano ispirato la sua opera forse più importante, *Hombres de maíz*, in cui la realtà e la cultura indigena irrompono nella storia con i propri miti e con le proprie peculiarità magiche. Nel testo di Carlos Fuentes, invece, la battaglia *Juarista* allude implicitamente alle lotte anti-imperialiste del '900 e alla necessità di una reale indipendenza politica ed economica per l'America Latina, discorso che colloca la sceneggiatura in piena consonanza con gli ambiti più militanti e impegnati della letteratura e dell'intellettualità degli anni '60 e '70.

Il film scritto *Aquellos años* narra la storia delle guerre sostenute dal Messico, sotto la guida di Benito Juárez, per affermare i principi liberali e riformatori dello Stato in senso repubblicano, e per difendere la sovranità nazionale dall'intervento della Francia di Napoleone III. Trattandosi di un film storico, è interessante analizzare la struttura narrativa anche come organizzazione discorsiva tesa a costruire una data verità storica.

In *Aquellos años* possiamo individuare una divisione in tre parti dello sviluppo narrativo. La prima corrisponde al racconto degli eventi che portarono Benito Juárez alla presidenza del Messico sconfiggendo la reazione interna. La seconda corrisponde all'invasione francese del Messico, con la nomina di Massimiliano d'Asburgo a Imperatore, e si conclude quando la vittoria dei Liberali messicani viene data come una certezza. La terza narra la tragica conclusione dell'avventura imperiale di Massimiliano e Carlotta, in quanto personaggi che incarnano la fine di un'epoca.

La prima parte ha come tema centrale lo scontro tra la Riforma Liberale e i privilegi della Chiesa, dunque un tema politico e religioso. La scena che esemplifica le ingiustizie del vecchio regime che Juárez intende riformare mostra le angherie della Chiesa a discapito dei contadini poveri, e il discorso ideologico religioso con cui le gerarchie ecclesiastiche intendono mantenere il controllo sulle coscienze del popolo: in un villaggio indigeno, un contadino vorrebbe dare sepoltura alla figlioletta morta, ma poiché non ha denaro il Vescovo Labastida lo manda via. Lo stesso Vescovo poi, durante la messa, lancia un anatema contro Benito Juárez e i Liberali, «agenti del demonio» contro la Santa Chiesa. Per questo, la capacità dei Liberali di riorganizzarsi e attingere nuove forze dopo una prima sconfitta dipende dal personaggio di Santos Degollado, un Liberale mistico che combatte i privilegi della Chiesa in nome della «vera» religione spirituale. Il racconto si concentra a lungo su questa figura, sulla sua capacità di convincere il popolo a combattere per la *Reforma* in nome di un Cristianesimo autentico, e sui suoi dubbi morali circa l'incompatibilità tra i fini di giustizia e i metodi necessariamente cinici e crudeli della guerra. Degollado muore poi in battaglia, e le riflessioni di Juárez sulla sua morte chiariscono che il suo compito era esaurito, che la fase di una battaglia interna al campo della religiosità è finita. Poco dopo, le sorti della guerra volgono in favore dei Liberali. La sceneggiatura mostra due

episodi particolarmente efferati dell'epilogo di questa fase interna della guerra: l'uccisione di due giovani Liberali, Ocampo e Valle, da parte del generale reazionario Márquez, a guerra ormai conclusa; atti di vendetta ininfluenti sull'esito del conflitto, ma che esprimono bene la ferocia e la profondità delle lacerazioni che dividevano la società messicana dell'epoca.

Nella seconda parte il conflitto si allarga all'ambito internazionale, con l'intervento delle potenze europee, guidato dalla Francia di Napoleone III. Lo scontro assume così una nuova dimensione: nella realtà interna messicana diventa difesa della sovranità nazionale e resistenza all'invasore, ma nello scacchiere internazionale si converte nello scenario strategicamente più rilevante della lotta tra nuove idee Repubblicane e Reazione Monarchica. Per rimarcare questo significato, la sceneggiatura inserisce le riflessioni di Victor Hugo in proposito, in una lettera indirizzata a Benito Juárez. Lo sviluppo degli eventi assume anche la forma della contesa tra le due figure principali, Juárez e Massimiliano, e si crea una trama secondaria incentrata sui personaggi di Massimiliano e Carlotta. È la loro presenza e la conclusione della loro traiettoria a giustificare la divisione tra una seconda e una terza parte della sceneggiatura, poiché, una volta data come certa la vittoria di Juárez e dei Liberali, soltanto Massimiliano e Carlotta continuano a credere nella possibilità di ribaltare la situazione, incontrando la morte il primo, e la follia la seconda. Essi incarnano un'ideologia monarchica e imperiale che appare ormai velleitaria e anacronistica, lontana dalla realtà e tuttavia tragica, in quanto sostenuta con assurda convinzione fino alle conseguenze estreme. Riguardo a questo aspetto, gioca un ruolo importante nell'economia del racconto la leggenda, fatta propria da Massimiliano e Carlotta, secondo cui all'epoca della Conquista Hernán Cortés sarebbe stato confuso e identificato con il dio Quetzalcoatl. La visione mitica attribuita ai Mexica (per cui sarebbe stato naturale per loro identificare lo straniero con una divinità), diviene così mito di conquista e riferimento ideale dei nuovi aspiranti conquistatori; elemento che, tuttavia, contribuirà a offuscare la loro capacità di rendersi conto della reale situazione in cui si trovano.

La conclusione, infine, con il rifiuto di Juárez di ringraziare Massimiliano, il riferimento alla Comune di Parigi, e l'epilogo con le immagini del popolo messicano che chiede al suo leader di rispondere ora ai suoi diritti e bisogni, conferma il senso globale del film scritto come racconto della fine degli antichi regimi e del sorgere di nuove forze politico-sociali, democratiche e rivoluzionarie, di cui Juárez è stato rappresentante e interprete in Messico.

Come è proprio delle sceneggiature, il testo di *Aquellos años* si presenta come una successione di sequenze costituite dalla combinazione di parti narrative e dialoghi. Le parti narrative "mostrano" lo spazio, gli oggetti, i gesti e/o le azioni di personaggi, gli eventi, facendo frequente riferimento al codice cinematografico. I dialoghi "mostrano" i personaggi e ne fingono l'agire verbale. La concatenazione sintagmatica delle sequenze produce il racconto, lo sviluppo di eventi secondo determinate leggi strutturali. Nel caso del film storico, tale racconto si intende sufficientemente rappresentativo da comunicare il senso di un determinato processo storico. Dunque, la successione articolata di sequenze, il montaggio, è informata ad un intreccio che corrisponde anche ad una struttura degli eventi storici, ovvero opera una strutturazione letteraria della Storia. Il rapporto che si stabilisce tra la sequenza, il montaggio di sequenze, e il significato narrativo e storico può essere di vari tipi.

Vediamo l'inizio del testo, che ha funzione di prologo:

«Ext.: RUINAS MONTEALBAN. DÍA

JUÁREZ: (*off*) Mi nombre es Benito Juárez... nací aquí, cerca de las ruinas de las antiguas civilizaciones indígenas de México...

Un NIÑO corre de perfil a la cámara, con las ruinas de la cultura zapoteca como fondo.

CORTE A.

EXT.: TEMPLO DE SANTO DOMINGO, EN OAXACA. DÍA

JUÁREZ: (*off*) Durante tres siglos mi patria fue una colonia española. Obtuvimos la independencia formal en 1821; pero no la verdadera independencia social y económica.

Un VIEJO indígena cargado de fardos con fruta llega frente al templo, acompañado del mismo NIÑO. Al descargar sus fardos, el VIEJO se tambalea, se lleva las manos al pecho y cae por

tierra, con la boca llena de espuma. El NIÑO se hinca junto a él, lo sacude, pronuncia en silencio la palabra 'papá'» (FUENTES C. - ITURRIAGA J. 1972: 9).

Come si vede, le immagini della zona archeologica di Montealbán hanno il compito di riassumere simbolicamente il riferimento alla radice indigena della Nazione Messicana e alle origini personali di Juárez, mentre l'azione che si svolge davanti alla chiesa di Oaxaca, simbolo del periodo Coloniale, è emblematica dello stato di sofferenza degli indigeni durante quel periodo. La voce narrante di Juárez regola l'informazione, producendo così un riassunto della storia del Messico fino alla *Reforma*. Segue la sequenza in cui si narra il rifiuto del Vescovo Labastida di far seppellire una bambina indigena, che svolge la funzione di esemplificare le angherie della chiesa. Il sermone dello stesso Vescovo sintetizza il discorso ideologico della Chiesa in difesa dei suoi privilegi, e la scena mostra anche la soggezione dei presenti, che rappresentano il Popolo Messicano, a tale discorso. Immagini simboliche, azioni emblematiche, esemplificative e rappresentative, costituiscono, in grado diverso, una finzione in cui il racconto di eventi particolari e concreti è in grado di significare al contempo processi generali, di comunicare il senso di un'epoca e dei suoi conflitti.

Nelle sequenze seguenti i personaggi storici della Reazione, i loro rapporti, interessi e intenzioni, vengono presentati mentre si trovano ad una festa dell'alta società, nella tenuta di un Latifondista, Estrada, e dibattono sulla situazione e il da farsi. La narrazione fa vivere al lettore-spettatore un momento mondano (rappresentativo del costume e della divisione sociale dell'epoca), che contiene un significato narrativo («i nemici di Juárez si organizzano») corrispondente ad un fatto storico, o che contiene informazioni di carattere storico («i programmi della Reazione»). In tale contesto, i dialoghi vengono ad essere una modalità di esposizione dei discorsi storici (ideologie, programmi, utopie, interessi), non enunciati astrattamente, ma incarnati e vissuti concretamente dai personaggi.

In altri casi il testo riferisce eventi storici cruciali, che vengono direttamente mostrati, come le battaglie, le proclamazioni, o i dibattiti diplomatici. In queste parti del testo il lettore-spettatore è posto nella condizione di assistere direttamente alla rappresentazione degli eventi storici rilevanti, di vederli svolgersi nella loro concreta dinamica, così come essa è ricostruita dagli autori. A tale riguardo va notato come nel film-scritto la dimensione spettacolare di alcuni di questi eventi, come ad esempio le battaglie, non sia necessariamente un aspetto che la scrittura filmica tenta di rievocare, giacché essa ha piuttosto l'obiettivo preminente di indicare l'avvenimento in quanto nucleo narrativo, descrivendolo in modo essenziale e facendo riferimento al codice cinematografico. In altri termini, gli aspetti concretamente sensibili dell'immagine cinematografica, assenti nel testo scritto, non sono necessariamente compensati da una descrizione letteraria (valorizzata nelle sue componenti stilistico-poetiche), ma soltanto evocati in modo essenziale, e persino economico.

L'avvicinamento e la compartecipazione del lettore al narrato, in quanto forme che arricchiscono l'informazione storica nel momento in cui diventa materiale narrativo letterario, riguarda anche i personaggi. Per spiegare e commentare le motivazioni dell'intervento francese in Messico, il film scritto propone una serie di conversazioni private tra personaggi storici (tra Eugenia, moglie di Napoleone, e Napoleone, poi tra Napoleone e Estrada, vecchio latifondista messicano, e Almonte, esponente politico della Reazione, poi tra Jecquer, il banchiere svizzero e Morny, fratellastro di Napoleone e Primo Ministro di Francia) il cui contenuto espone le diverse argomentazioni della decisione: per Eugenia si tratta della «grandezza» del marito e di un «regalo personale» che vorrebbe avere da lui, un «impero latino e cattolico d'oltremare»; nel dialogo con Almonte e Estrada si parla dell'occasione di indebolire gli Stati Uniti, delle ricchezze del Messico, e anche della necessità di una giustificazione, che viene data dal dialogo seguente, tra Jecquer e Morny, sui debiti del Messico con gli azionisti francesi. Viene così proposta dal testo un'intima connessione tra la motivazione ideologica (il sogno di un «impero latino e cattolico d'oltremare») e la sua dimensione privata (dato che essa è espressa dalla moglie al marito Napoleone, ed è accompagnata dal pungente paragone con la grandezza del predecessore Napoleone I), attinente al carattere del personaggio Napoleone III. In questo modo il commento e la spiegazione sui fatti storici sono strettamente connessi alla costruzione del carattere dei personaggi, intesi come costrutti letterari che rappresentano nella finzione i personaggi storici. In questo modo, attraverso i personaggi la narrazione attiva ed orienta un atteggiamento di valutazione del lettore-spettatore rispetto al narrato, nei suoi legami con il contenuto storico. È evidente, allora, che il personaggio viene ad essere il momento centrale della comunicazione della storia come esperienza viva, in forma letteraria, in quanto è rispetto ad esso che il lettore-spettatore può comprendere gli eventi e i processi in una dimensione umana concreta.

In *Aquellos años* i personaggi centrali, i protagonisti, sono Benito Juárez, e la coppia Massimiliano e Carlotta. Dal punto di vista ideologico e politico, l'eroe della storia è Benito Juárez, di cui si mette in evidenza la

lucidità, la tenacia e la coerenza, oltre all'onestà e alla sincera fratellanza e preoccupazione per il Popolo Indigeno, da cui proviene. Ma la sua figura resta un po' rigida, lontana e quasi schematica proprio per queste caratteristiche. Perciò, dal punto di vista letterario il vero protagonista del film scritto è proprio la coppia Massimiliano-Carlotta. Infatti, i nuclei narrativi relativi all'andamento della guerra hanno i momenti di maggiore interesse drammatico proprio in riferimento a questi due personaggi e alle loro reazioni. Ciò è evidente ad esempio, nel momento in cui la rappresentazione dell'occupazione francese della Capitale Messicana alterna le scene della fuga di Juárez (una delle quali rappresenta l'appoggio delle Comunità indigene al grande Riformatore) e quelle dell'arrivo della coppia imperiale a Veracruz, con il contrasto tra l'illusoria convinzione di essere ricevuti quasi come divinità e la desolazione del porto. Dopo l'enunciazione da parte di Juárez della strategia della resistenza, i suoi segni si manifestano prima di tutto agli occhi di Carlotta, come colonne di fumo dei falò dei combattenti visibili dal castello di Chapultepec, riproducendo lo stesso contrasto tra l'entusiasmo dei giovani aspiranti sovrani e la realtà messicana. Quando ormai si profila la vittoria dei "Juaristi" e il ritiro dei Francesi, la scena in cui i rappresentanti europei espongono brutalmente la situazione a Carlotta, per farle rendere conto della realtà dei fatti, si svolge mentre sullo sfondo Massimiliano è intento a catturare farfalle, immagine in cui l'ingenuità dell'Asburgo sfiora quasi il grottesco. Infine, esaurito l'interesse narrativo rispetto all'esito della guerra, ormai noto, nell'ultima parte della sceneggiatura resta l'interesse per i due personaggi che rifiutano ancora di accettare la realtà, per cui sostengono ancora la narrazione le scene della follia di Carlotta e quelle della disperata resistenza di Massimiliano nella città di Querétaro assediata. La motivazione drammatica, come già abbiamo detto, sta nella dimensione tragica del loro carattere, che fa sì che la fine dei regimi monarchico-dinastici e della loro ideologia assuma la forma del sogno impossibile di due giovani che, assurdamente, credono ancora di poter essere imperatori.

Inoltre, come si è visto, nella ricostruzione proposta da Carlos Fuentes in *Aquellos años*, tale assurda convinzione di Massimiliano e Carlotta ha il suo punto di partenza nel riferimento alla tradizione storiografica e leggendaria che vede nell'identificazione Cortés-Quetzalcoatl la chiave del successo del Conquistatore:

«CARLOTA: Es una vieja leyenda de los indios. Un día se fue el dios de la bondad, un dios rubio y barbado... como tú, Maxl... y ellos han vivido esperando que regrese por el mar... a devolverles la felicidad.

Cierra el volumen

CARLOTA: ¿No te parece un buen augurio?... Te están esperando, mi amor...» (FUENTES C. - ITURRIAGA J. 1972: 65-66).

In queste poche battute si cifra il riferimento leggendario, cui si aggiunge quello al "diritto divino" secondo cui il Messico sarebbe un legittimo possedimento di Massimiliano in quanto discendente di Carlo V, suo autentico e originario Sovrano:

«MAXIMILIANO (con ensoñación): Una vez esa tierra fue de mi antepasado, Carlos V.

CARLOTA: (dulce y entusiasta): [...] ¡México te pertenece por derecho divino!» (FUENTES C. - ITURRIAGA J. 1972: 66).

È suggestivo constatare come in tale sintetica rielaborazione narrativa, Carlos Fuentes operi un gioco paradossale in base al quale il discorso "utopico" che è all'origine della rovina di Massimiliano e Carlotta (il sogno di essere imperatori del Messico, attesi e per diritto divino tanto nella visione indigena che in quella monarchica europea) sia proprio quella tradizione storiografica che ha inizio con le parole scritte da Hernán Cortés al suo Re, Carlo V, in cui riferiva il discorso rivoltagli da Moctezuma II riguardo alla sovranità di quella che poi si sarebbe chiamata Nueva España; ovvero la prima e geniale (per i propri scopi) "traduzione" della cultura e della tradizione Mexica nei termini della cultura politica europea:

«Muchos días ha que por nuestras escripturas tenemos de nuestros antepasados noticia que yo ni todos los que en esta tierra habitamos no somos naturales de ella sino extranjeros y venidos a ella de partes muy extrañas; ya tenemos asimismo que a estas partes trajo nuestra generación un señor cuyos vasallos todos eran el cual se volvió a su naturaleza [...] y según de la parte que vos

decís que venís, que es a do sale el sol, y las cosas que decís de ese gran señor o rey que acá os envió, creemos y tenemos por cierto, él sea nuestro señor natural» (CORTÉS H. 1963: 65).

Juárez el inmenso

Il racconto sulla vita di Juárez di Miguel Angel Asturias è diviso in due parti. La prima corrisponde alla guerra per la *Reforma* precedente l'intervento francese, e la seconda alla resistenza contro i Francesi fino alla definitiva sconfitta di Massimiliano d'Asburgo. Il racconto è anche incorniciato e racchiuso tra un prologo e un epilogo, che si riferiscono agli ultimi giorni della presidenza e della vita di Juárez, e al contempo evocano poeticamente il passato e il futuro, conferendo così al racconto vero e proprio il senso di un'esperienza storica che fonda il Messico moderno affondando le radici nel Messico preispanico.

La prima parte inizia con la proclamazione di Juárez quale presidente del Messico, connotata dalle manifestazioni di appoggio da parte degli indigeni e dalla rievocazione di Juárez delle gesta dei martiri dell'Indipendenza (in particolare Hidalgo), e si conclude con l'ingresso trionfale di Juárez nella Capitale, inficiato dal commento di un esponente delle classi privilegiate che presagisce la breve durata del trionfo dei Liberali. La trama si basa su una selezione sintetica degli eventi politici e bellici più rilevanti di questa fase della storia della *Reforma*, mentre la progressione drammatica è data dalla debolezza iniziale dei Liberali, costantemente costretti alla fuga, e dall'improvviso rovesciamento, dovuto non tanto alla crescita del potenziale militare dei Liberali, ma al convincimento di interi settori dell'esercito conservatore delle ragioni riformiste. Dunque, la logica dell'azione è l'affermarsi della ragione contro la forza, fatto rappresentato in modo emblematico nella scena in cui Juárez risponde ai cannoni che bombardano la città di Veracruz con la lettura dei decreti di Riforma. I momenti di dialogo, discussioni e dibattiti tra gli esponenti Liberali o tra quelli della Reazione, così come proclami e discorsi ufficiali, assolvono alla funzione di esporre principi ed ideologie delle diverse posizioni, definendo e connotando la *Reforma* come continuazione e maturazione del processo d'Indipendenza, e la Reazione come mera difesa di privilegi. Il personaggio di Juárez già in questa prima parte si caratterizza per l'assoluta coerenza con i principi in cui crede e il rifiuto di qualunque compromesso che infici l'integrità delle riforme.

La seconda parte del testo narra l'intervento francese, l'avventura imperiale di Massimiliano e Carlotta, e la resistenza del Messico liberale all'invasore straniero. Anche qui il racconto ripercorre alcuni momenti chiave della vicenda storica, dalla battaglia di Puebla alla proclamazione imperiale di Massimiliano, il ritiro dei Francesi, la malattia di Carlotta, l'assedio di Querétaro e la fucilazione di Massimiliano. L'ordine temporale dell'intreccio è cronologico, lineare, ma i nessi che organizzano e concatenano le sequenze, oltre che dell'ordine temporale, tengono conto della dislocazione della storia in diversi spazi storico-geografici, e del protagonismo dei vari personaggi rispetto agli eventi e ai momenti storici. Infatti, si possono individuare cinque "grandi sequenze" in cui si suddivide il narrato di questa seconda parte:

- 1- La decisione e preparazione dell'intervento francese, il cui arrivo in Messico è contrassegnato dalla sconfitta di Puebla;
- 2- La proclamazione di Massimiliano imperatore e l'impatto della realtà messicana sulla coppia imperiale;
- 3- La resistenza di Juárez, in fuga costante, fin nell'estremo Nord del paese, e il suo diniego a cedere anche nelle condizioni più disperate;
- 4- Il ritiro della Francia dal Messico, motivato da cambiamenti nel contesto internazionale ma anche dagli scarsi risultati raggiunti contro i Liberali, cui è connessa la follia di Carlotta nel tentativo di recuperare il sostegno di Napoleone;
- 5- La decisione di Massimiliano di restare in Messico, e l'assedio dell'esercito imperiale a Querétaro, che si conclude con la fucilazione dell'Asburgo.

Come si vede, l'ordine delle sequenze è cronologico, e conforma una scaletta dell'andamento e risoluzione della guerra, ma configura anche un ordine nella rappresentazione dei personaggi. Così, la prima grande sequenza, nell'esporre le motivazioni dei vari attori implicati nell'intervento francese, si sofferma principalmente sul carattere di Napoleone III, riferendo anche la battaglia di Puebla attraverso la reazione che produce la notizia sul personaggio. La seconda, la quarta e la quinta sono quasi interamente incentrate sui personaggi di Massimiliano e Carlotta, mentre la terza vi contrappone la tenace resistenza di Juárez.

Infine, la strategia dell'intreccio incorpora anche una logica azionale magico-realista, attraverso cui gli eventi storici narrati sono rapportati ai tempi della Conquista Spagnola, e in cui intervengono fattori magici collegati alla cultura preispanica del Messico. In sintesi, l'arrivo dei Francesi in Messico viene connotato come una nuova Conquista; Juárez, il capo della resistenza, come un nuovo Cuauhtémoc; e Massimiliano come un nuovo Cortés. Ma oltre alla resistenza militare dei "Juaristi", che appunto rievoca la resistenza di Cuauhtémoc, si attuano dei veri e propri sortilegi contro Massimiliano e Carlotta, realizzati in base alle conoscenze sciamaniche e religiose preispaniche: Carlotta è sotto l'influsso del rito e dell'infuso allucinogeno che le viene dato durante una cerimonia maya in Yucatan, Massimiliano cade vittima di un rito officiato da López, che lo convince a non tornare in Europa. Lo scopo di queste operazioni magiche contro la coppia imperiale è di ristabilire l'equilibrio cosmologico alterato dalla conquista di Cortés, vendicando la conquista attraverso il sacrificio del nuovo Conquistatore, Massimiliano, e permettendo così anche il successivo sviluppo del Messico moderno.

Il testo di Asturias, definito nell'introduzione a cura dell'editore, *guión cinematográfico*, con il sottotitolo di *palabras, imágenes, sonidos cinematográficos*, appare una sceneggiatura non rispondente alle convenzioni tipografiche del genere, ed in cui sono presenti segmenti realizzati attraverso modalità narrative più caratteristiche di un "soggetto", con evidenti interventi autoriali di commento e riflessione storica e politica sulla materia del narrato, e anche qualche infrazione alle norme delle sceneggiature, come ad esempio l'uso di verbi all'imperfetto in alcuni passaggi.

Ciononostante, il discorso narrativo di *Juárez el inmenso* è prevalentemente informato al codice cinematografico, con poche indicazioni tecniche esplicite (di inquadratura, di movimento di ripresa, ecc.), ma con una chiara impostazione della strutturazione delle immagini. Ad esempio, nel prologo, quando il dottore versa l'acqua bollente sul petto di Juárez, il testo segnala:

«(El agua hirviendo sigue cayendo sobre el pecho de barro lampiño que empieza a moverse al compás de la palpación de su corazón...)

Manos morenas, muchas, muchísimas manos indígenas arrancan tunas rojas de los nopales. El jugo rojo de las tunas se va convirtiendo en sangre, y son las manos de los sacerdotes, con corazones entre los dedos, las que se agitan en un espacio de pirámides y volcanes... Elevan los corazones

[...]

Mientras un sacerdote evoca las predicciones del retorno del héroe, dios Quetzalcoatl, se vislumbra el fatal desembarque europeo de 1492. Entre las huestes españolas, y como en sueño debe percibirse la cara blanca y la cabellera rubia de un conquistador (¿Alvarado?) que tendrá las mismas facciones que MAXIMILIANO. Las llamas de los volcanes desaparecen para ser pronto sustituidas por otros incendios. Incendios emprendidos por los conquistadores franceses, esta vez con uniformes napoleónicos, que destruyen templos, mansiones, objetos, hombres» (ASTURIAS M. A. 1972: 12).

Questo brano è definito nel testo stesso come «pórtico épico histórico», ed è evidente che si tratta di una sequenza di montaggio, una sintesi per immagini che si concatenano e si sovrappongono (con "dissolvenze" non indicate ma piuttosto chiaramente evocate) il cui significato è l'analogia tra la Conquista spagnola e l'invasione francese.

Analogo procedimento poetico-retorico è l'inserzione della visione di Cuauhtémoc e del *Teocalli* (o *Templo Mayor*) della Tenochtitlan azteca nel momento in cui Juárez lo nomina durante le celebrazioni per la vittoria di Puebla:

«[Voce di Juárez che parla alla folla radunata nel Zocalo] No es tampoco la primera vez que oponemos al invasor nuestro patriotismo, hasta el sacrificio... Ayer fue Cuauhtémoc (Debe borrar del todo la visión de la plaza, del Palacio, de la Catedral, y sobre la voz del presidente, cuya imagen también desaparece, se fijan los ojos en una visión fantástica del Teocalli Mayor durante una solemne función con sacerdotes y príncipes ataviados, mientras abajo, la multitud queda la misma. Por de pronto, a los ojos de estos cientos de miles de mexicanos se alza la figura

inmortal de Cuauhtémoc, el héroe máximo de México. [...] Reaparece la plaza y el Presidente continúa):

JUAREZ: Ayer fue Cuauhtémoc, hoy es el general Zaragoza el heroico defensor de Puebla» (ASTURIAS M. A. 1972: 46).

Come si vede, non si tratta soltanto della visualizzazione della similitudine tra Juárez e Cuauhtémoc, tra la resistenza passata e quella presente, nella forma dell'accostamento delle immagini di Juárez e di Cuauhtémoc, ma di una scena in cui si propone una vera e propria presenza "magica" del passato, in quanto l'immagine di Cuauhtémoc e della città antica dei Mexica non appare soltanto al lettore-spettatore ma anche alla folla che ascolta il discorso di Juárez, cioè non come metafora proposta dalla narrazione, ma come rappresentazione di un fatto di carattere magico: «a los ojos de estos cientos de miles de mexicanos se alza la figura inmortal de Cuauhtémoc» (ASTURIAS M. A. 1972: 45). Qui il ruolo di Juárez è quello di evocare il passato preispanico, e a partire da questo fatto, la logica dell'azione è quella di un conflitto segreto, sotterraneo, tra i giovani imperatori europei e il Messico indigeno, i poteri del Messico preispanico, che sconfiggono i nuovi Conquistatori incantandoli. In questo conflitto magico Juárez ha un ruolo secondario, mentre il vero agente delle forze indigene è il personaggio del servo López, che rivela poteri di sciamano. Parallelamente, ma come eventi che non hanno nessi causali forti tra di loro, Juárez continua a resistere, e Napoleone decide di ritirarsi dal Messico. Dunque, le vicende della *Reforma* restano come uno sfondo, mentre l'intreccio, nella seconda parte del film scritto, narra come il passato preispanico incida ancora magicamente sul presente. Pertanto le speranze di Massimiliano e Carlotta di poter essere dei veri imperatori messicani vengono sconfitte da una forza misteriosa che governa il loro destino e che li porta ad essere vittime sacrificali, in una sorta di riparazione simbolica delle violenze della Conquista.

È interessante vedere come, ai fini della rappresentazione cinematografica, Asturias si proponga di fare leva sul trattamento dello spazio e delle ambientazioni. In determinate occasioni, infatti, lo spazio si trasforma nell'evocazione del passato, e funge da tramite per significare la permanenza del passato nel presente: oltre alla scena già vista dell'apparizione del *Teocalli Mayor*, ve n'è una in cui la stanza di Massimiliano a Chapultepec sembra diventare il recinto magico di un rito preispanico; e un'altra in cui le rovine di Chichén Itzá sembrano animarsi come se fossero vive quando il rito maya irretisce Carlotta fino a farla uscire di senno. In queste scene la presenza magica del passato e delle divinità preispaniche agisce come una forza attiva e reale sul corso degli eventi:

«LOPEZ: Pero tú nunca te irás. El cerco está casi cerrado. Los brujos han levantado sus dedos como un vallador inexpugnable. Se fue Cortés pero tu no te irás. Yo soy el vengador. Yo. A CARLOTA la bebida se la llevó al mundo de la fábula, y a su majestad imperial, Habsburgo de los Habsburgo... El cerco ya está cerrado. (Avanza por la sombra). (Ya es Chapultepec y sobre una mesa de se ven ídolos de barro, de cristal, de roca, de jade... LOPEZ se dirige a ellos como si siguieran siendo divinidades de su religión. A los ídolos): Alternas sombras de la misma luz. ¡Oh señores del cerca y del junto, sed de los que guardarán al ídolo falso que vino del mar, al profanador de la tierra, al Tonatiuh austríaco, en el círculo de los volcanes sagrados y de las aguas color turquesa» (ASTURIAS M. A. 1972: 66).

Allo stesso modo, nella scena in cui a Carlotta viene praticato il rito della fertilità (che come spiega il monologo di López ora citato è da lui stesso manipolato per farla uscire di senno), si rivela l'esistenza di un altro piano di realtà, controllato dagli sciamani attraverso le sostanze allucinogene, e se ne offre anche una spiegazione storico antropologica e una rappresentazione visiva:

«CARLOTA: Me puse el traje ceremonial de las mujeres mayas para que se opere mejor el milagro. (Voces surgiendo de las ruinas con cánticos mayas al milagro de la maternidad. El tiempo parece suspendido. Todo se antoja caído en el fondo de un sueño. Se ven casi ponerse en movimiento las serpientes de los frisos que coronan mansiones, pirámides, altares. Casi se oye caer como cascadas las escaleras ornadas en cada una de sus gradas de glifos enigmáticos.

CARLOTA toma de la mano de una vieja centenaria una calabaza blanca y apura la bebida mientras la bruja levanta las manos y recita una oración contra la esterilidad de la mujer): He aquí las dos serpientes / de tus piernas anudadas / bajo el gran ombligo [...] Terminada esta bebida la bruja desaparece y otra mujer avanza con otra calabaza llena de un brebaje llamado toloache, a base de estramonio, bebida alucinógena de efecto lento y retardado. Esta última bruja llena por segunda vez la calabaza de la infusión negra y saca una muñeca parecida a CARLOTA, le ensarta espinas largas en el vientre, ensalmo para que CARLOTA se convierta en una mujer fecunda y la baña en la infusión para luego llenar con ella la contimplora imperial que trae LOPEZ.

BRUJA: Los sacerdotes Mayas usaban esta bebida sagrada para acercarse a las divinidades y evaporar un poco su materialidad. Tú la usarás cada vez que necesites huir de la realidad, porque es mi voluntad que tu sangre quede tatuada por dentro. (La bruja se aleja y desaparece como una visión. Solo quedan CARLOTA y LOPEZ. Ella parece con su traje yucateco un ángel blanco que vuela frotando apenas con su imagen las ruinas. LOPEZ, que ha quedado, recoge y guarda la cantimplora con misteriosa mirada» (ASTURIAS M. A. 1972: 55).

Dunque il mondo magico e mitico delle divinità preispaniche, reale e operante, gestito dagli sciamani e dalle sciamane, è rappresentato dalla narrazione filmica della sceneggiatura che comunica la scenografia e una quasi coreografia della scena e indica anche i “trucchi” del montaggio e del fotomontaggio, raffigurando l’immagine di Carlotta che vola tra le rovine, la «bruja» che scompare, le decorazioni dei templi che si animano, ecc.

Invece, in chiusura del testo, nell’epilogo della storia, i procedimenti che riferiscono i trucchi del montaggio sono nuovamente proposti in una dimensione poetico-retorica, non letterale (rispetto alla denotazione di significati diegetici), ma equivalenti del commento e delle riflessioni di un narratore, che ne indica espressamente i significati simbolici:

«asoma de nuevo el pecho de Juárez, desnudo, bajo el chorro de agua hirviendo que vierte el médico. En estas imágenes deben superponerse el pecho del Presidente, la boca de los volcanes y una tremenda tempestad, mientras el vapor de agua que le hace andar momentáneamente el corazón, va empujando los émbolos de locomotoras y máquinas industriales y se enfilan chimeneas en usinas, simbolizando así la entrada definitiva de México en la historia moderna» (ASTURIAS M. A. 1972: 78).

In conclusione, il commento storico presente nella forma di montaggio poetico-retorico nel prologo e nell’epilogo esprime le analogie tra la Conquista e l’invasione francese e collega Juárez con il passato mexica. In essi, il narratore imposta una chiara visione storica della vicenda *juarista* (nel prologo), per poi svelare il segreto dell’avventura imperiale di Massimiliano e Carlotta, cogliendo l’azione dello sciamano López, che sintetizza il potere magico posseduto dal popolo indigeno. La prospettiva della narrazione di *Juárez el inmenso* potrebbe così definirsi magico-indigenista, insieme epico-retorica e fantastica. La condivisione di questo punto di vista con il lettore-spettatore e l’esclusione di Massimiliano da questa conoscenza è fondamentale, in quanto l’intero racconto si basa sull’ignoranza da parte dei personaggi che rappresentano le potenze straniere della ‘vera’ forza del Messico, che è una forza che gli viene dal suo passato, dalle sue radici culturali indigene, e che è ciò che gli permetterà di accedere alla modernità, come si esprime nell’epilogo.

Bibliografía

AA.VV., 1998, *Fernando de Fuentes: trilogía de la revolución*, Cineteca Nacional, México.

ASTURIAS Miguel Angel, 1972, *Juárez, el inmenso, porque es inmenso: palabras, imágenes, sonidos cinematográficos*, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, México.

BLANCO José Joaquín, 1992, *Frida: naturaleza viva*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla.

CARBALLIDO Emilio, 1994, *La rosa blanca*, Sogem, México.

CORTÉS Hernán, 1963, *Segunda Carta de Relación*, Porrúa, México.

- DE LA CABADA Juan, 1963, *El brazo fuerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- DUFFEY Patrick J., 1996, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, UNAM, México
- FELL Claude, 2000, *Il romanzo della Rivoluzione messicana*, in *Storia della Civiltà Letteraria Ispanoamericana*, UTET, Torino.
- FUENTES Carlos - ITURRIAGA José, 1972, *Aquellos años (Juárez): guión cinematográfico*, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, México.
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1983, *El secuestro*, Editorial Nueva Nicaragua/Lóquez, Managua-Salamanca.
- GUZMÁN Martín Luis, 1963, *Islas Mariás, novela y drama, guión para una película*, Cia. General de Eds., México.
- DE LOS REYES Aurelio, 1977, *80 años de cine en México*, UNAM, México.
- LARRETA Enrique, 1954, *Fuerte como la Pampa*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- LEÑERO Vicente, 1982, *El Magnicidio*, Marcha, México.
- LITÍN Miguel, 1970, *El chacal de Nahueltoro*, Editorial Zig-Zag-Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- MAGDALENO Mauricio, 1995, *Porfirio Díaz*, Plaza y Valdés - Conaculta, México.
- PACHECO José Emilio, 1980, *El santo oficio*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán.
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, 2003, *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*, FCE de España, Madrid.
- PETT DE MURAT Ulises, 1976, *Pampa Bárbara*, Conjunta Editores, Buenos Aires.
- REVUELTAS José, 1981, *Tierra y libertad*, Era, México.
- RICOEUR Paul, 1986-1988, *Tempo e racconto*, Jaca Books, Milano.
- ROA BASTOS Augusto, 1993, *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, RP Ediciones, Asunción.
- ROCCO Alessandro, 2009, *La scrittura immaginifica. Il film-scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*, Aracne, Roma.
- SHERIDAN Guillermo, 1994, *Cabeza de Vaca*, El Milagro, México.
- TOVAR Juan, 1992, *Reed: México insurgente*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla.