

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, n. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

«Tutto è un'altra cosa»: messicanità gotica e irrealtà americana

«Everything Is Something Else»: Gothic Mexicanness and Latin American Unreality

AGUSTÍN CONDE DE BOECK

ABSTRACT

La tía Alejandra (1980) di Arturo Ripstein è un vertice dell'horror messicano. Analizziamo la sua trama imagologica, che costruisce una messicanità gotica fondata sul sincretismo religioso e una magia necrofila e misterica, dove il Reale è celato dietro l'illusione. Questi elementi permettono di leggere il film attraverso concetti antropologici come il 'phobos atavico' (Aby Warburg) o l'irrealtà americana' (H.A. Murena).

La tía Alejandra (1980) by Arturo Ripstein is a pinnacle of Mexican horror cinema. We analyze its imagological structure, which constructs a gothic Mexican identity rooted in religious syncretism and a necrophilic, esoteric magic, where Reality is concealed behind illusion. These elements allow the film to be interpreted through anthropological concepts such as 'atavistic phobos' (Aby Warburg) or 'Latin American unreality' (H.A. Murena).

PAROLE CHIAVE: Messico, gotico, cinema

KEYWORDS: Mexico, gothic, cinema

AUTORE

Agustín Conde De Boeck, Dottore in Lettere (Universidad Nacional de Córdoba) e ricercatore universitario in Filologia Ispanica. È stato borsista del CONICET (2015-2023) e ha pubblicato articoli in riviste accademiche latinoamericane ed europee. Tra i suoi libri figurano El Monstruo del delirio (2017), Laiseca (2022) e Vida, obra y milagros de Marcelo Fox (2021, Premio FNArtes). Ha tradotto filosofia e narrativa gotica. È autore di tre romanzi (Nigredo, La danza de los juguetes rotos, El estudiante de Gotinga).

josecondeboeck@hotmail.com

La tía Alejandra (1980) di Arturo Ripstein è considerato uno dei vertici del cinema horror messicano, erede di una tradizione gotica influenzata da film come *El espejo de la brua* (1962) di Chano Urueta, *El libro de piedra* (1969) di Carlos Enrique Taboada, *Doña Macabra* (1971) di Roberto Gavaldón e *Alucarda* (1977) di Juan López Moctezuma. Inoltre, attraverso alcuni motivi come la decadenza dinastica, la follia superstiziosa o il *locus* dell'antica casa familiare, si collega anche a testi dichiaratamente gotici della letteratura messicana, come *Aura* (1962) di Carlos Fuentes, *Jardín secreto* (1993) di Francisco Tario o i racconti di Amparo Dávila.¹

Ci interessa qui analizzare la densa trama imagologica attraverso cui il film dispiega le sue risorse estetiche per offrire una rappresentazione di una certa messicanità gotica: una mitologia il cui substrato semiologico è saldamente radicato nel sincretismo religioso messicano e in un sistema magico fondato sulla necrofilia e su una filosofia misterica che considera il Reale come qualcosa di inaccessibile e celato dietro un'illusione di realtà (la formula magica di zia Alejandra: «tutto è un'altra cosa»)². Riteniamo che tali componenti permettano di leggere il film alla luce di concetti antropologici come il "phobos atavico" (Aby Warburg) o l'"irrealità americana" (Héctor A. Murena), così come esposti dal filosofo Germán Prósperi.³

Va inoltre detto che la messicanità gotica non è qui concepita come un semplice sistema di simboli orrorifici, bensì come una poetica dell'enigma, in cui la tradizione magica e necropolitica si configura come manifestazione dell'ineffabile, di ciò che sfugge a qualsiasi presa nell'ordine simbolico e che fa irrompere il Reale attraverso l'insinuazione.

¹ C. FUENTES, *Aura*, Era, México D.F. 1962; trad. it. di Carmine Di Michele, Feltrinelli, Milano 1964. A. DÁVILA, *Tiempo destrozado*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1959; ed. it. *L'ospite e altri racconti*, trad. di Giulia Zavagna, Safarà, Pordenone 2020. A. DÁVILA, *Muerte en el bosque*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1985; ed. it. *Morte nel bosco e altri racconti*, trad. di Giulia Zavagna, Safarà, Pordenone 2023. F. TARIO, *Jardín secreto*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1993 (pubblicato postumo).

² Va precisato che usiamo il termine Reale con la maiuscola in un senso generale lacaniano-heideggeriano, ovvero come ciò che si sottrae alla rappresentazione letterale del linguaggio e che si rivela unicamente attraverso fratture e dissonanze. In questo senso, sia la magia – intesa in senso antropologico come produzione di una frattura soprannaturale tra causa ed effetto –, sia la nozione psicoanalitica del perturbante (*das Unheimliche*), implicano un rapporto fobico con l'impossibilità di simbolizzare pienamente la minaccia dell'ignoto.

³ G. PRÓSPERI, *El trauma antropogénico. La pesadilla como experiencia del horror desde una perspectiva psico-histórica*, in «Heterotopías», III, 6, 2020, pp. 1-22; G. PRÓSPERI, *El extra-ser americano: Transobjetividad fantasmática en Héctor Álvarez Murena*, in «Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana», XXXV, 2018, pp. 163-190. Per il resto, sebbene il concetto di "phobos atavico" non costituisca un'espressione utilizzata esplicitamente da Warburg, sintetizza perfettamente (come dimostrato da Prósperi) l'idea della persistenza (*Nachleben*) degli archetipi della paura nella memoria culturale attraverso le immagini. A titolo di riferimento bibliografico, basti citare il classico A. WARBURG, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, insieme agli studi di G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, e M. GHELARDI, *Aby Warburg e le immagini in movimento*, Feltrinelli, Milano 2012.

1. *Dal gotico messicano alla messicanità gotica*

La tía Alejandra di Arturo Ripstein è un film sconcertante, nonché un classico di culto del cinema gotico-orrifico latinoamericano, talvolta sottovalutato o trascurato al di fuori del contesto messicano.⁴ Il film è attraversato da un fitto intreccio simbolico, nascosto sotto una rete altrettanto densa di virtuosismi stilistici che testimoniano la sofisticazione formale raggiunta dal cinema di Ripstein dopo *El castillo de la pureza* e *El lugar sin límites*, opere cardinali del cinema latinoamericano degli anni Settanta, vette di quell'eccezionalità estetica che definisce il progetto cinematografico ripsteiniano.

Questa eccezionalità, così come si concretizza in *La tía Alejandra*, non solo si sostiene sulla delicatezza con cui dispiega le sue risorse estetiche e le sue insinuazioni soprannaturali, ma anche sulla sofisticata radice letteraria a cui rimanda il suo modernismo, più affine al realismo magico che alla narrativa dell'orrore (infatti, la sceneggiatura è l'adattamento che la scrittrice Delfina Careaga fa del suo stesso racconto, *Muñeca vestida de azul*,⁵ molto vicino al gotico messicano della linea di Fuentes, Dávila o Tario). Ci interessa esaminare qui il modo in cui questo film, attraverso un denso intreccio imagologico, formula una rappresentazione di una certa messicanità gotica, dove la magia e il sincretismo religioso⁶ permettono di speculare, come già accennato in precedenza, su nozioni come il ritorno del phobos arcaico di una psiche storica (categorie di Aby Warburg che sono state proficuamente recuperate negli ultimi decenni da Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben a Fabián Ludueña Romandini e Germán Prósperi),⁷ o l'"irrealtà americana" con cui Héctor A. Murena pensa l'extra-storicità caratteristica dell'autopercezione del continente americano.

La decodifica di alcune delle manovre simboliche che danno forma al film non solo permette di comprendere il funzionamento del cinema di Ripstein come opera totale, formalmente soggetta al regime intenzionale dell'autore come autorità modernista, ma anche di percepire il movimento che questi elementi operano verso

⁴ Di norma, questo film viene oscurato negli studi su Ripstein a favore delle opere più esplicitamente politiche della sua filmografia, come accade nel volume critico *The Films of Arturo Ripstein. The Sinister Gaze of the World*, ed. by M. Gutiérrez Silva, L. Duno Gottberg, Macmillan, London 2019. Anche negli studi canonici sull'autore, il riferimento a *La tía Alejandra* è spesso anedddotico, marginale o comunque lontano dal costituire il fulcro della produzione ripsteiniana: Arturo Ripstein, a cura di A. Martini, N. Vidal, Lindau, Torino 1997; P.A. Paranaquá, *Arturo Ripstein*, Cátedra, Madrid 1997; S. CATO, *Arturo Ripstein: tiempo de filmar*, in «Revista de Occidente», 175, 1995, pp. 49-66; *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*, Ediciones de la Mirada, Valencia 1998.

⁵ D. CAREAGA, *Muñeca vestida de azul*, Editorial Samo, México D.F. 1975.

⁶ Cfr. C. LOMNITZ, *Idea de la muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2008; L. LHEFFLER, *Magia y brujería en México*, Panorama, México D.F. 1999.

⁷ G. AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, Neri Pozza, Vicenza 2015; F. LUDUEÑA ROMANDINI, *L'ascensione di Atlante*, trad. it. Pietro Piro, Mimesis, Milano 2019.

una disseminazione imagologica, qualcosa che ci piacerebbe definire come messicanità gotica, i cui significati permettono persino di ricostruire lo statuto della fantasia politica che la sua struttura di romanzo familiare implica.

È impensabile il clima che ha generato *Jardín secreto*, *La tía Alejandra*, *Aura*, *La noche del féretro* o *Alucarda* senza quel lignaggio americano che, risalendo a Poe, all'Hawthorne de *La figlia di Rappaccini* e *La casa dei sette abbaini*, all'Henry James de *Il giro di vite*, crea fantasie esumatorie: il vecchio mondo rancido delle oligarchie e la loro cristallizzazione in spettri decadenti che organizzano rituali iterativi nelle loro fatiscenti dimore abbandonate. Si tratta precisamente del cordone ombelicale che unisce *Jardín secreto* di Tario con *Aura* di Fuentes (e con tutto il ciclo gotico di Fuentes: *Tlactocatzine del jardín de Flandes*, *La muñeca reina*, ecc.), con i racconti di Emiliano González o con film come *Más negro que la noche* di Carlos Enrique Taboada o *La tía Alejandra* di Arturo Ripstein. In tutti c'è la fascinazione per le aristocrazie perdute, per il doppio taglio della loro bellezza socialmente perversa, per la dignità artistica del loro cadavere avvizzito e per la nostalgia delle loro nevrosi familiari.

A differenza di altre tradizioni cinematografiche (per esempio, quella nordamericana), in Messico non emerge un cinema dell'orrore come genere commerciale autonomo destinato a un consumo demograficamente circoscritto, ma piuttosto si manifesta come una tensione tra l'esterno e l'interno dell'immagine della messicanità: un cinema che, pur cercando di sfuggire dal locale e dal nazionale per internazionalizzare la rappresentazione di un'immagine neutra, rende evidente, attraverso certe tracce, la propensione idiosincratca – stereotipata fino all'exasperazione – verso la necrofilia, l'adorazione idolatrica e l'incantamento psichico degli spazi. Un percorso che va da *La llorona* (1933) e *El fantasma del convento* (1934) di Fernando de Fuentes e *Dos monjes* (1934) di Juan Bustillo Oro – senza dimenticare la versione ispanica di *Drácula* (1931) – fino a *La tía Alejandra* di Ripstein, *Veneno para las hadas* di Carlos Enrique Taboada e *Santa sangre* del cileno Alejandro Jodorowsky. Dal 1933 al 1989, questo arco temporale costituisce una tradizione cinematografica vicaria, dove non è la finzione a cercare di rarefare semiologicamente un mondo di vita automatizzato dalla quotidianità – l'apatia insipida di una borghesia nordamericana che, nel suo stato di benessere, raggiunge la perversione di un immaginario del *memento mori*, sebbene destinato a essere scongiurato – ma, al contrario, in Messico è il mondo di vita, che risulta strano a sé stesso, a configurare un orizzonte referenziale che la distorsione finzionale cercherà di emulare: il soffocante sincretismo culturale messicano, tra precarietà materiale e atavismo esuberante, tra mondanità degradata e ultramondanità sublimata, la cui propensione ispano-azteca alla *putredine cadaverum* si radica nel terreno del Reale, del suo costante ritorno sotto forma di una retorica dell'immagine (nel senso

barthesiano),⁸ una mitologia di segni che conferma una "mexicanità".⁹ Il culmine del gotico messicano che si raggiunge con *La tía Alejandra*, un'eco sia di *El espejo de la bruja* di Chano Urueta, in cui Isabela Corona interpreta un ruolo simile, sia dei primi racconti gotici di Carlos Fuentes negli anni '50 e '60, con le loro anziane possessive e le loro case decrepite, si fonda in gran parte non solo sulla densità atmosferica e sulla tensione attoriale, ma anche sull'insidia con cui alcuni dettagli sfuggenti, senza mai attirare troppo l'attenzione, seminano il nucleo della sua ambiguità narrativa: i pupazzi che parlano da soli, il crescente degrado delle pareti della casa, le mummie del cimitero, le metamorfosi appena suggerite, un certo rituale che si intravede sullo sfondo in una stanza adiacente, così come l'incessante litania cerimoniale pronunciata dalla zia Alejandra: «Tutto è un'altra cosa, tutto è un'altra cosa, tutto è un'altra cosa». Il soprannaturale non emerge per saturazione della presenza, ma per la lenta distillazione di ciò che è suggerito. Così, denso di atmosfera e sottilmente indiretto nell'esibizione del soprannaturale, il film si muove sempre sul filo di un'anfibologia associabile a quella esitazione del lettore che Tzvetan Todorov descrive per definire il "fantastico puro".¹⁰

2. «Tutto è un'altra cosa»

Lo schema narrativo di base è semplice, quasi da fiaba. La vecchia zia Alejandra, zitella, dopo aver accudito la sua anziana madre fino alla morte, si trasferisce a vivere con il nipote Rodolfo, che abita con la sua famiglia (sua moglie e tre figli: una ragazza adolescente, un bambino e una bambina) in una grande casa. La famiglia accetta di ospitare la zia a causa delle difficoltà economiche che stanno attraversando, perché la piccola fortuna che la zia possiede potrebbe aiutare a risolverle. Sebbene all'inizio la convivenza sembri pacifica ed economicamente vantaggiosa, l'atmosfera della casa inizia a diventare tesa a causa del comportamento strano della zia, i cui sinistri cambiamenti di umore e il palese legame con la stregoneria finiscono per distruggere tutta la famiglia.

Se ogni rappresentazione fittizia del soprannaturale è la sublimazione immaginalmente figurata di una fantasia collettiva, il film *La tía Alejandra*, con la sua messa in scena di una magia atavica che disgrega l'unità familiare, va interpretato, precisamente, come un sintomo. La crisi economica di una famiglia, metonimia di una realtà sociale sfocata, permette, nel tentativo di proteggersi dalle avversità, l'ingresso in casa di un elemento regressivo: una vecchia zia, ricca e sola, che, pur

⁸ R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, pp. 23-27.

⁹ Sull'immagine atavica della "mexicanità", cfr. O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid 2015 e S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* [1934], Austral, Madrid 2001.

¹⁰ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, pp. 46 e 160.

garantendo il ritorno a un ordine materiale perduto, reclama anche il ripristino di un altro ordine, arcaico e rimosso, legato all'ancestralità familiare e collettiva. Questo ordine – o meglio il suo *pathos* – è governato dalle regole di un'antica magia simpatica, nel senso definito da James George Frazer in *Il ramo d'oro*: una credenza primitiva negli effetti imitativi e contaminanti delle cose. Il simile produce il simile – ad esempio, trafiggere un'effigie somigliante a una persona reale provoca danni fisici a quella persona – e le cose che erano unite continuano a esercitare un'influenza reciproca anche dopo essere state separate – come un oggetto personale che può rivelare il suo proprietario.¹¹

Nel film, l'eredità familiare assume un significato ambiguo e contraddittorio: mentre l'eredità materiale ripara e ricuce il tessuto familiare, quella superstiziosa, il ritorno della magia, provoca la frattura che disgrega la famiglia. In ogni caso, la stregoneria riemerge come pietra di paragone per rivelare la natura eminentemente schizofrenica della psiche umana, che risponde a un *phobos* primordiale, il *monstrum*.¹² Aby Warburg lo descriverebbe come un "fuori" extra-umano,¹³ equivalente al ritorno del perturbante freudiano: «l'onnipotenza del pensiero»,¹⁴ capace di trasformare la realtà empirica come residuo arcaico di una «sopravalutazione narcisistica dei propri processi psichici».¹⁵

In un certo senso, *La tía Alejandra* ripropone quel substrato culturale di una paura antica, radicata nella psiche collettiva, verso un ordine arcaico e antisociale, dove la morte è un evento naturalizzato, parte di una circolazione quotidiana (ossia, un ordine in cui si uccideva per un'inezia). In questo contesto, la suscettibilità genera insolubili problemi di convivenza che trovano soluzione solo attraverso l'omicidio. In *La tía Alejandra*, la stregoneria occupa lo stesso ruolo che, in un altro film di Ripstein, *El castillo de la pureza*, è ricoperto dal veleno per topi prodotto dal padre, che vedeva nei topi un'umanità impura con cui ogni comunicazione era fallita.

¹¹ J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 56 et infra.

¹² Sebbene Warburg non utilizzi esplicitamente questo termine, la presenza del mostruoso è un elemento ricorrente nella sua analisi dell'iconografia artistica, in particolare nel saggio *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in A. WARBURG, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid 2005. Si può inoltre citare questo studio di rilievo sulla dialettica del mostruoso in Warburg: G. DIDI-HUBERMAN, *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg and the Symptom Paradigm*, in «Art History», V, 24, 2001, pp. 621-645. Merita infine di essere menzionata l'edizione A. WARBURG, *Per monstra ad sphaeram*, a cura di David Stimilli e Claudia Wedepohl, Abscondita, Milano 2016.

¹³ Cfr. G. PRÓSPERI, *El trauma antropogénico. La pesadilla como experiencia del horror desde una perspectiva psico-histórica* cit., pp. 5-7.

¹⁴ S. FREUD, *Il perturbante*, Theoria, Roma-Napoli 1984, p. 55.

¹⁵ Ivi, p. 56.

Una costante nel cinema di Ripstein è la rappresentazione di spazi claustrofobici in cui affiora – come una *koinobiosis* spaccata –¹⁶ il disagio di una famiglia che, in chiave allegorica, riflette quello della cultura messicana e delle sue istituzioni. In *La hora de los niños* (1969), la coppia che affida il figlio alle cure di un clown negligente e irresponsabile è il contraltare del rigido autoritarismo patriarcale con cui, in *El castillo de la pureza* (1972), un padre paranoico e schizofrenico, ossessionato da un immaginario misantropo di virtù ed estinzione, tiene la famiglia segregata in casa. La sanguinaria Inquisizione in *El Santo Oficio* (1973), simbolo dello stesso clima repressivo che ha caratterizzato il massacro di Tlatelolco e la guerra aporca orchestrata dal presidente Díaz Ordaz nel 1968, trova il suo corrispettivo nei prigionieri politici sinistramente rinchiusi nel carcere di Lecumberri (*Los presos de Lecumberri*, 1976) e nel bordello di *El lugar sin límites* (1977), che diventa il palcoscenico su cui si mette in scena il machismo della cultura messicana di fronte alla resistenza di un'omosessualità trasformata in fenomeno grottesco.

I segni di una messicanità sociale necrofila e autofagica,¹⁷ stretta tra una violenza istituzionale e un movimento di catessi familiare (in termini deleuziani),¹⁸ sembrano trovare nel cinema di Ripstein una chiave di lettura attraverso spazi domestici che non solo fungono da microsociologia della borghesia messicana, ma diventano anche simboli distorti delle sue ossessioni, manie e paure. Favole che si configurano come fantasie politiche, in cui gli agonisti individuali incarnano, in forma archetipica, tendenze generalizzabili del "carattere" nazionale. Tuttavia, a questo machismo atavico e violento denunciato da Ripstein – e già analizzato negli anni '30 dal filosofo Samuel Ramos nel celebre *El perfil del hombre y la cultura en México*, dove il machismo appare come massima espressione nazionale di un ancestrale complesso di inferiorità – il regista contrappone un'iterazione singolare in *La tía Alejandra*, attraverso una permutazione verso un substrato matriarcale. In *El lugar sin límites* – che messicanizza il bordello rurale cileno del romanzo di José Donoso da cui è tratto – il brutale Pancho Vega (classico *pelado*, rozzo, ostile e insicuro della propria mascolinità, come lo tipizza Ramos) incarna il Messico violento, complesso e ipercodificato da una falsa idea di virilità.¹⁹ Manuela, il travestito del bordello, rappresenta invece le forze represses di una possibile

¹⁶ "Koinobiosis", neologismo utilizzato da Barthes nel senso di rappresentazioni finzionali ("simulazioni romanzesche") della "vita in comune": cfr. R. BARTHES, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes des cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 49.

¹⁷ Si pensi a come Paz accomuni i sanguinosi sacrifici indigeni e il morbus del sacrificio cristico nella religione cattolica, considerandoli elementi sincretizzati nel culto messicano del masochismo. O. PAZ, *El laberinto de la soledad* cit., p. 7, 15.

¹⁸ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, 32, Barcelona 1985, p. 181.

¹⁹ S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* cit., pp. 52-57.

deterritorializzazione, il riflusso di un desiderio puro che la società istituzionalizzata tenta di nascondere o annientare. Eppure, in *La tía Alejandra*, la dialettica si complica e diventa meno trasparente: una famiglia convenzionale, espressione della borghesia *medio pelo* cittadina, frustrata e ossessionata dal superamento delle difficoltà economiche, viene invasa da una figura sinistra che incarna l'ancestralità di saperi arcaici repressi, l'immagine di una magia nera che rimanda direttamente alla dimensione più distruttiva della messicanità, il cui segreto è custodito dai membri più anziani delle famiglie.²⁰ Come se la chiave della famiglia messicana – la propensione all'ipocrisia,²¹ alla violenza, alla repressione – fosse genealogicamente radicata negli antenati, ancora in contatto con una storia oscura e rimossa di violenza, meticcio traumatico e caos sociale.²²

Nel film, la vecchia zia introduce i bambini ai misteri della stregoneria e li porta nelle catacombe dell'antico convento del Carmen a vedere le mummie. La più piccola le osserva e dice: «Questi sono morti»; la zia la corregge: «Non sono morti, stanno aspettando», e cerca di insegnarle ad ascoltare le loro voci. Questa visione della morte come una sorta di esistenza sospesa, in attesa di un ritorno, costituisce il cuore mitico del film: il riaffiorare del rimosso nella modernità messicana. Mentre la famiglia della classe media urbana cerca di mantenere un ordine razionale, un antico caos necrofilo preme per riemergere.²³

Altre due scene emergono come nodi traumatici del film. La prima è quella dei burattini: inizialmente, la zia Alejandra li usa in un teatrino per intrattenere i bambini della famiglia, mettendo in scena una strana rappresentazione con burattini tradizionali, quelli che si picchiano con i bastoni, in stile Punch e Judy. Tuttavia, questi stessi burattini assumono un'aura sinistra quando, dopo che la tragedia ha già travolto la famiglia, il padre si ritrova perseguitato nel seminterrato di casa: i burattini prendono vita, parlano e si muovono da soli.

L'altra scena inquietante si svolge mentre zia Alejandra è fuori casa. Lo spettatore, con uno sguardo fugace, intravede gli ambienti da lei frequentati. In secondo piano, attraverso una stanza contigua, si scorge un rituale enigmatico, al centro del quale si trova una ragazza nuda.

Nel culmine del suo tentativo fallito di insegnamento delle arti oscure, la zia ripete ai bambini, come una litania o una formula magica: «Tutto è un'altra cosa, tutto è un'altra cosa». L'atavica e «strana sensazione di irrealità»,²⁴ un'«irrealità

²⁰ O. PAZ, *El laberinto de la soledad* cit., p. 7.

²¹ *Ibid.*

²² S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* cit., p. 20.

²³ Va sottolineato come Casimiro Torreiro individui in questo film un conflitto tra un'idea di ordine socialmente accettata e il caos dei saperi arcaici, insieme ai loro tabù, esclusi dal corpo sociale (cfr. C. TORREIRO, *Años de desconcierto, años de penitencia*, in «Nosferatu», 22, 1996, pp. 50-57).

²⁴ H.A. MURENA, *El pecado original de América*, Sur, Buenos Aires 1954, p. 213.

americana», così come il simulacro dei burattini – esseri inanimati che evocano l'idea perturbante di un controllo occulto –, cerca di tornare dai morti, proprio come le mummie. Una magia simpatica: il simile genera il simile. In questa frase ricorrente si avverte un legame tra la stregoneria e il «sollevamento del velo» tipico della tradizione misterica occidentale:²⁵ sollevare il velo della materia (il Velo di Iside della teosofia) per accedere alla rivelazione dei misteri della natura. La strega cercherebbe di compiere la magia cerimoniale che consente di operare quello strappo nel limite che separa apparenza e realtà, materia ed essenza. Se tutto è un'altra cosa, se tutto è irreale, allora la stregoneria diventa il mezzo per accedere a quell'altro profilo del mondo e officiare trasformazioni e manipolazioni.²⁶

L'esperpento è il regime di rappresentazione che più interessa a Ripstein (basti pensare a *El lugar sin límites*, ma anche a *La calle de la amargura* o *El carnaval de Sodoma*). Un'eredità buñueliana con cui si confronta e si riconcilia costantemente lungo tutta la sua filmografia, riproponendo quello che sembra essere un certo «senso tragicomico dell'esistenza messicana».²⁷ Persino nell'adattare *El lugar sin límites*, l'autore del romanzo, il cileno José Donoso, riflette, stupito, sulla radicale trasformazione subita dal film nel passaggio dallo scenario cileno originale all'esuberanza messicana impressa da Ripstein:

La verità è che il romanzo parla di come siamo noi cileni: un po' più grigi, più cupi, con meno colori, più sfumati, più sottili rispetto ai messicani [...]. La trasposizione in Messico ha sacrificato il nostro linguaggio quotidiano, trasformandolo in un'altra lingua [...]. È un libro cupo, autunnale, freddo, impregnato di correnti d'aria e odore di vinaccia, con stanze vuote, cariche di povertà. La versione cinematografica messicana, invece, ha riempito tutto di cromatismo. Le prostitute, per esempio, appaiono vestite di tutti i colori, cosa che in Cile non accadrebbe [...]. Si è interpretata bene la lettera del mio romanzo, ma non se ne è colta la poesia.²⁸

3. Il ritorno della madre arcaica

La zia Alejandra cerca di conquistarsi l'affetto della famiglia, ma, non riuscendoci per via affettiva, opta per la strada della distruzione. L'irrazionalità della zia Alejandra richiama la stessa violenza atavica con cui Ripstein, attraverso il significante del Sant'Uffizio novoispanico, simboleggiava le repressioni studentesche del '68 da parte dello stato poliziesco. È l'eccesso della violenza storica, quella violenza strumentalizzata ma mai stabilizzata, in cui ogni atto di violenza è

²⁵ J.M. GREER, *Circles of Power: Ritual Magic in the Western Tradition*, Llewelyn Worldwide 1997.

²⁶ Ivi., pp. 51-53.

²⁷ L. MIÑARO ALBERO, *El lugar sin límites*, in «Dirigido Por», 62, 1979, p. 39.

²⁸ J. DONOSO, *José Donoso. En un mundo de imágenes*, in «La calle», 20 marzo 1979, trad. mia.

seguito da uno ancora più feroce, in un'accelerazione e un'intensificazione che scandiscono il ritmo pendolare della storia messicana.

La zia Alejandra, con la sua arbitrarietà puerile, in una sorta di legge del taglione alla messicana, restituisce la magia simpatica di questa *escalation* di violenza. Per esempio, il piccolo Andrés si prende gioco di lei vedendola inciampare, e lei, con un incantesimo, lo fa cadere dalle scale, spezzandogli il collo. L'adolescente María Elena le lancia una tazza di tè bollente in faccia, e lei, sempre con risorse magiche, la brucia viva incendiando la sua stanza. Allo stesso modo, quando il padre della famiglia, Rodolfo, sospetta che queste nefaste tragedie siano opera sua e cerca di cacciarla di casa, lei gli provoca una polmonite fatale. La zia si sbarazza della famiglia per motivi futili, come se dietro l'esercizio della magia ancestrale agissero i motori psichici di una schizofrenia infantile e vendicativa. Se, in un certo senso, quella magia rappresenta il passato del Messico, la meccanica irrazionale della sua storia, la zia Alejandra mette in moto la stessa macchina ideologica ripsteiniana, in cui il flusso di violenza reattiva sembra essere il tratto distintivo di una nazione che non ha ancora raggiunto la maggiore età. Pancho Vega in *El lugar sin límites* e il padre paranoico de *El castillo de la pureza* (uomini intrappolati nella loro stessa autoesigenza di purezza e autorità virile), ma anche la strega distruttrice di *La tía Alejandra*, sono tutte varianti di quella predisposizione infantile a distruggere ciò che si desidera. Basti pensare a *El castillo de la pureza*, dove i figli, rinchiusi e sottomessi, portano nomi come Porvenir, Utopía e Voluntad, come se incarnassero proprio quelle virtù collettive che la violenza puerile del Messico non è ancora riuscita a conquistare.²⁹

In *La tía Alejandra*, il padre, già superato come figura centrale in *El castillo de la pureza*, appare qui come una presenza diluita, malleabile, incapace di intervenire in un mondo dominato da forze invisibili matriarcali, dove l'opposizione si configura tra la madre naturale e la madre arcaica, tra colei che genera per vie naturali e colei che uccide per vie soprannaturali. La prima, giovane e fertile. La seconda, vecchia e sterile.³⁰ Quella "madre arcaica", identificata dalla psicoanalisi kleiniana³¹ con la madre onnipotente della prima infanzia, la cui *imago* riaffiora dal rimosso attraverso il fenomeno del perturbante, è capace di attivare proprio quel mondo paranoico-schizoide in cui la magia si manifesta come onnipotenza della mente e la strega come madre fallica (il folcloristico manico della scopa su cui vola, proiettandosi in avanti,

²⁹ Sulla puerilità nella storia messicana, cfr. S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* cit., p. 17, 126; D.A. BRADING, *Ensayos sobre el México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2021, p. 456.

³⁰ Cfr. R. GUTIÉRREZ-VILLAVICENCIO, *La heroína y la bruja en 'Muñeca vestida de azul', de Delfina Careaga* in «La Colmena», 91, 2016, p. 65.

³¹ Cfr. M. KLEIN, *Early stages of the Oedipus conflict*, in ID., *Love, guilt and reparation and other works, 1921-1945*, Hogarth/Institute of Psycho-Analysis, London 1975.

diventa archetipicamente un fallo). Queste due figure – l’onnipotenza della mente e la madre fallica – instaurano la devastazione materna della famiglia.

In un certo senso, la violenza schizofrenica della psiche storica messicana (e persino la sua predisposizione all’*irrealità americana*, come la definisce Héctor A. Murena) sembrano configurare il ritorno a una mitologia della madre arcaica castratrice, omicida, divoratrice di figli (basti pensare al culto messicano di Santa Muerte), concepita come un vero e proprio «imperativo epistemico».³² La zia Alejandra partecipa precisamente a queste tensioni simboliche.

Nel film, con la morte del padre e di due dei tre figli, si salverà soltanto Lucía, la madre della famiglia, eroina in un certo senso,³³ ma solo nella misura in cui sembra aver appreso i rituali stregoneschi necessari per eliminare la diabolica zia. In un certo senso, la circolazione della *mathesis* arcaica avviene all’interno del femminile: se nei precedenti film di Ripstein il pericolo da scongiurare era il vecchio patriarcato violento messicano, contrastabile solo dal flusso di desiderio del travestito, divenuto emblema di tutto ciò che è stato represso da una storia ossessionata dalla virilità, in *La tía Alejandra* il rimosso ritorna da un’altra angolazione: una maternità arcaica, nociva e sterile, distruttiva, egoista, capricciosa, affascinata dalla morte, che forse rappresenta l’origine schizofrenica di quegli uomini insicuri e autoritari che riversano il proprio complesso nelle istituzioni repressive.

Dall’altra parte, esiste la possibilità di un’altra madre: giovane, fertile, protettiva – continuità della madre de *El castillo de la pureza* e anticipazione delle eroine ripsteiniane rinchiusi nella trappola della famiglia borghese, come Ignacia in *Principio y fin* o la bovariana Emilia in *Las razones del corazón* –, una madre capace di perdere tutto pur di esorcizzare il Male della madre arcaica messicana, recuperando i rituali dimenticati di quella stessa messicanità sepolta.

Imagologicamente, la formulazione è complessa. In ogni caso, il nucleo originario di quel patriarcato schizofrenico (il padre de *El castillo de la pureza*, il padre oppressivo che costringe la famiglia al rigore delle istituzioni irrazionali di un paese recluso in sé stesso) viene trasferito in una sorta di scena simbolica originaria, dove due figure materne – una tanatica, arcaica, il passato messicano con le sue mummie e i suoi morti; l’altra giovane, fertile, materna, il futuro messicano con i suoi bambini e il suo impegno a mantenere l’ordine della casa – si contendono il diritto di possedere la famiglia, come se incarnassero impulsi idiosincratici più che figure femminili in senso proprio.

³² P.L. ASSOUN, *L’archaïque chez Freud: entre Logos et Anankè*, in «Nouvel revue de psychanalyse», 26, 1982, pp. 11-44.

³³ Cfr. R. GUTIÉRREZ-VILLAVICENCIO, *La heroína y la bruja en ‘Muñeca vestida de azul’, de Delfina Careaga* cit., p. 65.

4. Conclusioni

Dovremmo dire che gli spostamenti allegorici del senso si trasformano in letture di rigore quando collochiamo *La tía Alejandra* nell'insieme del cinema di Ripstein, soprattutto considerando che il dispositivo allegorico era attivato persino dalla stessa istanza di produzione del cinema d'autore di quel periodo, che incoraggiava a leggere in questi termini.³⁴ L'allegoria come strumento di denuncia politica nel cinema latinoamericano degli anni '60 e '70 non solo implicava il ricorso al racconto simbolico per rappresentare l'oppressione e la violenza di Stato (si può pensare al manifesto fondamentale del Nuevo Cine Latinoamericano scritto da Julio García Espinosa nel 1969, *Por un cine imperfecto*),³⁵ ma costituiva anche una tattica per eludere la censura nei contesti dittatoriali.³⁶

In questo caso specifico, l'eccezionalità generica del terrore sovranaturale – e si potrebbe pensare, a questo proposito, alla categoria subgenere proposta da Erin Harrington, *gynaehorror*, per riflettere sulla mostruosità femminile nel cinema dell'orrore –³⁷ rimanda inevitabilmente ad altri territori della mitologia sociale di Ripstein: dall'isolamento nevrotico di un uomo che rinchiude la sua famiglia per mantenerla pura rispetto a un esterno minaccioso (*El castillo de la pureza*), al bordello in cui si rappresentano le tensioni di potere di un villaggio dominato da un regime dittatoriale (*El lugar sin límites*), fino all'infame “palazzo nero” della prigione di Lecumberri. Ci troviamo sempre di fronte a composizioni concatenate da un'unica struttura narrativa di base, in cui la magia non è che uno dei tanti modi per riprodurre lo stesso schema: il palazzo gotico che, nel tentativo di scongiurare un male esterno, allestisce un teatro interiore e grottesco, forse uterino, in cui riaffiora il disagio barocco di un mondo capovolto (il campo del travestitismo, il “castello”

³⁴ Cfr. T. ELSAESSER, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 49, 162, 175, 253, 350 e 462.

³⁵ J. GARCÍA ESPINOSA ROMERO, *Por un cine imperfecto*, Castellote, Madrid, 1976.

³⁶ È ampiamente riconosciuto nella critica il concetto secondo cui il cinema d'autore degli anni '70, in particolare all'interno del Nuevo Cine Latinoamericano e del cinema d'arte europeo, incentivava una lettura allegorica, sia come risposta alla censura politica, sia come strategia di significazione estetica (cfr. F. JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981; Z.M. PICK, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, University of Texas Press, Austin 1993; R. STAM, A. ROJAS, *New Latin American Cinema*, University of California Press, Berkeley 1997). In America Latina, l'allegoria divenne uno strumento fondamentale per mascherare discorsi critici all'interno di narrazioni simboliche (cfr. F. SOLANAS, O. GETINO, *Hacia un tercer cine*, in «Tricontinental», n. 13, 1969, p. 120; J. KING, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Verso, London 1990; V. PÉREZ, *Cine y revolución en América Latina: De la utopía al desencanto*, Editorial Cátedra, Madrid 2017). Inoltre, si possono trovare riferimenti specifici all'allegoria politica di Ripstein in M. KINDER, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Berkeley 1993.

³⁷ E. HARRINGTON, *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*, Routledge, New York-London 2018.

familiare dove il padre purificatore è anche il nucleo di perversione, il recinto medievale dei prigionieri che contrasta con l'asettico ordine amministrativo che lo sostiene, il gotico della figura della strega come sovvertitrice della famiglia).

Come profili di una stessa traumatica messicanità, il Palazzo di Lecumberri, la casa claustrale de *El castillo de la pureza* o la dimora invasa dalla magia nera in *La tía Alejandra* sono iterazioni di un medesimo immaginario: uno spazio in cui lo Stato, il Padre o la Zia fungono da carcerieri di un gruppo sottomesso a vecchie regole di crudeltà (che si tratti del sistema di sorveglianza e punizione, della patocrazia patriarcale o dell'antica stregoneria). Parlare di magia per parlare di qualcos'altro non fa che riprodurre isomorficamente, attraverso la potenza allegorica dell'immagine e della favola, il funzionamento stesso della magia così come è rappresentata nel film: «Tutto è un'altra cosa», tutto significa un'altra cosa. E quell'"altra cosa" si rivela quando la favola interiore dissemina i suoi significati verso l'esteriorità collettiva.

Il filosofo argentino Héctor Álvarez Murena sviluppa l'idea di un effetto di irrealtà intrinseco all'"essere americano", in particolare in quella parte del continente dove il meticcio sopravvive come testimonianza di un trauma collettivo. Una condizione storica che proietta il continente verso un'extraterritorialità culturale, un'intemperie ontologica da cui emerge un intero sistema di miti, immagini e figure che rappresentano l'americanità come castigo, condanna o peccato originale.³⁸

La contraddizione di un continente che nega e rinnega il proprio meticcio finisce per squarciare il suo mondo in due sfere inconciliabili: una zona epidermica e visibile, quella di una società occidentale, civilizzata, assimilabile all'Europa e al Nord America; e una zona sotterranea, il sottosuolo di una barbarie aborigena atavica e rancorosa, sempre pronta a riemergere come il ritorno del represso per reclamare antichi privilegi. Questo substrato di metafore fataliste in Murena (tipico di quei saggi ormai obsoleti sull'"essere americano" che proliferavano in America Latina nella prima metà del Novecento – basti pensare al messicano Samuel Ramos o all'argentino Ezequiel Martínez Estrada), nonostante la sua attuale illegittimità epistemologica, riuscì a esprimere nel suo tempo il nucleo perverso di certe tensioni immaginali, destinate a sopravvivere simbolicamente nelle invenzioni letterarie.

Il cinema gotico messicano è intriso di questi elementi del perturbante culturale – il ritorno del rimosso dell'inconscio politico, potremmo dire – sebbene le sue forme di figurazione, più oscure che esplicite, più tortuose che trasparenti, non tematizzino direttamente queste nozioni, ma le elaborino attraverso complessi spostamenti allegorici. L'immagine di un mondo in cui la magia può irrompere e dispiegare

³⁸ Cfr. G. PRÓSPERI, *El extra-ser americano: Transobjetividad fantasmática en Héctor Álvarez Murena* cit., pp. 163-190.

liberamente la sua prepotenza per trasformare la realtà diventa particolarmente densa di significato come segno di un'irrealità intrinseca all'esperienza sociale americana.

Ciò che riaffiora nel gotico messicano non è altro che quell'arcaica messicanità gotica, popolata dagli stessi spettri di violenza ciclica che Juan Rulfo immaginava in *Pedro Páramo*. Se la sfera empirica è irreal, se l'"essere americano" è un miraggio fantasmatico, un'illusione, allora tutto può accadere. «Tutto è un'altra cosa». Il mondo può rivelare il suo rovescio ontologico, svelando che, sotto la superficie del fingimento civilizzato, continua a perpetuarsi quel *deus absconditus* dell'ancestralità americana, pronto a reclamare il diritto di distruggere le istituzioni della civiltà, con la famiglia come prima linea di battaglia, sacrificata come carne da macello.