

Diaspore. Quaderni di ricerca 1

America Latina: la violenza e il racconto

a cura di
Margherita Cannavacciuolo,
Ludovica Paladini, Alberto Zava



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore
Quaderni di ricerca

Diaspore. Quaderni di ricerca

Direttrici

Susanna Regazzoni Università Ca' Foscari Venezia

Ricciarda Ricorda Università Ca' Foscari Venezia

Comitato scientifico

Shaul Bassi Università Ca' Foscari Venezia

Enric Bou Università Ca' Foscari Venezia

Luisa Campuzano Universidad de La Habana

Ilaria Crotti Università Ca' Foscari Venezia

Antonio Fernández Ferrer Universidad de Alcalá de Henares, Madrid

Rosella Mamoli Zorzi Università Ca' Foscari Venezia

Emilia Perassi Università degli Studi di Milano

Eduardo Ramos Izquierdo Université de Paris IV Sorbonne, Institut d'Études Hispaniques

Melita Richter Università degli Studi di Trieste

Daniela Rizzi Università Ca' Foscari Venezia

Silvana Serafin Università di Udine

Comitato di redazione

Margherita Cannavacciuolo Università Ca' Foscari Venezia

Ludovica Paladini Università Ca' Foscari Venezia

Alberto Zava Università Ca' Foscari Venezia

Comitato di lettura

Rosanna Benacchio Università degli Studi di Padova

Luis Fernando Beneduzi Università Ca' Foscari Venezia

Anna Boschetti Università Ca' Foscari Venezia

Silvia Camilotti Università degli Studi di Bologna

Alessandro Cinquegrani Università Ca' Foscari Venezia

Adriana Crolla Universidad del Litoral, Santa Fe

Biagio D'Angelo Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

Monica Giachino Università Ca' Foscari Venezia

Marie Christine Jamet Università Ca' Foscari Venezia

Adriana de los Angeles Mancini Universidad de Buenos Aires

Pia Masiero Università Ca' Foscari Venezia

Maria del Valle Ojeda Calvo Università Ca' Foscari Venezia

Patrizio Rigobon Università Ca' Foscari Venezia

Michela Rusi Università Ca' Foscari Venezia

Alessandro Scarsella Università Ca' Foscari Venezia

María Carmen Simón Palmer CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Alessandra Trevisan Università Ca' Foscari Venezia

Michela Vanon Alliata Università Ca' Foscari Venezia

Elisa Carolina Vian Università Ca' Foscari Venezia

America Latina: la violenza e il racconto

a cura di

Margherita Cannavacciuolo, Ludovica Paladini, Alberto Zava



Edizioni
Ca' Foscari

© 2012 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia

edizionicafoscari.unive.it

ISBN 978-88-97735-45-8

-
- 7 L'Archivio Scritture Scrittrici Migranti
RICCIARDA RICORDA
- 11 Per iniziare
SUSANNA REGAZZONI
- 15 Donne, resistenza, memoria
MARIA TERESA SEGA
- 21 De la migración a la dictadura en la voz de la mujer argentina
SUSANNA REGAZZONI
- 35 Il racconto delle donne migranti in *Quando Dio ballava il tango*
di Laura Pariani
ANNA MALVESTIO
- 43 Il tour guidato di Massimo Carlotto nella Buenos Aires
della dittatura
ALBERTO ZAVA
- 51 La violenza colombiana nell'opera di Laura Restrepo
SILVANA SERAFIN
- 68 Aporía narrativa in *El torturador* de José Emilio Pacheco
MARGHERITA CANNAVACCIUOLO
- 81 Estrategias. Las tretas del débil
ADRIANA MANCINI
-

-
- 89 Trauma y verdad: *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman
LUDOVICA PALADINI
- 107 Schiavi bianchi e prigionieri delle *fazendas*:
una lettura del processo migratorio in quanto spazio di morte
e distruzione dell'umano
LUIS FERNANDO BENEDUZI
- 129 L'estetica della violenza in Glauber Rocha
PAULA REGINA SIEGA
- 141 *Notizie biografiche sugli autori*
-

L'Archivio Scritture Scrittrici Migranti

Ricciarda Ricorda

Il tema del volume che inaugura la collana «Diaspore. Quaderni di ricerca» coinvolge e tocca l'Archivio Scritture Scrittrici Migranti con particolare intensità: nel quadro della lotta contro la violenza sulle donne, infatti, non c'è dubbio che una particolare attenzione vada rivolta alla condizione delle migranti - intendendo il termine «migrante», come avviene in campo giuridico, come termine inclusivo, dotato del massimo di apertura: migrante è chi, per qualsiasi motivo, lascia il luogo d'origine e si sposta verso nuove sedi. Sono le donne migranti, in effetti, a essere le più esposte al rischio di violenze di vario genere, a partire da quella dell'obbligo, per molte di loro, a lasciare la propria terra.

D'altro canto, anche la seconda specificazione del titolo, il racconto, ci riguarda pienamente, se uno dei nostri scopi è proprio quello di valorizzare e conservare la scrittura, nella convinzione che l'opera letteraria sia potente fattore e insieme fondamentale risultato di «mediazione»; la letteratura, infatti, è costituita da incroci, prestiti, intrecci, e dunque potrebbe essere ben definita con la categoria del «contrappunto» usata da Said per rileggere la storia della cultura nella quale, sottolinea lo studioso, ci si trova di fronte a «identità culturali intese non come esenze date [...], ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni: i greci hanno sempre avuto bisogno dei barbari, come gli europei degli africani, degli orientali e così via».¹

Il concetto di mediazione letteraria è da intendere dunque non nel senso di «coesistenza pacifica degli opposti, una terra di nessuno dove si allineano, privi di ordine gerarchico, parole e pensieri», al contrario, in quanto «spazio del conflitto tra differenti tradizioni, tra molteplici

1. E. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998 (ed. orig. 1993), p. 77.

orizzonti di senso, tra scelte di carattere artistico, morale, politico».² Il testo letterario si presta allora a svolgere la funzione di «ponte» tra paesi diversi e a favorire la comprensione e l'interazione reciproca.

L'Archivio Scritture Scrittrici Migranti è nato proprio dall'esigenza di ridefinire e affrontare con nuova consapevolezza un contesto divenuto via via multiculturale e dall'intenzione di partecipare a quelle «pratiche critiche di azione transculturale tra i saperi contemporanei»,³ a cui invitano le prime righe del *Manifesto transculturale* di recente proposto dal più autorevole studioso della letteratura della migrazione in Italia, Armando Gnisci: ci è sembrato che, nel nostro Ateneo, fosse riconosciuta una centralità tale alle lingue e alle letterature straniere, da richiedere un impegno e un'attività in questo campo, il che per altro ci appariva in piena sintonia con la vocazione di Venezia agli «incroci di civiltà», alla funzione di crocevia dei saperi.

L'opzione per l'ottica di genere, non esclusiva ma senz'altro prevalente, che abbiamo adottato per l'Archivio ha alla base una serie di fattori concomitanti, da un lato l'importanza degli studi di tale indirizzo nel quadro della più aggiornata ricerca mondiale e dello spazio loro riservato anche nel nostro Ateneo, dall'altro la ricchezza e la vivacità delle donne all'interno delle scritture migranti e la convinzione che sia doveroso assicurare loro la debita conoscenza e visibilità.

Dalla sua fondazione, nel marzo 2011, l'Archivio si è inserito in una rete di collaborazioni locali, nazionali e internazionali che intendiamo sviluppare ulteriormente; il fondo librario sta crescendo e puntiamo ad arricchirlo anche con materiali diversi - documentari, testi inediti. Sono numerose le iniziative a cui abbiamo partecipato e ci fa piacere che l'Archivio cominci a esser considerato un punto di riferimento per gli studi di genere e per quelli riguardanti le migrazioni, nella duplice prospettiva dell'immigrazione ma anche dell'emigrazione, che tanto ha riguardato anche in uscita gli italiani fino a non molti decenni fa.

Affiancare ora all'attività dell'Archivio una collana di studi che ci consenta di raccogliere i risultati delle nostre ricerche e di ripercorrere i temi delle nostre riflessioni con tutti gli strumenti necessari al loro approfondimento ci sembra un passaggio fondamentale per rendere sempre più solide le basi dell'Archivio medesimo e sempre più consistenti le sue prospettive.

2. D. SANTARONE, *La mediazione letteraria. Percorsi interculturali su testi di Dante, Tasso, Moravia, Fortini, Arbasino, Defoe, Tournier, Coetzee, Emecheta, Saro-Wiwa*, Palermo, Palumbo, 2005, p. 14.

3. A. GNISCI, *Manifesto transculturale* (16 maggio 2011), <http://armandognisci.homestead.com/manifesto.html>.

Il progetto che sta alla base di «Diaspore» ha al centro la volontà di indagare la dimensione diasporica dell'essere umano, nelle sue molteplici declinazioni. Nei meccanismi messi in atto dai processi di globalizzazione, tendenti ad assimilare le diversità e a confondere gli inevitabili conflitti derivanti dalla differenza, il fenomeno diasporico e migratorio può paradossalmente costituire l'elemento di originale salvaguardia di un essere e di una cultura in un territorio nuovo, fornendo uno spazio di riflessione nel quale poter osservare la conservazione della cultura di partenza, ma anche i territori interstiziali e i fenomeni di ibridismo tra questa e la cultura d'arrivo.

Laboratori di ricerca di tali realtà saranno principalmente le produzioni culturali, letterarie e artistiche, generate in determinati contesti storici, in territori che comprendono l'Europa e l'Africa mediterranee, i Balcani e le Americhe, regioni in cui le identità culturalmente composite, con basi eterogenee, rivelano la loro vitalità di culture in movimento.

Per iniziare

Susanna Regazzoni

Todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron españoles para estar tiempo alguno, y después, en el proceso adelante hasta los días de agora, han sido tan admirables y tan no creíbles en todo género a quien no las vido, que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas por hazañosas que fuesen en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo. Entre estas son las matanzas y estragos de gentes inocentes y despoblaciones de pueblos, provincias y reinos que en ella se han perpetrado, y que todas las otras no de menor espanto.

FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*

Allora delle donne scoppiarono in pianto, dei giovani che ridevano si fecero seri, e si vide qualche uomo barbuto, fino allora impassibile, passarsi una mano sugli occhi. [...] Pochi parlavano, a bassa voce. Vedevo qua e là, tra il buio, delle donne sedute, coi bambini stretti al petto, con la testa abbandonata fra le mani. Vicino al castello di prua una voce rauca e solitaria gridò in tuono di sarcasmo: — Viva l'Italia! — e alzando gli occhi, vidi un vecchio lungo che mostrava il pugno alla patria. Quando fummo fuori del porto, era notte.

EDMONDO DE AMICIS, *Sull'Oceano*

Il continente americano nasce nella coscienza del mondo occidentale sotto il segno della spada e della croce. Il domenicano *fray* Bartolomé de las Casas (1484-1556) è il primo a denunciare il genocidio delle popolazioni autoctone, vittime della conquista del Nuovo Mondo da parte degli europei: la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542-1552)

è il racconto di questo orrore, testo che presenta la meraviglia dell'impresa e al contempo ne denuncia le atrocità compiute. Al genocidio dei nativi segue la macchia della tratta e della schiavitù che provoca l'arrivo di milioni di africani, presenza che darà vita al primo e più straordinario fenomeno di transculturazione americana. *Sab* della ispanocubana Gertrudis Gómez de Avellaneda è il romanzo simbolo di questa gente sradicata e della crudeltà della loro condizione (1941) e *Biografía de un cimarrón* (1966) di Miguel Barnet è la testimonianza dell'ultimo schiavo ribelle. Il secolo XIX vede anche un'altra grande migrazione: quella costituita da milioni di europei che fuggono alla fame, alla guerra e ai regimi totalitari, come i rifugiati spagnoli della Seconda Repubblica in Messico o l'alluvione di immigranti, soprattutto italiani, in Brasile e in Argentina. Edmondo de Amicis scrive *Sull'oceano* (1889), cronaca dell'esperienza compiuta in una nave di emigrati italiani in America, che diventa il modello di una tradizione – italiana e argentina – che arriverà fino ai giorni nostri. Il Novecento, infine, è un secolo attraversato da dittature militari e da regimi totalitari che provocano la protesta di milioni di persone in tutto il mondo e rendono tristemente famoso il continente latinoamericano. Termini come *desaparecidos* o *Madres de Plaza de Mayo* sono conosciuti in America come in Europa, e molte altre associazioni di diritti umani lavorano affinché questa drammatica esperienza finisca e al tempo stesso si ricordi perché non torni a ripetersi. In questo panorama le donne svolgono un ruolo speciale trovando forme di resistenza originali, rivendicando, secondo la classica asserzione di Virginia Woolf, uno spazio e un riconoscimento pubblico e confermandosi come soggetti autonomi.

Questo numero inaugurale della collana «Diaspore. Quaderni di ricerca» è, in parte, il risultato della giornata di studi *America Latina: la violenza e il racconto*, tenutasi a Ca' Foscari il 22 novembre 2011. I dieci testi che lo compongono costituiscono un valido contributo al dibattito sul tema della violenza e del suo racconto, tanto dal punto di vista teorico, quanto da quello storico, sociale e letterario, ripercorrendo le sue molteplici manifestazioni da nord a sud del continente latinoamericano.

Lo stato dell'arte in tema di violenza di genere e impegno civile viene affrontato da Maria Teresa Segà nel saggio *Donne, resistenza, memoria*, che racconta in sintesi le iniziative realizzate dall'associazione rEsistenze per la memoria e la storia delle donne in Veneto, di cui la stessa autrice è presidente. La voce delle donne continua a farsi sentire nei contributi di Susanna Regazzoni, *De la migración a la dictadura en la voz de la mujer argentina*, e Anna Malvestio, *Il racconto delle donne migranti in «Quando Dio ballava il tango» di Laura Pariani*: entrambi

gli articoli sono, infatti, dedicati alla problematica della migrazione italiana in argentina attraverso l'analisi di due testi fondamentali nel panorama della letteratura ispanoamericana contemporanea: *El mar que nos trajo* di Griselda Gambaro (2001) e *Quando Dio ballava il tango* di Laura Pariani. Chiude questa prima parte *Il tour guidato di Massimo Carlotto nella Buenos Aires della dittatura* di Alberto Zava, dedicato al romanzo di Massimo Carlotto *Le Irregolari. Buenos Aires Horror Tour*: una particolare interpretazione del genere della scrittura migrante dove il percorso a ritroso sulle tracce del nonno dell'autore si intreccia alla precisa volontà di ridare voce ai *desaparecidos* della dittatura argentina del 1976.

Gli altri saggi che compongono il volume dedicano la loro attenzione alle manifestazioni letterarie del tema della violenza nel resto del continente latinoamericano. Silvana Serafin con *La violenza colombiana nell'opera di Laura Restrepo* affronta l'opera della scrittrice sottolineando la presenza costante della denuncia della violenza che ha segnato la società colombiana a partire dagli avvenimenti che vanno dalla morte del capo liberale Jorge Eliécer Gaitán al Bogotazo del 9 aprile 1948. Segue il saggio di Margherita Cannavacciuolo, *La aporía narrativa en «El torturador» de José Emilio Pacheco*, che sposta l'attenzione sul Messico e in particolare sul tema letterario della tortura, analizzato come significante generico nell'organizzazione della soggettività e della stessa finzione. Dell'analisi dei meccanismi di espressione e rielaborazione letteraria come forma di sopravvivenza si occupano, invece, i saggi *Estrategias. Las tretas del débil* di Adriana Mancini e *Trauma y verdad: «La muerte y la doncella» de Ariel Dorfman* di Ludovica Paladini; il primo centrato sulle lettere di Rodolfo Walsh alla figlia, il secondo sulle strategie drammatiche di rappresentazione del trauma nell'opera teatrale dorfiana.

Chiudono il volume due saggi dedicati al Brasile: *Schiavi bianchi e prigionieri delle fazendas: una lettura del processo migratorio in quanto spazio di morte e distruzione dell'umano* di Luis Fernando Beneduzi offre una riflessione storico-sociale sul fenomeno migratorio italiano in Brasile, concentrandosi sui concetti di biopotere e *homo migrans*. Paula Regina Siega, infine, con il saggio *L'estetica della violenza in Glauber Rocha* contribuisce al tema con un'analisi della ricezione italiana del movimento brasiliano Cinema Novo attraverso il discorso rochiano sulla violenza.

Così come Mempo Giardinelli aiuta a capire in *Santo Oficio de la memoria*, i testi qui presentati permettono non solo una catarsi personale, ma rappresentano un passo ulteriore verso l'elaborazione del lutto che porta alla cura dopo il trauma subito. Si tratta, dunque, di una serie di

testimonianze letterarie che esprimono un potenziale estetico ed etico, frutto di una presa di coscienza dello strappo causato dalla paura e dalla sofferenza, la risposta dell'umano a quanto di ignominioso ha colpito l'umanità.

Donne, resistenza, memoria

Maria Teresa Segà

ABSTRACT *The author summarizes the initiatives carried out by the association rEsistenze, founded by partisans, of which she is president. Her account covers issues of research and advocacy related to the resistance of women in different historical and geopolitical settings, such as the Latin American dictatorships of the Seventies and the Balkan wars of the Nineties, including today's resistance of memory. By methodological choice the association establishes a relationship that grows over time with witnesses, scholars, writers, maintaining strong relations both from far away and in person. In recent years they have created opportunities for interaction, knowledge and reflection on the theme of violence, with witnesses and scholars belonging to different realities and with different skills, a reflection that has focused on the problem of memory and writing.*

L'associazione rEsistenze ha tra i suoi scopi la conoscenza e la memoria delle resistenze delle donne nei diversi tempi storici e contesti geopolitici, che si coniuga con l'impegno civile per la promozione dei diritti umani. Non solo quindi la Resistenza durante la seconda guerra mondiale, che ha visto l'attiva partecipazione di donne sia nel ruolo di combattenti che di staffette, è al centro del nostro interesse, ma anche altri contesti di conflitto - civile, etnico, politico -, siano essi le dittature sudamericane degli anni Settanta o le guerre dei Balcani degli anni Novanta.

Un'attenzione particolare abbiamo riservato in questi anni all'Argentina, grazie alla conoscenza di alcune donne italo-argentine, militanti di associazioni che ancora oggi si battono per la verità e la giustizia (Madres de Plaza de Mayo, Abuelas, H.I.J.O.S., Familiares de desaparecidos e detenidos por razones políticas). Organizzammo il primo incontro pubblico nel 2007, a trent'anni dal 29 aprile 1977, quando le prime *madres* di ragazzi/e scomparsi, che pretendevano notizie dei figli e non ricevevano risposta, cominciarono a camminare - poiché era vietato riunirsi - davanti al Palazzo del Governo nella Plaza de Mayo a Buenos Aires. Da allora lo hanno fatto e continuano a farlo ogni giovedì, a rinf-

fermare la necessità di non dimenticare e che per rinascere una società traumatizzata dal «terrorismo di Stato» deve assumere la responsabilità della propria storia.

Intervennero a quell'incontro tre generazioni di donne: Julieta Mira, giovane militante del movimento degli Hijos, che ha trascorso alcuni anni a Venezia dove ha conseguito un master in Diritti umani, e che, tornata in Argentina, segue i processi ai militari responsabili di torture, sparizioni, assassini, appropriazione di neonati e detenzioni illegali; Norma Berti, sopravvissuta ai luoghi di detenzione clandestini e al carcere durante la dittatura, presidente dell'associazione Italia-Argentina di Torino; Vera Vigevani Jarach, esponente del movimento delle Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora. Con loro, come è prassi della nostra associazione, abbiamo stabilito una relazione, anche di amicizia, che dura e cresce nel tempo e continuiamo a creare occasioni di incontro. A loro si è aggiunta in seguito Lita Boitano, figlia di emigranti veneti originari di Oderzo, alla quale i militari rapirono e uccisero entrambi i figli, Adriana e Miguel Angel.

Sono storie esemplari che collegano in un'unica trama le tragedie del Novecento e uniscono l'Argentina all'Italia. La famiglia di Vera, di ebrei italiani, è emigrata in Argentina nel 1939, quando lei aveva dieci anni, dopo la promulgazione delle leggi razziali antiebraiche, per sfuggire alle persecuzioni. In Argentina decise di rimanere a guerra finita, si sposò ed ebbe una figlia, Franca, che, studentessa diciottenne del Liceo National di Buenos Aires, nel 1976, qualche mese dopo l'insediamento della dittatura militare, fu rapita, detenuta all'ESMA e da qui fatta sparire con un volo della morte. La madre seppe dopo molti anni, da una testimone, che durò soltanto un mese, mentre lei e il marito la cercarono per anni. La figlia di Vera è una dei trentamila *desaparecidos*, il nonno - veneziano - di Vera è uno dei milioni di ebrei morti ad Auschwitz.

Vera, come Lita e come altre *madres*, ha dimostrato con il suo impegno, mai venuto meno, che il «silenzio può essere infranto», come titola il suo libro sui *desaparecidos* italiani. Oggi è una «militante della memoria», come lei stessa si definisce, che si batte instancabilmente per far conoscere a più persone possibili, soprattutto ai giovani, la catena di dittature che insanguinarono l'Argentina, gli intrecci tra potere economico, politico, militare e religioso, i silenzi della stampa, gli ambigui rapporti dei militari al potere con Licio Gelli ed esponenti italiani della loggia massonica P2, ma anche «la resistenza della memoria» di chi, come le Madres e le Abuelas, non ha voluto, non ha potuto dimenticare.

Memoria per le Madres viene sempre coniugata al presente e al futuro: la loro lotta è diventata un impegno politico di cambiamento per costruire una società più giusta e democratica, come sognavano i loro

figli, attraverso progetti concreti di promozione della cultura di pace e di affermazione dei diritti umani, ovunque nel mondo.

Nel 2008 la nostra associazione è stata promotrice di un progetto su *Argentina: Diritti umani e memoria*, rivolto alle scuole superiori, che ha avuto uno sviluppo nazionale. Il percorso si iscriveva nell'educazione alla cittadinanza consapevole, alla democrazia, alla cultura dei diritti umani e alla conoscenza della loro violazione nella storia e nel presente. Tale educazione civile assume la responsabilità della memoria delle vittime di dittature, terrorismo di Stato, genocidi, violenze istituzionali, torture, discriminazioni politiche e razziali; comprende inoltre la conoscenza e l'ascolto delle persone e delle associazioni per i diritti umani che si battono in modo non violento per ottenere verità e giustizia e di esempi di solidarietà e di comportamenti «giusti».

Ad uno degli incontri con gli studenti veneziani, Vera disse: «Per ricordare i *desaparecidos* piantate alberi, simboli di vita». Così è nata l'idea di chiedere al sindaco, con una raccolta di firme, di intitolare una porzione del grande bosco che il Comune sta costruendo intorno a Mestre a Franca Jarach e a tutti i ragazzi/e *desaparecidos*. Nel 2009 si è tenuta la cerimonia di inaugurazione del luogo - una grande radura con un laghetto e una siepe di alberi - alla quale hanno partecipato, con letture e canzoni, ragazzi italiani e argentini. L'anno successivo abbiamo proposto che un'altra porzione di bosco fosse intitolata a Zaher, il ragazzo afgano arrivato a Venezia clandestino nella stiva di una nave e morto sotto il camion dove era nascosto. Ora chi si reca al bosco, per passeggiare tra il verde, può imbattersi in qualcosa che ricorda gli ebrei sterminati (Bosco Ottolenghi), i *desaparecidos* argentini (Bosco di Franca), gli immigrati afgani (Bosco Zaher).

La riflessione sulla memoria della violenza ha continuato ad impegnarci negli anni a seguire.

Nel 2010 rEsistenze ha pubblicato gli atti di un seminario tenutosi a Venezia nel novembre del 2008 in occasione della giornata internazionale contro la violenza sulle donne: *Se questa è una donna. Violenza, memoria, narrazione*. Il volume affronta, a più voci e da diversi punti di vista, il problema del rapporto fra il trauma della violenza, la parola e la memoria pubblica. È possibile ricordare e raccontare? Come viene elaborata la memoria della violenza, tra «bisogno di dimenticare e dovere di giustizia»? Qual è il limite alla volontà di sapere che rispetti il diritto al silenzio?

C'è un tempo per l'oblio e un tempo per la memoria, come è stato per i sopravvissuti dei campi di sterminio: a un certo punto al silenzio subentra l'urgenza di testimoniare come risposta alla domanda «Perché io mi sono salvato?», per esigere giustizia.

Per le sopravvissute ai campi di detenzione clandestini durante la dittatura in Argentina la volontà di ricordare diventa atto politico di risposta al progetto di annientamento voluto dai militari. Una di loro, Norma Berti, ha rintracciato e intervistato le compagne di carcere, per dare un senso collettivo a quell'esperienza: nove donne «che rivivono situazioni di dolore, di perdite, d'orrore ma anche di amicizie, di solidarietà, di coraggio e riflettono sull'importanza di essere in tante». Hanno deciso di ricordare insieme, «convinte che sopravvivere là dentro sia stata un'impresa collettiva». Loro sono le *reaparecidas*, le riapparse che indicano l'assenza degli scomparsi, ne vogliono conservare la memoria per legare la loro morte a quei valori e ideali in cui hanno vissuto e creduto. La loro morte acquista così una dimensione politica, all'interno della sconfitta dei Movimenti degli anni Settanta. Insieme le ex compagne fanno affiorare ricordi che l'autrice rielabora. Ne emerge un racconto non solo, e non tanto, delle violenze subite, ma soprattutto delle strategie di resistenza messe in atto per sopravvivere, per non permettere l'annullamento della loro umanità femminile.

La violenza sul corpo delle donne infatti ha valenze politiche, culturali e simboliche. Tortura e stupro hanno come fine l'annullamento della persona, della sua cultura e comunità di appartenenza, in nome di un'identità, sia essa politica, come nel caso delle dittature, o etnica come nel caso dei Balcani, da affermare come unica e pura. All'interno di questa pratica il corpo della donna diventa un «corpo politico», simbolo della nazione o della parte da dominare, luogo stesso del conflitto, come nel caso dello stupro etnico usato come «arma di guerra» dai serbi per annientare la popolazione musulmana-bosniaca.

Mentre Norma Berti, dopo l'uscita dal carcere, aveva l'«ossessione della memoria», Elvira Mujcic - bosniaca, scampata alla strage di Srebrenica - si chiede se sia giusto ricordare «perché non accada mai più» - *nunca mas*. In Europa è accaduto di nuovo negli anni Novanta ciò che già si era verificato cinquant'anni prima. La memoria del male non impedisce che si produca. Ricordare troppo non genera altro odio, altro rancore, altra vendetta? - si chiede Elvira. «Eternalizzare il dolore privato - aggiunge Nicole Janigro - in certe situazioni storiche (come è accaduto nella Jugoslavia di Tito) può nutrire un nuovo desiderio di vendetta».

Tutto questo porta a riflettere sull'uso politico della memoria, come fa Amina Crisma affrontando il problema dell'oblio, nell'opinione pubblica mondiale, di ciò che è accaduto durante l'occupazione giapponese della Cina nel 1937, la catena di violenze e di stupri di massa passata alla storia come «lo stupro di Nanchino». Diversi elementi concorrono alla cancellazione: la vergogna e la viltà dei colpevoli, il pudore e la paura delle

vittime. Ma vi sono anche ragioni di opportunità politica. Rimuovendo Nanchino e mettendo in primo piano Hiroshima, il Giappone ha potuto presentarsi davanti al mondo come vittima, distogliendo lo sguardo dalle sue responsabilità. È stata una donna, Iris Chang, che ha lacerato la rimozione collettiva a partire da una memoria familiare.

Sono state le Donne in Nero di Belgrado ad esprimere pubblicamente il rifiuto della politica di guerra e della cultura nazionalista-maschilista che la giustificava, a impedire la rimozione delle responsabilità delle violenze, la relativizzazione e la de-etnicizzazione dei crimini di guerra.

Furono le Madres de Plaza de Mayo le «pazze» che si opposero in tutti i modi alla cancellazione dei crimini, obbligando così l'intera società a ripensare sé stessa e il proprio complice silenzio per costruire una società civile che elabori in chiave di giustizia e verità il trauma della violenza.

Bibliografia

V. JARACH, F. TALLONE (a cura di), *Il silenzio infranto. Il dramma dei desaparecidos italiani in Argentina*, Torino, Zamorani, 2005.

E. MUJICIC, *Al di là del caos*, Roma, Infinito edizioni, 2007.

N.V. BERTI, *Donne ai tempi dell'oscurità. Voci di detenute politiche nell'Argentina della dittatura militare*, Torino, Edizioni SEB, 2009.

M.T. SEGA (a cura di), *Se questa è una donna. Violenza memoria narrazione*, Sommacampagna (VR) - Venezia, Cierre - rEsistenze, 2010.

De la migración a la dictadura en la voz de la mujer argentina

Susanna Regazzoni

ABSTRACT The text is divided into two parts. The first section presents a socio-historical and literary overview of the condition of the immigrant woman in Argentina at the turn of the Twentieth century through a novel by Griselda Gambaro, «El mar que nos trajo» (2001). The second part studies the phenomenon of the Mothers of the Plaza de Mayo and their symbolic power. Immigrants and mothers represent the strength of the Argentinean woman. The first ones resisting a difficult existence, the latter the dictatorship's violence.

El fenómeno migratorio acompaña la identidad argentina desde la Constitución de 1853, donde en su Preámbulo, se afirma la voluntad de «promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino», y en el art. 25 de la misma, donde se declara: «El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes».¹ Entre 1871 y 1914 llegaron 5,9 millones de personas, Argentina fue el país que recibió la segunda mayor inmigración entre 1821 y 1932 después de Estados Unidos. Entre 1876 y 1976 emigran cerca de 26 millones de italianos. El 75% eran hombres, de los cuales el 80% se encontraba en edad económicamente activa: 5,7 millones fueron a los Estados Unidos de América y 3 millones a la Argentina. En 1856, la base de los italianos se había establecido en Buenos Aires y un número considerable llegó en las décadas de 1860 y 1870, antes de la migración masiva que se inició en 1880. En Buenos Aires, en 1869, los españoles

1. Cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Preámbulo_de_la_Constitución_de_la_Nación_Argentina.

constituían sólo el 8% de la población mientras que los italianos alcanzaban el 24% de la población total de la ciudad.² Esta entrada incidió en la conformación identitaria del país ya que, como escribe Diego Armus en el prólogo del *Manual del inmigrante italiano*,

desde la conformación de los sectores populares al surgimiento de las actividades industriales, y desde la literatura a las costumbres culinarias y las prácticas políticas, el fenómeno inmigratorio ultramarino de fines del siglo XIX y comienzos del XX parece cubrir prácticamente todos los niveles y aspectos de la vida argentina del novecientos.³

En el panorama migratorio las mujeres juegan un papel secundario, tanto sea desde el punto de vista cronológico, puesto que en un primer momento no viajan y si lo hacen, lo realizan a la sombra de un hombre, padre, marido, hermano, como anónimas figuras de acompañante, como desde el punto de vista cultural, puesto que llegan con un nivel cultural muy bajo, y también desde el punto de vista político, porque hasta los años Cincuenta no tienen posibilidad de participar en la vida pública del país. Se trata de un ir y venir del que no existe documentación hasta bien entrado el siglo XX. Ellas, en realidad, asumen con el tiempo un rol fundamental porque son las que mantienen la unidad de la célula social primaria de la sociedad en los dos países: el de salida y el de llegada al conservar la unión de la familia cuando el hombre parte hacia el nuevo país o cuando vuelve al país de origen abandonando el núcleo de formación más reciente.

La literatura se ha ocupado mucho del tema, en particular a partir de mediados del siglo XX en que comenzaron a aparecer una serie de libros que han logrado comunicar este universo. Syria Poletti es la primera que, ya en los años Sesenta del siglo XX, escribe textos – *Gente conmigo* (1962) es el más famoso – donde se narra de historias de mujeres migrantes; otras escritoras y escritores continuarán con el tema a partir de los años Ochenta.⁴ Entre éstos, Antonio Dal Masetto con *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) y *La tierra incomparable* (1994), Mempo Giardinelli con

2. Cfr. M.S. AZZI, *La contribución de la inmigración italiana al tango*, in *Archivo Histórico Alberto y Fernando Valverde*, Municipalidad de Olavarría, 1996. Cfr. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com>.

3. D. ARMUS, *Prólogo*, in *Manual del emigrante italiano*, traducción, selección y prólogo de Diego Armus, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 8.

4. Silvana Serafin es la investigadora que más ha escrito sobre Syria Poletti en Italia: *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, Roma Bulzoni, 2004, y *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, Roma, Bulzoni, 2005, son los libros más importantes.

Santo oficio de la memoria (1991), Héctor Tizziani con *Mar de olvido* (1992), Roberto Raschella con *Diálogos en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) son los más reconocidos autores de historias de inmigrantes italianos y sobre todo italianas en Argentina. También en Italia el tema continúa tratado por escritores como Mariangela Sedda con *Oltremare* de 2004 y Renata Mambelli con *Argentina*, del mismo año. Junto con Vanni Blengino, importante estudioso de la migración italiana en Argentina, Camilla Cattarulla de la Universidad de Roma e Ilaria Magnani de la Universidad de Cassino son las investigadoras que más han estudiado el tema en Italia, focalizando la mirada sobre todo en el punto de vista de las escritoras y el retrato de los personajes femeninos.⁵ En efecto, el dato más importante en este grupo de escritores/as es la insistente presencia de protagonistas femeninas, con las que de alguna forma se neutraliza la ausencia de estudios y datos desde un punto de vista más sociohistórico. Las historias de vida, pues, resultan importantes en este ámbito porque acercan el lado privado de una Historia que a lo largo de mucho tiempo se limitó a acumular estadísticas y enfoques sociales. Estos relatos son reveladores insustituibles para el estudio de la formación de la familia argentina y sus costumbres, las que sufren un interesante proceso de transculturación debido a la llegada de un amplio número de inmigrantes de distintas culturas en un país con un reducido número de habitantes. En relación con la presencia del inmigrante italiano y la identidad del argentino, la historiadora Hebe Clementi señala que:

El drama del espacio por ocupar y de su ocupante que, de una manera u otra, configura diversas formas de instalación en ese mismo espacio semivacío, me pareció que era el drama americano por excelencia: incluía al poblador original - el indio - y las diversas modalidades de ocupación de las áreas de frontera urbano-rural, como ocurrió con el pionero norteamericano en todas sus variedades, el llanero venezolano, el banderirante paulistano o el gaucho rioplatense. Y también, ¿por qué no?, con el inmigrante, llamado primero aluvional cuando llegó por miles y luego de otras maneras siempre azarosas por infinitas razones más o menos recónditas. También entre la prole y los hijos de esa prole, en una u otra generación - segunda o tercera - estamos incluidos todavía una buena porción de argentinos que no titubeamos en considerarnos argentinos de ley, pero no siempre reconociendo o admitiendo aquel ascendiente.⁶

5. Cfr. C. CATTARULLA, *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Brasile e in Argentina*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004; C. CATTARULLA, I. MAGNANI, *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*, Enna, Città Aperta Edizioni, 2004.

6. H. CLEMENTI, *La mujer en la inmigración italiana*, in *Yo, italiana. Historias de vida de mujeres inmigrantes*, Montevideo, Patrimonio Inca/Cgil, 1993.

La condición existencial de estas mujeres fue a menudo muy compleja y dura, casi siempre sufrieron más dificultades que los hombres pues carecieron de derechos, no tuvieron la posibilidad de expresar sus voluntades y se encontraron sin el amparo de la familia o de la comunidad de pertenencia.

Entre los/as escritores/as que han publicado historias de migración en estos últimos años, una nueva atención se ha dedicado a las narraciones protagonizadas por mujeres que, como ya se ha dicho, puede considerarse como una solución a la falta de estudios sobre su experiencia social en el fenómeno migratorio, descuido que sigue siendo un lugar común y que agrega a la discriminación que sufre la mujer en general, la discriminación que ha sufrido la mujer migrante.

Griselda Gambaro edita en 2001 *El mar que nos trajo*, una novela de viajes y memorias entre Italia y Argentina de unas ciento cuarenta páginas que sin embargo abarca una trascendencia mucho más amplia.⁷ De la pluralidad de motivos para partir, como la pobreza, la persecución política, el miedo a la guerra, imposiciones familiares etc., el impulso hacia una vida mejor es el primero, el que los resume a todos y la razón que mueve en particular a uno de los protagonistas de *El mar que nos trajo*. Se trata de Agostino, un muchacho de diecinueve años, humilde pescador en Isola d'Elba, que parte desde el puerto de Génova hacia Buenos Aires después de haber encontrado un trabajo en un buque. Esto significa poder salir de la pobreza a la que está condenado en su existencia de pescador. Antes de marcharse se ve obligado, por los hermanos de Adele, a casarse con ella y a comprometerse en la construcción de un hogar. Sin embargo, cuando llega solo a Buenos Aires conoce a Luisa, hacia la cual se siente atraído, comenzando una historia de cariño. De esta unión nace una niña, Natalia, la hija hacia la cual Agostino siente un amor inmenso. A los cuatro años de Natalia, Agostino se encuentra con los hermanos de Adele, que lo han ido a recuperar en Buenos Aires y que se lo llevan de vuelta a Italia sin avisar a nadie. Luisa lo espera durante algunos días, se desespera y comienza a buscarlo en los bares, en el puerto, en la comisaría, hasta que finalmente se entera de que Agostino se ha marchado. A partir de ese momento, el sentimiento de abandono es lo que determina tanto la vida de la madre como de la hija,

7. Griselda Gambaro (1928) nació en Buenos Aires. Entre sus libros figuran *El desatino* (1965), *Una felicidad con menos pena* (1965), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Después del día de fiesta* (1994), *Lo mejor que se tiene* (1998), *Escritos inocentes* (1999), *Lo impenetrable* (2000) y *El mar que nos trajo* (2001). Sus obras dramáticas han sido estrenadas en los escenarios más prestigiosos de distintos países de América Latina y Europa, y traducidas a numerosos idiomas. Está considerada por la crítica como una de las escritoras más relevantes de la literatura argentina actual.

verdadera protagonista de la novela. En Italia, Agostino se vuelve a encontrar con Adele, reanuda una vida infeliz a pesar del nacimiento de un hijo llamado Giovanni, pues no puede dejar de pensar en el abandono de Luisa y Natalia. Por esto, y en tono de protesta, coloca el retrato de Natalia sobre la repisa de la chimenea, declarando que la niña de la foto es su hija. Con el tiempo Agostino informa a Giovanni que Natalia es su hermana y le pide que la busque. El muchacho obedece a su padre y viaja a Buenos Aires donde la encuentra y le cuenta de su padre. Los viajes se repiten y la relación se refuerza a través de reencuentros y muertes, creando lazos, en ese espacio marcado por las separaciones. El telón de fondo de la novela se relaciona con la Historia y remite al anarquismo, a los movimientos huelguistas, a la violencia política, al peronismo, al fascismo y a los más relevantes acontecimientos de la época. Lo importante, sin embargo, es la sustancia de la memoria, indefinida y siempre presente. Dice Gambaro que este relato nace como

un tema pendiente. Si de chica te cuentan una historia que te gustó mucho y por el azar de la vida te tocó ser escritora, esa historia hay que contarla. Pero van surgiendo otros temas que te importan más y se posterga. Aunque creo que eso le vino bien a la historia misma. El paso del tiempo personal mío, porque en cierta manera fue madurando hasta que sentí que ése era el momento, y salió.⁸

En la misma entrevista, la autora añade que en origen, el relato de Agostino, el personaje eje de la narración, «lo escuché yo contado en la mesa, así, en crudo [...] Hay mucha ficción, algunos personajes y comportamientos están hechos basándome en pequeños detalles que me contaron, pero en cada situación elegí mi propio modo. Además, tampoco puedo trabajar con exceso de datos».⁹

La narración en tercera persona omnisciente representa el punto de vista de una niña que recuerda lo que escuchó con olvidos e imperfecciones y cuando grande, escribe el libro que empieza con una acotación temporal «En el verano del '89, se produjeron dos acontecimientos importantes en la vida de Agostino...» (11), señalando desde el principio la importancia del tiempo, elemento que marca todo el relato y la doble perspectiva geográfica.

La nueva vida argentina es muy dura, el trabajo agotador y la mejor existencia soñada continúa siendo sólo un sueño. En este panorama

8. Cfr. <http://www.elarcaiempresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca51/notas/inmigrantes.htm>.

9. Cfr. <http://www.elarcaiempresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca51/notas/inmigrantes.htm>.

desolador la presencia de la hija es el único dato positivo; lo único que alivia y comunica alegría es el gran amor que Agostino siente hacia la niña:

la niña, con sus preguntas vivaces en media lengua, la gracia de sus gestos, lo compensaba de sinsabores y él la adoraba. [...] A los cuatro años resaltaba el parecido de Natalia con su padre, los mismos rasgos, el mismo color verde de los ojos. [...] Meciéndola de adelante hacia atrás, apretada contra su pecho, le decía al oído: barquita mía, y Natalia, entrecerrando los ojos, con insistencia incansable preguntaba: ¿qué soy? Barquita mía, susurraba Agostino [20, 21].

El tierno cuadro de la relación padre-hija se interrumpe bruscamente por la llegada de los hermanos de la mujer de Agostino que lo sacan del país sin ninguna posibilidad de saludar a su hija y como único recuerdo le queda una foto de la niña hecha a los tres años, la que por el resto de su existencia estará marcada por la culpa y el dolor. El dolor del abandono, por una parte, y el sentimiento de culpa por la separación forzada, por la otra, son las emociones que marcan la existencia de la niña y la vida del padre hasta el último día de sus vidas.

La narración se alterna entre episodios de acá y de allá. Por un lado Italia con la familia de Agostino que aumenta con el nacimiento del hijo Giovanni y mejora económicamente, por el otro Natalia y Luisa, quien después de algunos años, conoce y se casa con un calabrés de pelo ensortijado y piel oscura de nombre Domenico Russo, unión de la cual nace Isabel llamada Isabella y Agustina que muere a los pocos años por desnutrición. Esta familia vive sólo del duro trabajo de Luisa siempre con el lavado de ropa ajena en los piletones, el planchado y la entrega. Domenico no encuentra o no quiere encontrar trabajo y resulta ser una carga, por esto Natalia lo hecha de casa con una fuerza antigua, proveniente del abandono del padre: «Domenico la miró con sus ojos oscuros: — Soy el padre — balbuceó. Natalia se encogió de hombros. Sabía lo que eran los padres. Y el recuerdo de Agostino le acrecentó la ira» (64). La muerte de Agostino, sin embargo, provoca en Natalia un regreso a su italianidad:

En su fuero interno mezclaba el italiano y el castellano que hablaba cada vez más, pero ahora sus pensamientos discurrían enteramente en italiano como si hubiera regresado al país de la infancia, sólo rodeada del idioma escuchado al nacer. [...] No quería saber de ese padre, desaparecido bruscamente de su vida que una noche la había tenido en brazos, haciéndole cosquillas en el cuello, y otra noche ya no estaba [84].

Pobreza, desamparo, soledad marcan las existencias de las mujeres en Argentina, lugar principal de la narración. Con el nuevo trabajo de

Giovanni – el hijo de Agostino y Adele – como camarero en un barco rumbo a Buenos Aires, la relación entre los dos países y las dos familias parece restablecerse.

Esta novela familiar termina con el encuentro de las dos partes desconocidas una por la otra, separadas por el mar que las divide y al mismo tiempo las reúne. La historia de vidas escritas a través de los ojos de una niña que copia los rasgos ajenos – los cabellos enrulados y el rostro mate de un abuelo que fue obligado al abandono – y que trata de responder al misterio del origen presentando una serie de recuerdos ajenos. En la conclusión se explican estas razones y se señala:

La menor de las hijas de Isabella, la que tenía el rostro mate y los cabellos enrulados como el abuelo, escuchó sentada a la mesa ocupando un lugar entre su hermano y su primo, el hijo de Natalia. En esas charlas de sus mayores nunca intervino. Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado [138].

La figura de esta niña de pelo rizado presenta un alto valor simbólico puesto que se trata de la nieta del segundo marido de Luisa y de la misma Luisa, hija de Isabella, medio hermana de Natalia, y por esto la joven narradora resulta ser también su sobrina. Ella, desde la Argentina, representa un personaje cuya existencia constituye un nexo de unión con Italia. Una historia que narra sobre individuos que pertenecen a un allá y a un acá y que, de alguna forma, comparten la experiencia relacionada con la migración, siendo la niña narradora el resultado de esta experiencia de conflictos y encuentros que hoy pertenece a la identidad misma del país. Los cuerpos sin voz de las mujeres que viajaron a Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo siguiente, que sufrieron la violencia de la pobreza y de una sociedad fuertemente androcéntrica, hablan a través de la voz de esta joven, que pertenece a un tiempo y a una historia distinta y al mismo tiempo fuertemente relacionada con este pasado.

María Malusardi en un largo artículo señala la importancia de la metáfora de ese arte de pesca y en una conversación con la misma Gambaro, describe la sorpresa de la novelista ante la pregunta sobre el porqué de una historia de inmigrantes: «Si a mí me hubieran dicho estás escribiendo una historia de inmigrantes, para nada hubiera supuesto eso; no era mi intención, pensaba contar una historia personal, nada más».¹⁰ Malu-

10. Cfr. <http://www.elarcaiempresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca51/notas/inmigrantes.htm>.

sardi habla de la necesidad de escribir de la inmigración a Argentina de una forma más libre y a este propósito Gambaro reflexiona:

Creo que a partir de todas las dificultades y las catástrofes que nos pasan, esto sería una especie de reconocimiento de nosotros mismos. Me parece que nunca han salido tantos libros de nuestra historia, la más cercana y la más lejana, porque hay tanta necesidad de verdad al lado de tanta hipocresía [...] es una señal de crecimiento en la sociedad, y es darle al inmigrante cada vez más ese valor que ha tenido y que nunca se puso en el relieve que correspondía.¹¹

Afirmación que confirma la hipótesis de una necesidad de volver a pensar en la historia nacional argentina y reafirmar la construcción dinámica de una identidad, profundamente amenazada y herida por los años del «Proceso». En efecto, el surgimiento del tema migratorio en la literatura de finales del siglo XX se explica también como una voluntad de borrar una desmemoria provocada por prejuicios y discriminaciones y por la necesidad de volver a construir una identidad después de una época de violencia que marca la segunda mitad del siglo XX argentino, a través de la recuperación de un pasado que es sobre todo migratorio.

En aquel «mar que nos trajo» queda el testimonio de esas mujeres – las verdaderas protagonistas de la novela – que, montadas en la escena de un exilio empujado por el hambre, llegaron a un puerto desconocido, a un ambiente hostil o a lo mejor indiferente. Ellas contribuyen a la realización de un proceso de transculturación, según el modelo de Ortiz retomado por Rama, aplicable a las formas de hibridación a partir de las cuales surge y se desarrolla un fenómeno de hibridación y de integración entre la cultura de quien llegaba y la de quien ya estaba, entre las vertientes vernáculas y las exógenas que dan lugar a la formación de la nación criolla. *El mar que nos trajo* es una historia de destinos cruzados donde la diáspora italiana en Argentina se narra desde la perspectiva de unas mujeres que han visto en el mar la fuente de supervivencia y al mismo tiempo, de abandono y de peligro.

Luisa y Natalia representan todas las mujeres que participaron en la aventura de un viaje migratorio hacia un futuro mejor y que sin embargo son las que más sufrieron la violencia de la pobreza, la soledad, el desamparo, impotentes en un universo masculino. Ellas viven una existencia descarnada, condicionada por una extranjería que determina su ausencia de voz y que se relata a través de la poética de la des-pertenencia, típica de la literatura gambariana. Mientras Luisa – cuyo cuerpo

11. Cfr. <http://www.elarcaimpresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca51/notas/inmigrantes.htm>.

enfermo subraya su condición de impotencia - representa la docilidad y la asunción de su condición femenina subordinada, su hija Natalia expresa una evolución crítica de la tradicional falta de autonomía de las mujeres. Ambas son personas extranjeras porque viven excluidas de la polis y relegadas como tales - mujeres y extranjeras - en la periferia de la sociedad, sin embargo Natalia empieza a «hablar», consciente de su condición y expresa una protesta a través de una conducta severa y dura y una mirada crítica hacia los hombres que desde niña han traicionado su cariño. Una vez más, al centro del interés de la autora, se encuentra, como escribe Adriana Crolla: «El tema del poder en todas sus variantes, el dolor, la marginación (sin omitir la del género) y una clave de lectura política cifrada tras las máscaras sónicas del arte»,¹² además de esa «poética de los pobres» que caracteriza su teatro como lo ha señalado la crítica en varias ocasiones, en donde personajes marginados e impotentes expresan su enajenación a través de una carga de emoción que envuelve al lector/espectador. Interesante es subrayar el poder del relato como resistencia puesto que subraya una ineludible postura ética como intelectual y creadora.

Hacia el final de la novela, la narradora da testimonio de una nueva época, la que emerge después de la segunda guerra mundial cuando

La Argentina florecía, José rezongaba porque su difuso anarquismo lo unía sin embargo con lazos fuertes a su clase, no entendía cómo los obreros podían someterse a ese militar que vociferaba en los balcones. Mentía como Mussolini y como Mussolini transformaba los derechos en prebendas o limosnas. Dejaría un país arrasado [136].

Se trata del primer gobierno (1946-1955) de Juan Domingo Perón (1895-1974) que abre el camino a una serie de presidencias con un nivel bajo de democracia, algunas fruto de golpes militares que desembocarán en la segunda época de Perón (1973-1974) que acaba con su muerte y con el instalarse de la dictadura militar de 1976-1982 y el drama que sufre el país con la llamada «Guerra sucia» durante el «Proceso de Reorganización Nacional». La violación de los derechos humanos a través de torturas y homicidios, junto con la detención de personas por razones políticas, de las que se pierden las trazas, fueron recursos recurrentes hasta el punto de que la palabra «desaparecido» llega a ser de comprensión internacional. Se trata de unos 2.300 homicidios políticos y de unas 30.000 personas desaparecidas aunque son 9.000 las documentadas por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. De todo

12. A. CROLLA, *Presentación de Griselda Gambaro*, «El hilo de la fábula», 2, 2-3, p. 180.

esto se sabe a partir de la restauración de la democracia y del informe *Nunca más*, el que permite la reconstrucción de los acontecimientos; muchas de estas personas fueron detenidas ilegalmente, secuestradas en centros de detención clandestinos y después asesinadas y sus cuerpos escondidos en sepulturas comunes o tirados por los aviones al océano Atlántico o al Río de la Plata.

Durante esta época de violencia y aniquilación de cualquier forma de oposición, surgen las «Madres de Plaza de Mayo», un grupo de madres que empieza a buscar a sus hijos e hijas desaparecidos y que se constituye, inicialmente, como asociación con el fin de recuperar con vida a los detenidos «desaparecidos», y luego para establecer fehacientemente la culpabilidad de quiénes fueron responsables de los crímenes y promover su enjuiciamiento.¹³ En una época de violencia y terror, estas mujeres representan una de las pocas formas de protesta civil y de resistencia que logra comunicar al mundo el horror que estaba sufriendo el país. Las llamaban «las locas», porque durante años expresaron la única forma de crítica posible, a pesar de las amenazas, los secuestros y los asesinatos que algunas de ellas sufrieron. Ejemplo para todas las mujeres, son también punto de referencia para otras organizaciones que surgen después como «Las Abuelas de Plaza de Mayo» e «H.I.J.O.S.», que están intentando de identificar los quinientos bebés arrancados, recién nacidos, de sus madres naturales encarceladas en los centros de tortura, y adoptados ilegalmente por miembros del ejército o por sus amigos, siendo ellos mismos los culpables de la muerte de los padres biológicos.

Lo que se pensó fuera una dictadura como muchas otras, fue en realidad la actuación de un plan mucho más amplio y organizado. Se trataba del Plan Cóndor,¹⁴ proyectado para toda América Latina como ataque a

13. Las Madres de Plaza de Mayo se encuentran actualmente divididas en dos grupos: el grupo mayoritario, denominado «Madres de Plaza de Mayo» (presidido por Hebe de Bonafini), y las «Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora» (presidido por Marta Ocampo de Vásquez).

14. La Operación Cóndor o Plan Cóndor es el nombre con el que es conocido el plan de coordinación de operaciones entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América - Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y esporádicamente, Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador - y con la CIS de los EE.UU., llevada a cabo en las décadas de 1970 y 1980. Esta coordinación se tradujo en «el seguimiento, vigilancia, interrogatorios con tortura, traslados entre países y desaparición o muerte de personas consideradas por dichos regímenes como subversivas del orden instaurado o contrarias al pensamiento político o ideológico opuesto, o no compatible con las dictaduras militares de la región». El Plan Cóndor se constituyó en una organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado que instrumentó el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores a las mencionadas dictaduras, la mayoría de ellos perte-

la protesta de las oposiciones que, cada vez más fuerte, en cada país se manifestaban contra gobiernos corruptos e injusticias sociales.

Al principio las madres empiezan sus investigaciones individualmente, después, un día, se encuentran de vuelta de un inútil encuentro con un importante prelado, y deciden escribir una carta al general Videla y esperar la respuesta delante de la Casa Rosada. Al encontrarse en la Plaza de Mayo, la policía las aleja porque no se permitían las reuniones de más de tres personas, y entonces empiezan a caminar tomadas del brazo alrededor de la plaza. Al principio se reúnen sólo unas cuantas mujeres pero el número aumenta rápidamente porque aumenta el número de los desaparecidos. En un país bloqueado por el miedo, sólo las madres reaccionan reuniéndose todos los jueves por la tarde. Hablan entre sí, se aconsejan, se ayudan, intercambian informaciones, sin cansarse en buscar nuevas maneras para protestar y acusar a los culpables de estas desapariciones. Escriben «tengo un hijo desaparecido» o «me han raptado mi hija» en los billetes de banco o en hojas que distribuyen en las esquinas o dejan en las tiendas. Deciden participar en la Procesión de la Virgen de Luján y para no perderse, como señal de reconocimiento, llevan en la cabeza un pañuelo blanco, símbolo del pañal de sus hijos, donde escriben el nombre del que ha sido raptado.

A pesar de las dificultades escriben cartas y peticiones, se dirigen a los jueces, a los representantes políticos, a los organismos internacionales, sin darse por vencidas. No se amedrentan cuando desaparecen las fundadoras del movimiento, Azucena Villaflor, Mary Ponce y Esther Balestrino, ni cuando cercan la Plaza de Mayo para que no puedan manifestar, ni cuando las golpean para disuadirlas de su protesta, ni cuando son atacadas por los perros de la policía, ni, finalmente, cuando empieza a entenderse el horror de lo ocurrido y tienen noticias de los campos de concentración clandestinos, de las formas de tortura, de los cadáveres que el mar devuelve. Su firmeza y su fuerza aumentan con el pasar del tiempo y con la profundidad del terror y empiezan a reclamar «aparición con vida».

El punto de unión ha sido el partir de sí mismas en una estrecha relación, el trauma de un dolor común que provocó el descubrimiento de una fuerza desconocida en estas mujeres, muchas de las cuales eran amas de casa que no tenían ninguna experiencia pública y que siempre habían delegado en el padre, hermano o marido el gobierno de lo que se relacionaba con todo lo que estaba fuera del hogar. Todo esto las llevó al descubrimiento de una parte de sí mismas de la cual no eran conscientes

necientes a movimientos de la izquierda política. Cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_C%C3%B3ndor.

y que no sabían que poseían. El acercamiento a la verdad se ha resuelto en una doble acción, conocer el horror de lo acaecido y re-conocer una fuerza propia que se acompañó con la recuperación de unas posibilidades imprevisibles gracias a la fuerza de la red entre mujeres y a la solidaridad entre seres que vivían un mismo drama.

Especial importancia, en este proceso, fue la ocupación del espacio público que marcó el pasaje del hogar a la Plaza y cuyo valor simbólico ofrece un nuevo orden a la cultura. Gracias a eso, con ellas nos enfrentamos a una apertura simbólica de excepción: por el hecho de que es posible resemantizar el mundo, ordenándolo según un punto de vista que contradice el conocido discurso antropológico que atribuye a la madre la dimensión primitiva de la percepción, relacionada con lo sensorio y lo concreto, y atribuye al padre el ámbito evolucionado del pensamiento abstracto. Aquí en vez, es ella la que decide las instancias que determinan y mantienen al sentido. Y no sólo esto, porque en el orden simbólico de las Madres, hasta la palabra muerte cambia de significado: ya no remite al fin de la vida, sino a algo irremediabilmente extraño que paradójicamente obliga a poner a ambos - muerte y vida - en estrecha unión y a pensarlos conjuntamente.¹⁵

En realidad, la autoridad de la madre (aunque sería mejor hablar de autogestión) no se manifiesta en el ejercicio de un poder, sino en el cuidado y el desarrollo de la vida. No puede ser que así, ya que la madre pertenece al mundo de la vitalidad, de la luz, del calor, de la alegría en la que siempre se mueven las mujeres. La maternidad se relaciona con el ámbito de lo natural y del instinto, con lo que la mujer ha sido desde siempre asociada, para convertirlo en una práctica social y en una regla cultural. Es decir, una forma de racionalidad. Diferente porque contiene en si los opuestos, y porque puede volver a incluir a los excluidos, pero sobre todo porque se ofrece explícitamente como una representación que está disponible a todos - mujeres y hombres -, siempre que cada uno demuestre haber adquirido ese saber hacer materno sin el cual no se puede pensar maternalmente.

Por otro lado, el comprometer a otras mujeres es una constante de la praxis femenina, tanto que para subrayar esta particularidad se habla de autodestiny como una exigencia de encontrar confirmación de las propias palabras y actos. Porque si es verdad que no existe identidad sin reconocimiento de los otros, cada mujer debe hablar y actuar en modo que las otras puedan reconocerse en ella. Casi como decir que sólo en el conjunto, las mujeres se afirman como sujetos autónomos, decididos a

15. Cfr. L. MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

hacer valer su visión de las cosas. A este propósito, no podemos olvidar que Virginia Woolf fue una de las primeras en reconocer que las mujeres debían pensar a través de sus propias madres, indicando de este modo cuál debía ser el paso decisivo de la cuestión femenina. Son muchos los años de estudio sobre las mujeres que se han centrado en la relación madre-hija y sobre el orden simbólico de la madre para afirmar la necesidad de la mediación materna, única relación que permite a las mujeres estar en el mundo sin tener que soportarlo, ayudando a construir un universo con sentido autónomo. En esta situación de violencia institucionalizada, psicológica, física y económica, destaca el lugar y el papel de la mujer en las luchas de representación y en los movimientos sociales, como sujetos de prácticas contraculturales tal como es la acción emprendida por las Madres. Se trata de la energía y de la sabiduría de mujeres corrientes y al mismo tiempo únicas, que han logrado expresar una acción distinta para combatir la violencia, reuniéndose, tejiendo una red para defender el derecho de ser mujer y madre.

Se trata de un testimonio de la cultura de las mujeres que nos recuerda que junto al saber androcéntrico fundado en el logos, existe otra forma que no conoce jerarquías, considera la diferencia como algo que nos pertenece y junta los opuestos. A este conocimiento hay que dirigirse puesto que, como escribe Laura Silvestri,

Se trata del pensamiento simbólico que, en equilibrio entre concepto y percepción, no corta, no separa, no elimina, no procede por generalizaciones o abstracciones, pero considera cada detalle, respetando tanto la complejidad del mundo como la ambivalencia de los seres humanos. Para ser comprendido, este conocimiento no utiliza nexos causales, sino que avanza a través de analogías imprevisibles. Su objetivo, en efecto, no es buscar explicaciones, sino reconstruir (*sum-bállein*) las infinitas laceraciones provocadas por el pensamiento disyuntivo (*dia-bállein*). A este conocimiento, pues, es necesario dirigirse si queremos fundar una historia en femenino.¹⁶

La historia de estas mujeres argentinas – las migrantes como las que resistieron a la dictadura – es revolucionaria en el sentido de que modifica la mentalidad de las personas y cambia totalmente la imagen heredada del pasado; pues pertenece a una Historia de mujeres que contribuye a desestructurar la representación, distinta e incompleta, además de dependiente, que de las mujeres se ha transmitido. Ellas salen de la pasividad, inventando una modalidad diferente de actuar, fuera del sistema

16. L. SILVESTRI, *Aprovechemos de la presencia: para la creación de una historia en femenino*, en E. PERASSI, S. REGAZZONI, *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 25.

de violencia instaurado por los hombres (maridos, jefes, gobernadores, militares), se reconocen, se juntan, desplazándose del espacio cerrado al público, tomando iniciativas e empezando algo nuevo para hacer valer su modo de ver las cosas y de resistir a la violencia.

Bibliografía

- D. ARMUS, *Prólogo*, in *Manual del emigrante italiano*, traducción, selección y prólogo de Diego Armus, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- M.S. AZZI, *La contribución de la inmigración italiana al tango*, in *Archivo Histórico Alberto y Fernando Valverde*, Municipalidad de Olavarría, 1996.
- C. CATTARULLA, *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Brasile e in Argentina*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004; C. CATTARULLA, I. MAGNANI, *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*, Enna, Città Aperta Edizioni, 2004.
- H. CLEMENTI, *La mujer en la inmigración italiana*, in *Yo, italiana. Historias de vida de mujeres inmigrantes*, Montevideo, Patrimoio Inca/Cgil, 1993.
- A. CROLLA, *Presentación de Griselda Gambaro*, «El hilo de la fábula», 2, 2-3, pp. 180-182.
- L. MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- S. SERAFIN, *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, Roma Bulzoni, 2004.
- S. SERAFIN, *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, Roma, Bulzoni, 2005.
- L. SILVESTRI, *Aprovechemos de la presencia: para la creación de una historia en femenino*, en E.PERASSI, S. REGAZZONI (eds), *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

Il racconto delle donne migranti in *Quando Dio ballava il tango* di Laura Pariani

Anna Malvestio

ABSTRACT *The article deals with gender-based violence on women during the migration process from Italy to Argentina at the turn of the 20th century. This research focuses on a particular novel: Laura Pariani's «Quando Dio ballava il tango», who indirectly suffered the consequences of that experience.*

La figura femminile nei flussi migratori riveste un ruolo essenziale, fungendo da ponte tra il paese d'origine, con le sue tradizioni millenarie, e quello d'arrivo, con le sue incognite e le sue diversità. È quindi necessario rivolgere la ricerca sul versante della soggettività femminile, includendo nell'analisi dei processi migratori la questione di genere, oltre ai concetti di classe e di etnia. L'identità di genere diviene così un valore necessario per rivendicarne la specificità e l'importanza del ruolo. Gli studi femministi sulle migrazioni adottano un livello di analisi multidimensionale che attribuisce un'importanza determinante alla triade «genere, classe, etnia», considerandole variabili reciproche e interdipendenti.¹ Questo nuovo aspetto dei fenomeni migratori è stato oggetto del IV Forum sociale delle migrazioni che si è tenuto a Quito, in Ecuador, dall'8 al 12 ottobre del 2010. Nel caso del romanzo di Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, si tratta dunque, secondo le tre distinzioni appena delineate, di donne, per lo più di origine contadina, italiane ma non solo, che hanno sperimentato, in prima persona, il viaggio transoceanico Genova - Buenos Aires, a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Tuttavia, la donna migrante è anche il ricettacolo di violenza e discriminazione, in quanto considerata doppiamente colpevole: per essere donna e per essere migrante.

1. A. SCHIAVON, *Le doppie colpe di Eva: la percezione del fenomeno della violenza di genere tra le donne immigrate*, «Rivista di psicodinamica criminale», *Violenza di genere: la colpa delle donne immigrate*, IV, 3, settembre 2011.

In questo senso, il romanzo di Laura Pariani testimonia, anche, le conseguenze traumatiche che le donne migranti vivono per la loro doppia marginalizzazione.² L'ambientazione del romanzo si sposta di centro due volte, facendo ritorno, la seconda, al punto di partenza. All'inizio l'azione si svolge in un paesino della Lombardia, Cascina Malpensata, per poi ritornarvi nelle ultime pagine. Le due interlocutrici sono Corazón Bellati e sua nonna, Venturina Majna. Una fotografia appesa che ritrae i genitori della nonna Venturina fa sì che abbia inizio il racconto della storia di una famiglia che ha origine nel lontano 1898, quando in Italia si fa la fame e comincia l'esodo migratorio dalle campagne di migliaia di persone verso l'Argentina. L'adattamento delle donne italiane alla nuova realtà socioculturale argentina fa da sfondo alle vicende private e individuali delle sedici protagoniste che si alternano nel romanzo in un ordine cronologico, dettato dal susseguirsi delle generazioni, che va dalla Lombardia del 1898 alla Buenos Aires del 2001.

Dopo la lettura del testo, è interessante notare come nel fenomeno migratorio i ruoli si modifichino e si ridefiniscano in maniera drammatica per le donne. Infatti, l'autorità dell'uomo, marito o padre, subisce quasi sempre un processo di cambiamento che porta a due situazioni apparentemente opposte, ma che, in realtà, vedono entrambe la donna in una posizione e ruolo di subordinazione, obbedienza e sottomissione. La prima conseguenza consiste nell'aumento dell'autoritarismo da parte dell'uomo nel suo tentativo di rimediare alla perdita di potere; la seconda comporta la negazione esplicita del cambiamento e delle trasformazioni per non affrontare la nuova realtà, nell'illusione che tutto continui come prima. In questa situazione è la donna che, inevitabilmente, è chiamata a farsi portavoce ora della continuità della vecchia tradizione italiana, ora del cambiamento, attraverso l'inserimento nella nuova realtà sociale. Tuttavia, questo ruolo di mediatrice che la donna assume nel passaggio da una realtà all'altra non basta a conferirle dignità, rispetto e amore da parte del marito o del padre.

Tale atteggiamento nei confronti della donna migrante perdura ancora oggi nel pensiero occidentale; continua la visione della donna come «niente», concependola ancora come un corpo funzionale al mantenimento di altri corpi con cui non si può sviluppare un rapporto paritario. La storia delle migrazioni condanna la donna al silenzio e all'invisibilità, aumentando la sua frustrazione nel momento in cui prende coscienza dell'isolamento affettivo al quale è relegata. Il luogo, la cultura d'origine e i ricordi personali costituiscono per lei una specie di seconda pelle

2. L. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2001.

che contiene e dà forma alla soggettività, e non può essere ignorata o sostituita troppo repentinamente senza lasciare traumi. In *Quando Dio ballava il tango* al trauma per l'abbandono del proprio paese natale, unito al viaggio verso l'ignoto e all'arrivo in terra straniera, se ne aggiunge un altro: quello della scelta imposta da terzi e, più precisamente, dal padre o dal marito in questione. L'assenza di volontà nella scelta di emigrare comporta conseguenze ancora più devastanti nella donna migrante, e in modo particolare nei soggetti in cui si riscontra una personalità maggiormente sensibile. Il fatto che l'uomo, padre o marito, imponga la sua scelta costituisce una violenza di tipo psicologico. Già Albrech von Haller, medico di Berna, alla fine del secolo XVIII, individua nell'elemento decisionale un fattore determinante nell'aumento della nostalgia in chi si trasferisce in luoghi diversi dal proprio.³ A conferma Steven Fisher, medico statunitense, ribadisce la centralità della componente della volontà nei fenomeni migratori come decisiva nel creare situazioni di disagio psicologico che, a volte, possono sconfinare nel patologico.⁴ Questo avviene perché la libertà di scelta implica il controllo della situazione mentre, nel caso contrario, l'evento non sarà mai percepito come controllabile. È quasi impossibile trovare in un romanzo a tematica migratoria la donna come artefice della scelta di partire, come dimostrano le due protagoniste di *Quando Dio ballava il tango*: Catterina Cerutti e Mafalda Cerutti. La prima, Catterina, è obbligata dai fratelli a partire per l'Argentina per sostituirsi alla sorella defunta, Demetria, nel suo ruolo di moglie e madre di cinque figli; la seconda, Mafalda, odia il padre per l'imposizione fatta alla famiglia emigrando in Argentina. L'odio causato dall'impossibilità non soltanto di scegliere, ma anche di esprimere il proprio punto di vista fa sì che la nostalgia di Mafalda verso il suo paese acquisti tinte molto intense:

Avrebbero dimenticato, perché non avevano fatto in tempo a affezionarsi all'Italia. Mafalda, invece, il suo paese ce l'aveva nel cuore, anche se la casa era una miseria e la terra una brancata di pietre; ma almeno, laggiù, sopra il lago d'Orta, gli anni duravano di più, procedendo dritti uno dopo l'altro, non scorrevano in un vortice così veloce come adesso. In questo paese estraneo Mafalda si sentiva insicura, spogliata di una identità che fin da piccola aveva creduto inalienabilmente sua.⁵

3. D. FRIGESSI CASTELNUOVO, M. RISSO, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1982.

4. S. FISHER, *Homesickness, Cognition and Health*, London, Erlbaum, 1989.

5. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, p. 169.

Queste separazioni, unite ad altre esperienze dolorose, portano al suicidio come unica via di fuga possibile, come nel caso di Mafalda e la madre, Pasqualina Cardini. Il rancore insanabile di Mafalda per il padre viene esplicitato chiaramente in questo soliloquio: «Papà non dovevi portarci via dal paese, papà hai rovinato prima la vita alla mamma poi a me». ⁶ Incolpandolo così non solo della partenza forzata, ma anche del suicidio della madre che, la giovane, attribuisce alle continue frustrazioni perpetrate dal marito.

La protagonista che meglio racchiude i due tipi di violenza, fisica e psicologica, subita dalla donna migrante, è Catterina Cerutti, la più anziana. Catterina è costretta, a soli quindici anni, a lasciare il suo paese natale per emigrare in Argentina dove l'aspetta un matrimonio combinato con il cognato che «le aveva ammazzato la sorella, la povera Demetria, a furia di metterla in compra». ⁷ Così Catterina sacrifica la propria vita al fianco di un marito duro, crudele e insensibile, imposto dai fratelli. Mentre la madre di Catterina cerca in ogni modo di dissuadere i figli da tale decisione, perché «non era il caso che la Catterina partisse, ché con un uomo così - vent'anni più vecchio - avrebbe fatto la sua infelicità; tanto più con cinque bambini della Demetria da tirar grandi», il fratello Dionisio insiste: «tocca alla Catterina sposarlo»; e «al fin y al cabo, sono gli uomini che decidono, alle donne gli tocca dir di sì». ⁸ Oltre a subire questa violenza psicologica con l'imposizione della partenza e del marito, Catterina subisce anche la violenza dello stupro da parte del marito:

Una cosa insopportabile, soprattutto la notte, nel letto; quel suo gettarsi sulla Catterina, vestito, con solo i pantaloni aperti; le alzava la gonna sulla testa e la prendeva senza dire una parola. Soffocata di vergogna, senza poter rifiutare, serrando i pugni sugli orecchi per non sentire i suoi versi da bestia... Ché alla fine era rimasta incinta di una bambina. ⁹

La scena appena descritta rimette alla tesi di Alessia Schiavon, secondo cui la donna viene concepita come un corpo «a disposizione»: dal marito, svestita e asservita; dalla comunità, coperta per pudore. ¹⁰

Come nel caso di Catterina, anche Amabilina Baronti è costretta a un «matrimonio per procura», dove il marito è un perfetto sconosciuto. Amabilina arriva a Buenos Aires a vent'anni, sposata per procura a un

6. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, p. 168.

7. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, p. 67.

8. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, p. 68.

9. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, p. 75.

10. SCHIAVON, *Le doppie colpe di Eva*.

lontano cugino mai visto prima. L'esistenza della pratica del matrimonio per procura, in questo caso forzato, si trova già presente nel romanzo di Syria Poletti, *Gente conmigo*, del 1961.¹¹ Nel romanzo della Poletti, Valentina si suicida pur di non sottomettersi alle regole patriarcali della famiglia e scappare dalla difficile situazione economica in cui si trova la stessa. A questo punto, la scelta imposta dall'autorità paterna non solo non salverà la famiglia dalla miseria, ma addirittura farà una vittima: la figlia maggiore.

Un ultimo esempio di violenza è quello di Raquel Potok. La donna di origine polacca emigra in Argentina a causa delle persecuzioni razziali agli ebrei in Polonia. La fuga da una realtà di morte e paura non porta le donne polacche alla salvezza, ma in un altro incubo: quello della prostituzione. Nell'Europa centrale dell'inizio del xx secolo i lenoni combinano fidanzamenti e matrimoni fasulli che si riveleranno come tali solo una volta che le giovani polacche giungono in Argentina. La società argentina di allora contava sulla collaborazione o, più precisamente, sulla corruzione di politici, magistrati, poliziotti, giunte municipali, e aveva persino «amici» nel dipartimento dell'emigrazione.¹² Si arriva a falsificare atti di nascita per far risultare maggiorenni delle minori, al fine di incrementare il traffico di merce umana. Le migranti polacche, una volta sbarcate, vengono vendute al miglior offerente. È proprio negli anni Venti, periodo di massima espansione delle organizzazioni clandestine dedite al commercio di donne, che Raquel arriva a Buenos Aires, iniziando un «mestiere» che sarà costretta a fare per tutta la vita, come unico possibile. Le donne polacche ebrae, fuggite negli anni Venti del xx secolo alla morte delle persecuzioni razziali, ne hanno trovata un'altra simbolica, peggiore, nei postriboli di Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, Tucumán e Corrientes.¹³

Dunque, dalle pagine di *Quando Dio ballava il tango* e, più precisamente, dai singoli vissuti delle sue protagoniste emerge chiaramente non soltanto l'invisibilità della donna nel suo ruolo di mediatrice culturale tra due realtà sconosciute, ma anche l'invisibilità della violenza di cui è vittima, che ha tratti fisici, sessuali ed anche psicologici: da Raquel Potok a Catterina e Mafalda Cerutti.

È un dato riconosciuto e dimostrato che nelle donne vittime di violenza si producano sintomi psichici, a volte di rilevanza anche patologica, come nel caso di Mafalda. Tali sintomi, sia transitori che a lungo ter-

11. S. POLETTI, *Gente conmigo*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1967.

12. H. PRATT, *Cortomaltese. Tango*, Milano, Lizard edizioni, 1998.

13. PRATT, *Cortomaltese. Tango*.

mine, vengono individuati in tutte le ricerche sia come conseguenza di violenza fisica o sessuale, sia come di quella psicologica. Esiste perciò una pregnanza del problema psichico che diviene il primo problema, e l'effetto principale e trasversale per tutte le situazioni di violenza. Difatti, negli ultimi anni, il concetto di violenza è sempre accompagnato a quello di trauma, che va dalle esperienze cosiddette traumatiche, a quelle di violenza vissute nell'ambito del quotidiano.¹⁴

Laura Pariani vuole dimostrare come, nel fenomeno migratorio, la violenza subita abitualmente dalle donne all'interno delle mura domestiche arrivi ad assumere vere e proprie valenze traumatiche. Il risultato è l'elaborazione di personaggi femminili che incarnano diverse tipologie di violenza subita, legata al contesto migratorio. Nel concreto, Mafalda è il prototipo dell'adolescente ribelle sopraffatta dal dolore per l'impossibilità di esistere; Catterina e Amabilina, sebbene umiliate dalla figura maschile in ambito domestico, hanno il coraggio di affrontare le difficoltà della vita senza perdere se stesse; e infine Raquel rappresenta la ricerca della dignità morale e interiore di contro a quella fisica. Pariani racconta, quindi, storie di donne segnate da ferite non risanabili, procurate proprio all'interno di quello che dovrebbe essere il luogo per eccellenza dell'amore e della protezione, la casa. Sono ricordi indelebili nel cuore di donne che hanno voluto essere e raccontarsi.

L'intento del romanzo di Laura Pariani sembra essere quello di ridare vita e voce, forse giustizia, a chi non c'è più, e che in vita non ha avuto la possibilità di farlo. L'empatia della scrittrice con i vissuti e le vicende narrate fa pensare che esistano dei legami forti che la coinvolgono personalmente nel passato migratorio. Sicuramente il viaggio in Patagonia, compiuto appena quindicenne, raccontato in *Patagonia Blues*, per raggiungere il nonno mai più tornato alla sua terra e famiglia d'origine, è un indizio anche se non del tutto soddisfacente.¹⁵ Però credo ci sia di più. Per esempio, la storia di una nonna, conosciuta e amata, che come una Penelope ha trascorso una vita aspettando un Ulisse che non farà più ritorno, o il vissuto di una figlia, madre della scrittrice, che, oltre ad essere cresciuta senza un padre, ha sofferto la sua lontananza sapendolo o immaginandolo accanto ad un'altra moglie e figlia.

Pensando alla cura per il dettaglio che la scrittrice pone nei sedici vissuti al femminile, è chiaro come nel suo raccontare emergano storie di vita, non solo mai narrate prima, ma nemmeno immaginate o immagi-

14. C. ADAMI, A. BASAGLIA, F. BIMBI, V. TOLA (a cura di), *Libertà femminile e violenza sulle donne. Strumenti di lavoro per interventi con orientamenti di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2000.

15. L. PARIANI, *Patagonia Blues*, Milano, Effigie, 2006.

nabili. Il nuovo ruolo della storia orale contribuisce alla storia di genere dando, attraverso le testimonianze dirette, la parola agli esclusi, e in primo luogo alle donne. Nelle pagine di *Quando Dio ballava il tango* si vede l'altra faccia della storia: non più soltanto quella ufficiale studiata nei libri di testo, ma anche quella di chi ha decifrato la propria esperienza. Il risultato di questo tipo di storia, come riconosce lo stesso Eric Hobsbawm, non saranno dunque libri di storia ma romanzi, in cui l'uso della storia orale, potenziato e amplificato, metterà in discussione certi cliché riguardo la struttura sociale, le disuguaglianze esistenti tra uomo e donna e le reali facoltà dell'uno e dell'altra, implicando le relative trasformazioni della coscienza.¹⁶

Bibliografia

- C. ADAMI, A. BASAGLIA, F. BIMBI, V. TOLA (a cura di), *Libertà femminile e violenza sulle donne: strumenti di lavoro per interventi con orientamenti di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2000.
- F. BIMBI, A. BASAGLIA (a cura di), *Violenza contro le donne. Formazione di genere e migrazioni globalizzate*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2010.
- S. FISHER, *Homesickness, Cognition and Health*, London, Erlbaum, 1989.
- D. FRIGESSI CASTELNUOVO, M. RISSO, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1982.
- E.J. HOBSBAWM, *On History*, Oxford, New University Press, 1998.
- L. PARIANI, *Patagonia Blues*, Milano, Effigie, 2006.
- L. PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2001.
- S. POLETTI, *Gente con migo*, Buenos Aires, Editorial Losada s.a., 1967.
- H. PRATT, *Cortomaltese. Tango*, Milano, Lizard edizioni, 1998.
- A. SCHIAVON, *Le doppie colpe di Eva: la percezione del fenomeno della violenza di genere tra le donne immigrate*, «Rivista di psicodinamica criminale», *Violenza di genere: la colpa delle donne immigrate*, IV, 3, settembre 2011.

16. E.J. HOBSBAWM, *On History*, Oxford, New University Press, 1998.

Il tour guidato di Massimo Carlotto nella Buenos Aires della dittatura

Alberto Zava

ABSTRACT *Massimo Carlotto's novel/journalistic reportage «Le Irregolari. Buenos Aires Horror Tour» represents a unique achievement in the field of migrant literature. It is a journey back in time, following the traces of the author's grandfather, who emigrated to Argentina in 1886 and returned to Italy in 1900. At the same time, it aims to give visibility and resonance to the work of people who devote their lives to the search of those who went «missing» during the Argentine dictatorship (1976-1983), and whose voice has been violently silenced. Carlotto provides a fundamental account on the dedicated work of the Grandmothers of Plaza de Mayo: a humanitarian association concerned with finding children kidnapped during the dictatorship era, headed by Estela Barnes de Carlotto, a relative of Massimo Carlotto.*

Lungo la complessa e non lineare traiettoria tracciata dalle scritture migranti, Massimo Carlotto,¹ con il suo romanzo/reportage *Le Irregolari. Buenos Aires Horror Tour* del 1998, si colloca sulla direttrice del ritorno, interpretando in senso inverso la fuga dall'Argentina della dittatura militare (1976-1983) grazie a un vero e proprio tour sul posto per comprendere quanto accaduto anni prima, ed elevando al quadrato sulla scala generazionale, con l'obiettivo diretto di ricostruire l'esperienza vissuta dal nonno emigrato in Argentina nel 1886 e rientrato in Italia

1. Nato a Padova nel 1956, Massimo Carlotto esordisce nel 1995 con il romanzo *Il fuggiasco* con il quale si aggiudica il premio del Giovedì nel 1996. Il seguente *Arrivederci amore, ciao* si piazza nel 2003 al secondo posto al Gran Premio della Letteratura Poliziesca in Francia ed è finalista all'Edgar Allan Poe Award nella versione inglese pubblicata nel 2006. È autore inoltre dei romanzi *La verità dell'Alligatore*, *Il mistero di Mangiabarche*, *Le Irregolari. Buenos Aires Horror Tour*, *Nessuna cortesia all'uscita* (premio Dessì nel 1999), *Il corriere colombiano*, *Il maestro di nodi* (premio Scerbanenco nel 2003), *Niente, più niente al mondo* (premio Girulà nel 2008), *L'oscura immensità della morte*, *Nordest* (premio Bancarella nel 2006), *La terra della mia anima* (premio Grinzane Noir nel 2007), *Cristiani di Allah*, *Perdas de fogu* e *L'amore del bandito*.

nel 1900, il tentativo di recuperare la consistenza e il ricordo di decine di migliaia di persone vittime della *desaparición*, private della vita da un metodo di violenza sistematica autorizzata, teorizzato e addirittura oggetto di tentativi di esportazione.² Dopo il colpo di stato del 24 marzo 1976, il generale Jorge Rafael Videla assunse la presidenza del paese sospendendo la Costituzione e formando una Giunta militare al fine di realizzare il cosiddetto Processo di riorganizzazione nazionale; immediata fu la sospensione delle libertà civili e sindacali e diretta fu la repressione nei confronti degli avversari politici: i circa trentamila *desaparecidos* nell'intero arco della dittatura argentina – che si concluse ufficialmente con le libere elezioni del 10 dicembre 1983, dalle quali uscì eletto Raúl Alfonsín – furono oggetto di una modalità di violenza sistematizzata che riassumeva in sé i quattro reati più gravi contro l'umanità, come puntualizza Carlotto grazie alle parole di Elías Padilla Ballesteros, docente di antropologia all'Università di Santiago:

Fino agli anni Sessanta la *desaparición* era storicamente sconosciuta. Ora si presenta come il perfezionamento di tutte le tecniche di terrorismo e sterminio mai esistite; per questo è importante che le Nazioni Unite la denunciino come il più grave crimine contro l'umanità, il delitto dei delitti, che contempla quattro reati gravissimi: sequestro, tortura, omicidio e occultamento di cadavere. Non ci sono spiegazioni da dare, né corpi e funzioni funebri. Non ci sono processi, né imputati. Solo silenzio, mistero, incertezza.³

È l'agghiacciante atmosfera di terrore determinata da un quadro politico del genere che si respira nell'*horror tour* che Carlotto intraprende su un autobus bianco e arancione nelle notti di Buenos Aires dei secondi anni Novanta, dopo aver gettato nel cestino della spazzatura la guida turistica ufficiale della città ed affidandosi alla voce dell'autista, unica guida legittima nel patrimonio della memoria di migliaia di persone reali che negli anni della dittatura le strade di Buenos Aires le percorrevano e le abitavano concretamente. Il *colectivo* bianco e arancione rappresenta il meccanismo del ricordo, lo strumento grazie al quale il viaggio nel tempo della dittatura argentina diventa possibile, l'unico sprazzo di colori chiari in un «giro turistico» caratterizzato da toni grigi e cupi: Carlotto sale sull'autobus completamente vuoto e lascia che sia l'autista

2. Un manuale di controguerriglia intitolato *Europa-America. Lo stesso terrorismo* venne tradotto in varie lingue e vere e proprie missioni di rappresentanza vennero inviate in Spagna per suggerire ai servizi segreti locali la strategia per sconfiggere i separatisti dell'ETA.

3. M. CARLOTTO, *Le Irregolari. Buenos Aires Horror Tour*, Roma, Edizioni e/o, 2011 (1998¹), pp. 174-175.

a condurlo tra le storie delle persone vittime della *desaparición*. Nella descrizione plastica della guida lo scrittore ripercorre i momenti, cristallizzati ormai nel tempo e nella memoria delle persone sopravvissute, in cui le pattuglie d'azione del governo militare – le *patotas* – prelevavano coloro che erano ritenuti pericolosi per la sicurezza nazionale: un momento che non coincideva con quello della morte fisica ma che costituiva una sorta di pre-morte, un istante a partire dal quale – a parte qualche raro caso – la persona cessava letteralmente di esistere, non risultando nei registri di commissariati di polizia o di autorità militari ma venendo di fatto rinchiusa in uno dei numerosissimi centri di detenzione clandestina per subire abusi, violenze e torture.

Il *Buenos Aires Horror Tour* avviene di notte, in una Buenos Aires scura e poco frequentata («Dopo un po'» osserva Carlotto «i colori dei neon si fusero in un'unica lunga scia infinita e Buenos Aires diventò una pellicola che scorreva veloce nel mio cervello»),⁴ illuminando solo grazie al ricordo strade, scorci, palazzi e marciapiedi e ripopolandoli, in una sorta di convergenza spaziotemporale, delle persone che proprio in quei luoghi hanno iniziato il loro itinerario verso la morte, senza che alcuno potesse saperne più nulla. L'impegno della memoria, nella sua meccanica e infinita ripetitività, è assunto da Santiago, l'autista del *colectivo* bianco e arancione che, facendo scendere Carlotto dopo il giro della prima notte, definisce se stesso e la propria funzione:

«Mi chiamo Santiago» si presentò [...]. «La notte, giro con il colectivo, lungo i percorsi del Buenos Aires Horror Tour... domani sera passerò alla stessa ora». Mi riportò all'hotel. Scendendo mi fermai sul secondo gradino: «Quanto è lungo questo tour?». Il conducente alzò le spalle: «Non ti basterebbero tutte le notti della tua vita. Buenos Aires non finisce mai».⁵

La necessità del ricordo viene sottolineata a più riprese nelle tappe successive del *tour* che si susseguono di notte in notte, ininterrottamente, con un'insistenza dovuta alla consapevolezza che «se interrompi il tour questa città ti fotte, ti ruba la memoria...».⁶ In una città in cui «ogni strada era stata teatro di tragedie assolutamente uguali» l'unica possibilità di dare un'identità a ciascuna delle singole vittime della *desaparición* era proprio quella di ricordarle e di fare in modo che il ricordo non fosse indistinto, generico; non bastava tenere presente che per le strade di Buenos Aires erano «sparite» persone; bisognava visitare fisi-

4. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 18.

5. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 21.

6. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 65.

camente i luoghi per permettere a Jorge Alejandro Segarra, a Eugenio de Cristóforo, a Laura, la figlia di Estela Barnes de Carlotto, e a tutte le altre migliaia di singoli individui di rimanere vivi, proprio nella coincidenza del tragico momento che aveva segnato il loro destino. La lucida, folle e al tempo stesso assoluta necessità del ricordo viene evidenziata in tutta la sua ineluttabilità da Santiago in risposta all'osservazione dello scrittore «Non troverai mai pace continuando a percorrere il Buenos Aires Horror Tour»:

«Lo so» ribatté calmo. «Ma l'unico modo per fare uscire i desaparecidos dall'anonimità degli elenchi e restituire loro un minimo di fisicità è mostrare dove vivevano e raccontare chi erano, che cosa facevano... soprattutto i loro ultimi istanti di libertà... Quando erano ancora degli individui, prima che l'oliata macchina della desaparición li rendesse tutti uguali... Torturati, uccisi, occultati».⁷

Al fine di colmare i vuoti che il silenzio della violenza dittatoriale ha creato nella vita dei parenti delle vittime scomparse e per ridare un nome - nella maggior parte dei casi il vero nome - a bambini nati nei centri di detenzione abusivi, affidati (o addirittura venduti) in adozione e così sottratti alle loro famiglie legittime, operano in Argentina, fin dai primi anni della dittatura, associazioni come *Las Abuelas de Plaza de Mayo*, le Nonne di Plaza de Mayo, con cui Massimo Carlotto entra in contatto nei giorni di permanenza a Buenos Aires; la presidentessa delle Nonne, Estela Barnes de Carlotto, si rivela una lontana parente dello scrittore veneto, situazione che gli consente di venire a conoscenza, non solo a livello documentale ma anche partecipando a livello personale ed emozionale, di una realtà di ricerca continua, di tenacia oltre le delusioni e di costante rivendicazione del diritto di sapere e di far sentire la propria voce. Ogni giovedì, fin dal 30 aprile 1977 - quando un gruppo di madri e familiari di *desaparecidos* diedero inizio a un movimento di resistenza non violenta marciando intorno alla Piramide de Mayo, nell'omonima piazza, di fronte al palazzo del Governatore -, la voce delle madri, delle nonne e dei familiari delle vittime silenziose della dittatura risuona a chiedere giustizia e ad affermare se stessa, in una sorta di autodefinizione di un'intenzione di opposizione costante e non tacita.⁸

7. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 89.

8. La marcia del giovedì in Plaza de Mayo nasce dalla volontà delle madri e dei parenti dei *desaparecidos* di rendersi visibili, di farsi riconoscere dalla gente; tale volontà è ben viva e percepibile nelle parole di Elsa Manzotti, riportate grazie al racconto di Carlotto: «La prima volta ci presentammo in quattordici; era un sabato, il trenta aprile del 1977. La volta successiva fu un venerdì e infine un giovedì. All'inizio, essendo pochissime, non marciavamo intorno al monumento - come facciamo oggi - ma ci sedevamo sulle panchine. Il resto della

Le irregolari, o *las locas*, le pazze: così vengono chiamate le Madri e le Nonne di Plaza de Mayo, perché avevano deciso di non accettare la morte dei figli e il rapimento dei nipoti; attorno a loro ruota l'intero romanzo/reportage di Massimo Carlotto che, grazie alle parole di Arturo Galiñanes, ne propone un'intensa definizione riconoscendole come modello positivo e inflessibile dell'Argentina che non accetta la violenza e che, pur rifiutandosi di farne uso a sua volta, cerca di ribellarsi ad essa:

Sono la coscienza di questo Paese, i loro fazzoletti bianchi ricordano continuamente i crimini dei militari... e sono in troppi quelli che non ne vogliono più sentir parlare. E poi sono donne e hanno avuto il coraggio di sfidare il machismo della dittatura... e dell'Argentina di oggi. Loro sono la cosa migliore di questo Paese enorme, corrotto.⁹

L'impegno dell'associazione delle Nonne di Plaza de Mayo rappresenta molto più che una semplice reazione a una forma di governo dittatoriale: rappresenta la dedizione e lo spessore della ricerca stessa di preservare l'umanità e l'identità, anche quando la violenza è sistematizzata e teorizzata a strumento di potere riconosciuto; in tal senso l'immagine che delle Nonne (ma anche delle Madri e di tutte le persone impegnate nella ricostruzione dei volti e delle vite dei *desaparecidos*) si ha nella percezione di Carlotto è quella di una volontà che supera l'impegno contingente, al di là della vecchiaia e della stanchezza; tutte, «come nonna Amelia: lei era stanca per la vecchiaia, ma solo la morte poteva indurla a smettere di essere una nonna di Plaza de Mayo».¹⁰

Contro il silenzio forzato dei *desaparecidos* la risposta è la voce: i cori di protesta delle associazioni per i diritti umani, le testimonianze dei sopravvissuti ai centri di detenzione clandestina, i racconti che nel tempo tengono in vita le individualità delle persone scomparse. Ed è proprio la voce ad essere in primo piano nel romanzo di Massimo Carlotto, fin dalla scena d'apertura quando come forma di contestazione, a Santiago del Cile, in Plaza de la Constitución, davanti al palazzo della Moneda,

settimana andavamo nei commissariati e nelle caserme a parlare con le madri che si recavano a denunciare la scomparsa dei loro figli e le invitavamo a venire con noi nella piazza. Quando diventammo una sessantina, la polizia ci fece alzare a manganellate dalle panchine, intimandoci di andarcene, di camminare. Ci stringemmo tra noi, prendendoci a braccetto a piccoli gruppi e iniziammo a marciare intorno alla piramide al centro della piazza. E da allora non abbiamo mai smesso. Perché non ci fossero dubbi su chi eravamo decidemmo di farci riconoscere indossando un fazzoletto bianco; all'inizio altro non era che un pannolino, ricordo dell'infanzia dei nostri figli» (CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 143).

9. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 47.

10. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 36.

viene impiegata *Fango*, una canzone di Ricky Gianco, suonata a tutto volume ed espressione diretta di un dissenso non violento ma fermo e plateale. In egual modo, le stesse soluzioni narrative adottate dall'autore sono finalizzate a far emergere la dimensione soggettiva, concentrando l'attenzione del lettore su storie raccontate in prima persona, facendo così del libro stesso una cassa di risonanza in presa diretta della voce dei protagonisti. L'impostazione in prima persona centrata sull'autore scompare in alcuni casi per lasciare il posto al racconto in prima persona non virgolettato spostato direttamente nella prospettiva del personaggio: accade per il capitolo decimo *Il racconto di Estela*, per il capitolo quindicesimo *Il racconto di Lita* e per il capitolo diciannovesimo *Il racconto di Hebe*; i capitoli che più prescindono dalla percezione mediata dello scrittore e che si vuole siano resi nella loro evidente e diretta tragicità sono proprio quelli in cui, al di là di qualsiasi racconto, il lettore affianca le protagoniste nelle vicende vissute, miglior testimonianza e spiegazione possibile per comprendere la profondità del dramma umano.¹¹

Non basta essere informati sui terribili metodi di tortura che venivano impiegati nei centri di detenzione clandestina; il viaggio nell'orrore della Buenos Aires della dittatura va al di là del puro atto di violenza e punta l'attenzione sull'atmosfera di terrore riflessa che si proietta fin da subito sulla popolazione argentina, tanto che la paura stessa della *desaparición* costituisce un'estrema forma di violenza psicologica (calcolata e teorizzata nel sistema dittatoriale) applicata a tutti e dalle conseguenze altrettanto, pur in forme diverse, devastanti; Carlotto stesso, nel pieno del suo *horror tour*, appare interdetto dalla complessità e dalla profondità della situazione:

«Sono totalmente confuso» [...], «pensavo che si trattasse di un tranquillo viaggio nell'orrore con lineare presa di coscienza e conseguente sconvolgimento esistenziale» ironizzai un po' stupidamente. «Invece è tutto estremamente più complesso. Oggi sono stato addirittura rimproverato e insultato da una donna

11. Il capitolo decimo presenta la vicenda di Estela de Carlotto, moglie di Guido Carlotto, cugino di Guglielmo Carlotto, nonno di Massimo; il racconto ruota attorno alla *desaparición* di Laura, la figlia maggiore di Estela (CARLOTTO, *Le Irregolari*, pp. 67-85). Il capitolo quindicesimo riguarda l'esperienza di Angela Paolin, vedova Boitano, nota a tutti come Lita (pp. 115-121), mentre il capitolo diciannovesimo consente di approfondire la storia di Hebe de Bonafini dell'*Asociación Madres de Plaza de Mayo* (pp. 145-149); nel 1986 le Madri di Plaza de Mayo si divisero in *Asociación Madres de Plaza de Mayo* e in *Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora*, a causa di forti divergenze circa l'opportunità di accettare le riparazioni economiche per la perdita dei loro figli offerte dal presidente radicale Raúl Alfonsín; alcune, in gravi ristrettezze economiche, decisero di accettare le riparazioni: Hebe de Bonafini e coloro che non accettarono la proposta si staccarono per dare vita all'altra associazione, nonostante la ricerca della verità e della giustizia continuasse ad accomunarle entrambe.

intelligente e sensibile e sono così certo delle sue ragioni che non riesco nemmeno a iniziare a fare i conti con la realtà». ¹²

Nel contesto di un'indagine letteraria dominata dal terrore si staglia sull'orizzonte percettivo un'Argentina notturna e cupa, i cui scorci richiamano inevitabilmente le tragiche sparizioni di anni addietro; ma nell'impianto narrativo de *Le Irregolari* c'è spazio, oltre che per la speranza, anche per la magia di Buenos Aires, nascosta agli occhi dei più ma ben viva per chi la sa cercare: «L'unico modo per capire Buenos Aires è spiare dal buco della serratura [...]. La facciata è giusto una truffa per i turisti di passaggio». ¹³ È dal «buco della serratura» di Buenos Aires che Massimo Carlotto fa esperienza del tango argentino, vera e propria metafora di quella magia sudamericana che lo riunisce al nonno Guglielmo grazie a un incontro narrativo collocato a metà tra il sogno e l'uscita posteriore del Café Tortoni. Aggressivo e inaspettato, complice la ballerina attesa dopo lo spettacolo, il tango si impadronisce di corpo e mente dello scrittore e l'intera avventura del nonno viene ripercorsa in un furioso crescendo di passi: una *salida*, una *corrida*, una *media luna* e un lento *boleo*; poi un *paso atrás* e un *gancho*; la *sentada* pone fine bruscamente al sogno, «L'Argentina era troppo grande e le emozioni troppo forti». ¹⁴ È la vertigine mista di smarrimento e di fascino che rappresenta un ideale luogo di riconciliazione e che consente di mantenere intatto il filo con il passato, unico modo per vivere in compresenza la bellezza dell'Argentina e il suo dramma: «Solo un Carlotto balla il tango e lo balla davvero bene. È Remo, il figlio più giovane di Estela. Guardalo una volta, vedrai tutta la tristezza della tua famiglia». ¹⁵

12. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 123.

13. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 90.

14. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 92.

15. CARLOTTO, *Le Irregolari*, p. 92.

Premesse per un'analisi della violenza colombiana nell'opera di Laura Restrepo

Silvana Serafin

ABSTRACT This essay focuses on Laura Restrepo's work and the violence that marked Colombian society since the death of liberal leader Jorge Eliécer Gaitán and the Bogotazo of April 9, 1948. It is not a coincidence that in Colombia this particular «literature of violence» is increasing, so that it becomes a compulsory theme for narrators in the second half of the Twentieth century. Thus, in retracing many genres and forms of writing – novel, short story, news, children's fiction, non-fiction – from the perspective of the journalist and documentary filmmaker, Laura Restrepo investigates the Colombian reality, a privileged place to tell the story from a female perspective apparently absent and silent. This highlights a problematic position, different from official discourse or from a mere protest, to draw attention to social issues and empower women, even fictional characters, to contextualize the oppressive situations.

Dittatura esplicita e mascherata: due interpretazioni del medesimo incubo

In tutta la sua opera Laura Restrepo¹ ha dimostrato di credere nella funzione della letteratura che, pur nella difficoltà di porsi criticamente

1. Nasce nel 1950 a Bogotá dove trascorre un'infanzia felice all'interno di una famiglia borghese anticonvenzionale formata da quattro persone – padre, madre e due figlie. Il padre le inculca l'amore per l'autodidattismo e per i viaggi, dati i continui trasferimenti tra l'America e l'Europa. Invece di apprendere le materie insegnate nelle scuole pubbliche – da cui sovente è rifiutata perché impreparata ad esempio in aritmetica, grammatica e ricamo, come accaduto a Madrid –, studia con passione la storia dell'arte durante le numerose visite ai musei e alle antiche rovine, la geologia e le scienze naturali verificate de visu, la musica frequentando corsi di flamenco e di chitarra, l'arte della ceramica, il teatro e la letteratura: Faulkner, Steinbeck, Saroyan e Truman Capote sono tra i suoi autori preferiti da cui apprende tecniche narrative e capacità immaginative – a nove anni scrive il primo racconto. Soltanto nell'adolescenza frequenta con continuità il liceo e a sedici anni inizia ad insegnare letteratura in una scuola pubblica maschile, tra ragazzi più adulti di lei e con maggiore esperienza, accumulata in ambienti dove la povertà insegna ad aguzzare

contro ogni forma di potere, stimola l'immaginazione e fa riflettere sui problemi che sovrastano l'umanità «dannata». Infatti, nel momento in cui essa presenta un mondo imperfetto, dominato dalla violenza e dalla mancanza di valori etici e morali, dall'impossibilità di soddisfare le aspirazioni singole e collettive, «nos convierte» - parafrasando Vargas Llosa - «en ciudadanos críticos frente al mundo en que vivimos, es un motor de progreso que crea ciudadanos díscolos, es una trinchera de libertad».²

Una libertà sovente negata in molta parte del mondo, tra cui spicca l'America Latina, teatro secolare di imposizioni e di lotte per la supremazia di uno o di pochi eletti. Nemmeno le guerre di indipendenza hanno

l'ingegno. Ciò la sprona ad addentrarsi in una realtà di emarginazione e di violenza, tanto diffusa in Colombia quanto sconosciuta ad una giovane «protetta» dalla famiglia agiata ed affettuosa. E in questa realtà si riversa con passione con l'unico obiettivo di cambiare il mondo, affinché tutti possano essere felici. Per tale motivo aderisce al rivoluzionario partito comunista-trochista che la conduce a licenziarsi dal lavoro e a rompere i legami con il padre il quale morirà pochi anni dopo la sua partenza senza mai essersi riappacificato con la figlia. Successivamente, ottenuta la laurea in Lettere e Filosofia e la specializzazione in Scienze politiche all'Università delle Ande di Bogotá, ricopre l'incarico di docente di letteratura nelle Università «Nacional» e «del Rosario», sempre di Bogotá. Contemporaneamente svolge attività di giornalista, portando avanti il suo impegno politico come militante del Partito socialista. Tale impegno la conduce in Spagna, subito dopo la caduta di Franco. Qui si unisce alle proteste contro la dittatura militare in Argentina, offrendo solidarietà e sostegno alle Madres de Plaza de Mayo e ai familiari dei *desaparecidos*. Trasferitasi per un certo periodo a Buenos Aires, dove nasce suo figlio Pedro (1980), ritorna in Colombia per dedicarsi con maggior impegno al giornalismo effettuando toccanti e «fastidiosi» reportage sui problemi nazionali - gli stessi che ritroviamo nelle sue opere narrative - e sulla politica internazionale: per seguire la guerra tra Sandinisti e Contras, trascorrerà alcuni mesi in Nicaragua. Nel 1983 è membro della Commissione per la negoziazione della pace tra il governo del presidente Belisario Betancur e il movimento ribelle della guerriglia M-19: tale esperienza fa da sfondo al romanzo-inchiesta *Historia de una traición* (1986; nel 1999 appare con il nuovo titolo *Historia de un entusiasmo*). Costretta all'esilio politico, si reca dapprima in Messico - dove collabora con la rivista «Proceso», il quotidiano «Jornada» - e poi in Spagna (Madrid). Solo dopo molti anni, con la firma della pace, ritornerà in Colombia. Attualmente vive e lavora a Bogotá, dove dirige l'Istituto de Cultura y Turismo. Tra le successive opere si ricordano i romanzi: *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995 - Premio Sor Juana Inés de la Cruz nel 1997; Prix France Culture nel 1998; Premio Arzobispo Juan de Sanclemente nel 2003), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001 e 2011), *Olor a rosas invisibles* (2002), *Delirio* (2004 - Premio Alfaguara de Novela nel 2004; Premio Grinzane Cavour nel 2006), *Demasiados héroes* (2009); i saggi: *Once ensayos sobre la violencia*, *Operación Príncipe*, *En qué momento se jodió Medellín* e *Del amor y del fuego* (1991); il libro per bambini *Las vacas comen espaguetis* (1989). Per maggiori informazioni vedasi: <http://www.biography.jrank.org>, http://www.latinartmuseum.com/laura_restrepo.htm.

2. M.A TRENAS, «*El poder absoluto convirtió a Trujillo en un monstruo; hasta controlaba los sueños*». *Entrevista a Mario Vargas Llosa que publica «La fiesta del Chivo», «La Vanguardia», 7 marzo 2000, p. 49.*

portato una stabile democrazia a popoli devastati da secoli di dominazione spagnola. Anzi, l'anarchia dominante ha spianato la strada a individui potenti e senza scrupoli, che si sono imposti con violenza e crudeltà a tal punto da divenire un'ossessione collettiva. Tipici sono gli esempi di Gaspar Rodríguez de Francia che ha segnato le sorti del Paraguay nel periodo 1814-1840 e di Juan Manuel de Rosas che s'impone sull'Argentina tra gli anni 1832-1851.

Non è un caso, dunque, se il sistema dittatoriale si è imposto a fasi alterne e con devastante violenza anche in molteplici opere letterarie,³ di forte impatto emotivo e di grande efficacia narrativa. Riporto ad esempio alcuni titoli che hanno segnato l'evoluzione della narrativa ispano-americana: *El señor Presidente* (1946) di Miguel Ángel Asturias, *El otoño del patriarca* (1975) di Gabriel García Márquez, *El recurso del método* (1975) di Alejo Carpentier, *Yo el supremo* (1975) di Augusto Roa Bastos, *La fiesta del Chivo* (2000) di Mario Vargas Llosa. Sono tutte opere in cui troneggia la figura del dittatore che, fino agli anni Settanta del xx secolo, è presentato avvolto nel mistero e celato dall'ombra, privo di fisionomia propria, capace delle azioni più terribili pur di abbattere nemici politici e personali. Soltanto nei romanzi successivi le descrizioni affondano nella sua vita privata: da malvagio artefice del destino altrui, egli si trasforma in un anziano con le pantofole costantemente ai piedi, le carni molli e la morale degradata. L'autore s'insinua nei suoi pensieri più reconditi, nei sentimenti inespressi, nelle angosce e nelle frustrazioni, penetrando il labirintico percorso di una mente totalmente deviata dal potere e dalla corruzione morale.

Tale cambio di prospettiva - intensificato dall'apporto parodico - riduce la figura mitica del dittatore a quella di un uomo meschino, la cui onnipotenza e ubiquità sono pure illusioni create unicamente dalla sua posizione di comando e non certo da virtù divine che gli sono negate. Un esempio per tutti lo offre Patricio Aragonés, sosia del dittatore di *El*

3. Ricordo in particolare i romanzi: *El matadero* (1838) di Esteban Echevarría, *Amalia* (1851) di José Mármol, *Facundo* (1855) di Domingo Faustino Sarmiento. Seguono nella prima metà del Novecento opere cardine della narrativa messicana: *Los de abajo* (1916) di Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928) e *La sombra del caudillo* (1929) di Martín Luis Guzmán. Ad esse si affiancano *Canal Zone* (1935) di Demetrio Aguilera Malta, *Los perros hambrientos* (1939) di Ciro Alegría, *El forastero* (1942) di Rómulo Gallegos. Per un approfondimento del tema vedasi G. BELLINI, *La protesta nel romanzo ispano-americano del Novecento*, Milano, Cisalpino, 1957; ID., *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez: studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976; ID., *De tiranos, héroes y brujos. Studi sull'opera di Miguel Ángel Asturias*, Roma, Bulzoni, 1982; ID., *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Roma, Bulzoni 1999; ID., *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni 2000; <http://www.dittatori.it/videlajorge.htm> (2012/07/12).

otoño del patriarca: grazie a lui, lo scaltro tiranno fa credere ai cittadini di essere onnipresente e addirittura immortale; soltanto alla fine verrà smentito dalla propria morte.

Quando Vargas Llosa, ormai ultimato il secolo xx, si appresta a scrivere il «suo» romanzo sulla dittatura, il mito del dittatore è già definitivamente declinato: con *La fiesta del Chivo* si compie, pertanto, un duplice «deicidio». Il primo consiste nella distruzione della realtà intesa come creazione di Dio, una realtà oggettiva e ricostruita in modo totale sia pure come «espejismo, no espejo de la vida». ⁴ Il secondo, invece, è l'uccisione della «divinità» Trujillo; ciò fa rientrare definitivamente la figura del dittatore nell'ambito umano.

Questo in sintesi è l'approccio maschile al terribile problema dittatura. Ma che cosa succede nell'ambito della narrativa femminile? Le scrittrici raccolgono il testimone direttamente dalle mani dei grandi interpreti del passato, sensibili alla lunga tradizione dell'inquietante *caudillo*, l'uomo violento, autoritario, assetato di potere e identificato, sin dai tempi lontani, con la figura di Hernán Cortés. Mai continente come quello ispanoamericano è tangibile dimostrazione della stretta relazione esistente tra letteratura, storia e politica per cui è impossibile per tutti, donne e uomini, ignorare lo sconvolgimento ideologico provocato dalla mancanza di libertà e dalla violenza con cui viene esercitata la repressione. È impossibile anche non prendere posizione dinanzi a simili problemi: da qui il costante impegno di Laura Restrepo ⁵ - tra le altre - nell'individuare soluzioni capaci di rendere meno buia l'esistenza e la convinzione che artisti ed intellettuali,

4. M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Punto de Lectura, 2007, pp. 321-322.

5. Nel prologo a *Historia de un entusiasmo*, la scrittrice afferma: «Nunca pude mantener una actitud distante frente a lo que acontecía; me fascinaba y me dolía demasiado. Fui escribiendo este libro en caliente, en el escenario de los hechos, sobre tiquetes de avión y servilletas, y lo terminé en el exilio, hirviendo de indignación y de angustia, cuando en Colombia se cerraba el ciclo con un baño de sangre que acababa con la vida de casi todos sus protagonistas. De ahí su título original: *Historia de una traición*» (L. RESTREPO, *Historia de un entusiasmo*, Bogotá, Editorial Norma, 1999, p. 12). Titolo che nella seconda edizione muta perché è necessario infondere fiducia ed aprire alla speranza. Queste, infatti, sono le sue riflessioni «Es posible que los grandes momentos históricos no estén hechos de muchas palabras, ni siquiera de acciones trascendentales, sino de iluminados encuentros. Encuentros de una gente con otra y unas ideas con las opuestas, encuentros de enemigos irreconciliables que se reconcilian, de amigos que se abrazan, de desconocidos que se hacen amigos, de los hombres con un futuro, de un pueblo con su esperanza, de un país que, en ese peculiarísimo cruce de circunstancias y caminos, de repente se reconoce a sí mismo como tal y se anima a pensar que tal vez, después de todo, su vida de nación no tiene por qué ser tan dura» (RESTREPO, *Historia de un entusiasmo*, p. 335).

ciascuno nei rispettivi campi di competenza, debbano impegnarsi in tal senso.

Più che al dittatore in sé come personaggio da demonizzare – in quanto compendio dei mali del mondo – vengono messe in discussione, con grande amarezza ed ironia, la dittatura che corrompe generazioni di persone, l'arbitrarietà dei codici sociali e verbali, la violenza silente e palpabile che fa da sfondo alla vita quotidiana e alle relazioni umane. Emblematico di Laura Restrepo è il romanzo *Demasiados héroes* in cui, attraverso i dialoghi tra madre e figlio, si ripercorre il passato da attivistica della protagonista, durante la «Guerra sucia» che terrorizza l'Argentina di Jorge Videla. Emergono, pertanto, frammenti di vita vissuta in clandestinità tra le fila della resistenza pacifica: la storia personale narrata con ritmo incalzante, tipico del romanzo d'avventura, s'interseca con la denuncia della realtà storico-politica: paura ed amore, incoscienza e coraggio, partecipazione e passione sono resi ancor più vibranti dalla diretta esperienza dell'autrice. Si riconoscono, infatti, alcuni palesi rimandi biografici, come il soggiorno a Madrid dove, nonostante la repressione franchista, è possibile svolgere attività politica per tutti gli esiliati dell'America Latina che lì trovano rifugio: la stessa Restrepo viene reclutata tra i combattenti per la libertà argentina. E proprio dalla capitale spagnola si diffondono i dati sui *desaparecidos* e sui cosiddetti *chupaderos* – i macabri sotterranei in cui si torturano i prigionieri – che danno l'abbrivo alle campagne di denuncia, diffusasi rapidamente in tutta Europa.

Le scrittrici rivendicano, soprattutto, la necessità di esprimere le proprie idee contro la censura e contro una società che crede in valori superficiali, legandosi ad oggetti e ad apparenze capaci di soffocare sentimenti ed aspirazioni. La loro scrittura, a partire dagli anni Settanta del XX secolo, fa propria la coscienza estetica delle avanguardie cui si aggiunge la ricerca di una letteratura etica per un possibile miglioramento sociopolitico. Il compito che si prefiggono appare molto arduo: raccontare la storia – dove non è previsto un soggetto femminile autonomo – con «voce di donna»,⁶ ovvero da una prospettiva apparentemente assente e silenziosa. Ciò evidenzia la loro posizione problematica, svincolata dal discorso ufficiale o da una pura e semplice contestazione, per richiamare l'attenzione sui drammi sociali e permettere ai personaggi femminili di contestualizzare le situazioni oppressive. È il caso, ad esempio, della prostituzione,⁷ vera e propria piaga sociale che ha raggiunto livelli

6. Cfr. C. GILLIGAN, *Con voce di donna*, Milano, Feltrinelli, 1982.

7. Tra i numerosi effetti delle crisi socioeconomiche e politiche della Colombia vi è

preoccupanti. Significativa in tal senso è l'opera di Laura Restrepo, *La novia oscura*, ambientata nel tipico quartiere emarginato La Catunga di Barrancabermeja, luogo in cui, con la scoperta del greggio, giunsero quantità sempre più grandi di operai al richiamo delle compagnie petrolifere.

Alla denuncia della prostituzione si associa poi quella del narcotraffico fatta da protagoniste appartenenti a tutte le classi: Agustina di *Delirio*, sempre di Laura Restrepo, arriva ad essere il capro espiatorio di una famiglia dell'alta borghesia coinvolta in maniera più o meno esplicita nel traffico della droga; Raca Barragán, il drogato di *Leopardo al sol*, rivela, infine, le drammatiche conseguenze di chi non può fare a meno di assumere droga. Alla piaga dei *dezplazados*, infine, sono dedicati i romanzi: *La multitud errante*, *La novia oscura*, *Dulce compañía*.

Per abbattere un sistema democratico «dittatoriale» di estrema destra, la scrittrice ha lottato con tutte le armi a sua disposizione, ovvero con la potenza delle parole, rese particolarmente incisive dalla personale tecnica narrativa. Si tratta della fusione tra giornalismo, cinema, telenovelas e finzione, il cui risultato presenta un'opera ibrida, di valenza storica. Una narrazione che risente costantemente dell'esperienza diretta e svela i meccanismi dell'atto di narrare, ovvero la produzione e la concatenazione dei singoli enunciati narrativi in un testo, in cui forma e senso trovano un solido equilibrio.

senza dubbio la prostituzione, antico dramma ora intensificatosi, che ha subito fasi alterne di accettazione quando si considerava la prostituta un'istituzione - da una parte vi era la sposa ufficiale, dall'altra l'amante - e di repressione come negli ultimi cinquant'anni in cui il fenomeno si è trasformato in una vera e propria industria del sesso. Alle tradizionali case di appuntamento, si sono aggiunti i luoghi specializzati in massaggi, i locali di *strip-tease*, le sale dei porno-video ecc.: tutto ciò, data la mancanza di quadro legislativo e per la diffusa marginalizzazione sociale, conduce a un totale sfruttamento delle persone se non a pesanti violazioni dei diritti umani, soprattutto se ad essere coinvolti sono minori di età, senza alcun grado d'istruzione. La Fiscalía General de la Nación stima che, in tutto il paese, attualmente sono dediti alla prostituzione venticinquemila minori, il 72% dei quali è costituito da bambine appartenenti a ogni classe sociale. Secondo l'Istituto Colombiano de Bienestar Familiar, negli ultimi anni, la prostituzione minorile si è quadruplicata anche per il cosiddetto «turismo sessuale»: agenzie turistiche nazionali e straniere offrono pacchetti comprensivi di biglietto aereo, hotel a cinque stelle, pasti e «bambini»; cfr. A. TRIFIRÒ, *Colombia. Guerra, una lettura di genere*, <http://www.latinoamerica-online.info/soc03/donne01.03.html> (2012/07/12).

La drammatica realtà colombiana

È necessario aprire una breve parentesi sugli aspetti politici ed economici della Colombia degli ultimi anni, per lo meno, per poter comprendere il dramma vissuto da migliaia di cittadini e, successivamente, trasferito in finzione narrativa da Laura Restrepo.

Le inevitabili conseguenze di governi, apparentemente democratici che si sono succeduti nel corso del tempo, sono riscontrabili nella cruenta guerra civile - che da anni devasta l'intero paese - e nelle disastrose condizioni economiche in cui versa la popolazione, volute da latifondisti complici di bande criminali dedite al narcotraffico. Il 1950 - data anche della nascita di Laura Restrepo - segna il momento più sanguinoso della guerra civile con oltre cinquantamila vittime. Ciò spinge i leader dei due partiti in lotta a stabilire un accordo per instaurare una fase di transizione, sfociata il 10 giugno 1953 nel colpo di stato manovrato dal generale Gustavo Rojas Pinilla, senza poter concretizzare le speranze di libertà, di pace e di progresso tanto agognate. L'unica istituzione statale a rafforzarsi è l'esercito proprio per contrastare le bande di ribelli, sempre più numerose ed agguerrite, nascoste tra i boschi della cordigliera. Per timore del progetto populista, i maggiori esponenti dei conservatori e dei liberali firmano un ulteriore patto denominato *Frente nacional*, in cui viene fissata l'alternanza al potere dell'uno e dell'altro schieramento politico, con un intervallo di sedici anni. Nel frattempo ogni sorta d'incarico statale, dai ministri ai funzionari locali, viene diviso equamente, precludendo per decreto l'accesso al potere a qualunque altra formazione politica.

Nel 1970, una frode senza precedenti nelle elezioni presidenziali sottrae la vittoria all'ex generale Gustavo Rojas Pinilla che, alla testa del movimento di *Alianza nacional popular* (ANAPO), si contrappone al candidato Misael Pastrana del *Frente nacional*. Mentre all'estero la Colombia appare come un paese moderno, ricco e democratico, di fatto risulta essere una democrazia senza popolo, in quanto quest'ultimo è ridotto al silenzio e all'obbedienza passiva, pena l'accusa di sovversione. Ciò, inevitabilmente, determina il rafforzarsi delle organizzazioni illegali, armate e clandestine, che sorgono in ogni parte del paese: le FARC,⁸

8. Le FARC-EP (*Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo*) gruppo rivoluzionario marxista-leninista e bolivariano, vedono la luce il 27 maggio 1964, per volontà di esponenti del Partito comunista e della *Autodefensas Campesinas* (AC). Questi ultimi, allo scopo di contrastare i latifondisti, si costituiscono negli anni Cinquanta sotto la guida di Pedro Antonio Marín, meglio noto come Manuel Marulanda Velez e in seguito soprannominato Tirofijo: a tutt'oggi egli è a capo delle FARC. L'evento che ha provocato la loro nascita è l'aspra e crudele rappresaglia effettuata sui *campesinos* di Marquetalia da

l'Ejército de liberación nacional (ELN) e l'Ejército popular de liberación (EPL), braccio armato del partito comunista, acquistano sempre più potere con il pretesto di combattere i rivoltosi. Tuttavia, mentre l'esercito e la guerriglia sono impegnati in lotte continue e feroci, si plasma e si consolida, sotto gli occhi indifferenti delle autorità, un nuovo soggetto criminale che rende ancora più complicato e violento lo scenario colombiano: la mafia della droga.

Un sussulto scuote il potere quando il neopresidente Julio César Turbay, per proteggere il nipote accusato di spaccio di droga a New York, riceve dal governo di Washington l'imposizione di firmare un trattato di estradizione, che avrebbe permesso di rinchiudere nelle carceri statunitensi i narcotrafficanti colombiani e di sradicare le coltivazioni di marijuana dalla Sierra Nevada. In ottemperanza a quest'ultima richiesta, oltre diecimila soldati invadono la regione, uccidendo e arrestando centinaia di indigeni e di contadini, mentre l'aviazione, utilizzando i gas defolianti, brucia migliaia di ettari di riserva naturale. Con il trasferimento delle piantagioni negli Usa e in Giamaica, i molteplici problemi di criminalità, corruzione e disoccupazione - generati per lo più dai traffici della droga - rimangono intatti; anzi, proprio a partire dalla metà degli anni Settanta, trovano rinnovato vigore. Non è un caso se da allora la Colombia assurge a simbolo negativo divenendo un compendio di tutti i mali del mondo: Pablo Escobar, la cocaina, l'esercito, i paramilitari, i guerriglieri e i sequestri sono una drammatica realtà che porta dolore e sofferenza senza fine. Nemmeno i presidenti che si succedono - dal conservatore Belisario Betancur, al liberale Ernesto Samper, al conservatore Andrés Pastrana, al liberale indipendente, Álvaro Uribe Vélez - riescono a fermare - o vogliono farlo - le ondate di violenza e di morte, le guerre tra l'esercito e la guerriglia, le lotte tra i *paras*⁹ e la popolazio-

oltre quindicimila uomini armati dell'esercito ufficiale. Da allora le FARC, tengono costantemente sotto attacco caserme di polizia, infrastrutture energetiche, organizzano sequestri e compiono attentati in varie città colombiane per autofinanziarsi. Nel corso degli ultimi vent'anni numerose sono state le trattative intraprese dai due soggetti in conflitto per cercare di sanare la situazione, tutte fallite a causa dell'opposizione dei gruppi paramilitari delle *Autodefensas unidas colombianas (AUC)*. Nel 2002 il governo statunitense e l'Unione Europea hanno inserito le FARC nelle liste dei gruppi terroristici. Cfr. A. NERI, *Pioggia di sangue: la guerra civile in Colombia*, Torino, L'Harmattan Italia, 2001.

9. Non potendo mettere fine al paramilitarismo, il presidente Samper decide di legalizzarlo. Nel dicembre del 1994 promuove le *Cooperativas comunitarias de vigilancia rural (Convivir)* come strumenti di difesa civile - finanziate dai privati, armate e coordinate da polizia e da esercito - nella convinzione che per sconfiggere la guerriglia sia necessario coinvolgere tutti gli abitanti per meglio pattugliare un paese tanto vasto. Se l'intenzione è buona il risultato è pessimo in quanto viene a costituirsi un ulteriore «esercito» armato che in breve tempo diviene incontrollabile. Tuttavia, questi *paras* sembrano essere l'unica

ne civile, le uccisioni su commissione – che hanno dato origine a nuove terminologie: «sicariato» e *sicarariar*¹⁰ –, il *desplazamiento forzado*¹¹ di intere popolazioni costrette ad abbandonare i propri villaggi a causa delle guerre.

L'ingiustizia sociale tocca livelli di spaventoso squilibrio economico: ben trentatré milioni di abitanti su un totale di quarantatré milioni vivo-

strategia efficace per contenere la ribellione sociale e, da strumento di morte – almeno nelle regioni del Nord Atlantico – diventano l'espressione di un progetto politico, economico e sociale autoritario, legato ai maggiori esponenti dei due partiti tradizionali e sostenuto dai settori economici, costantemente sotto la minaccia dei guerriglieri. Così nel dicembre del 1996 essi assumono il nome di *Autodefensas unidas de Colombia* (AUC) «conquistando» nell'arco di un anno ben venticinque delle trentadue regioni del paese. Il loro obiettivo è quello di trasformarsi in una sorta di guerriglia di destra, per garantire la difesa della vita e dei beni dell'intera comunità, per lottare contro la corruzione statale a sostegno della democrazia, della giustizia sociale e per effettuare un'effettiva riforma agraria. Tuttavia le loro azioni li annoverano tra i guerriglieri spietati della controriforma, che aveva messo nelle mani dei narcotrafficienti cinque milioni di ettari delle migliori terre del paese. Cfr. G. PICCOLI, *Colombia, il paese dell'eccesso. Droga e privatizzazione della guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 2003; J. CHILD VÉLEZ, M. ARANGO JARAMILLO, *Los condenados de la coca*, Medellín, J.M. Arango Editorial, 1985.

10. I due termini provengono dal *parlache*, gergo sorto e diffuso nei bassifondi di Medellín ed estesosi successivamente in ulteriori strati sociali del paese. Il sicario – dal latino *sicarius*, ovvero pugnale – è una figura presente da sempre nella società colombiana, anche se si è trasformato in soggetto letterario, soprattutto negli ultimi quindici anni «grazie» al narcotraffico che lucra sulla morte. Dopo l'assassinio di Rodrigo Lara Bonilla (30 aprile 1984), ministro della Giustizia nel governo di Belisario Betancur, per mano di un ragazzino a bordo di una motocicletta, i sicari sono associati a bambini e ad adolescenti che, al servizio della Mafia e riuniti in bande armate, terrorizzano i quartieri degradati delle metropoli colombiane. In tal modo, essi ottengono un ruolo sociale all'interno delle rispettive comunità di appartenenza. Tuttavia, il «sicariato» è un fenomeno radicato in tutte le istituzioni colombiane, siano esse clandestine come i narcotrafficienti, la guerriglia, o ufficiali come i paramilitari e lo Stato. Cfr. O. OSORIO, *El sicario en la novela colombiana*, http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art_4_poligramasJunio%202008.pdf (2012/07/12).

11. Il fenomeno, cominciato in forma massiccia nella provincia del Chocó nel 1994, si è poi esteso ad altre regioni del paese flagellato dal conflitto armato. Secondo la *Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento* (CODHES), fino all'anno 2003, approssimativamente 2.700.000 persone si sono dovute spostare a causa della violenza. Se inizialmente tutto ciò era tenuto sotto silenzio, negli ultimi dieci anni – quando cioè tali spostamenti hanno assunto proporzioni di enorme vastità –, sono apparsi numerosi studi sull'argomento; cfr. C.M. ORTIZ, *Presentación*, «Palimpsesto: Exclusión, nomadismo y destierro», 2, 2002, pp. 6-10. Proprio per la sua estensione esso è fortemente avvertito dagli scrittori: Laura Restrepo ad esempio dedica all'argomento *La multitud errante*, ispirandosi per il personaggio «Siete por Tres» a un bambino in carne ed ossa, da lei conosciuto durante il suo soggiorno di lavoro a Barrancabermeja, uno dei quartieri più affollati di *desplazados*. Dapprima denominato «Veintiuno» – per avere sei dita in un piede –, in seguito al veto del parroco, il ragazzino è chiamato dai suoi coetanei «Siete por Tres»: il soprannome cambia, ma il risultato dà sempre «Veintiuno». Cfr. D. MELIS, *Una entrevista con Laura Restrepo*, «Chasqui», 34 (1 mayo 2005), p. 122.

no con meno di due dollari al giorno, mentre il conflitto assorbe ventitré miliardi di dollari all'anno, ovvero il 25% del prodotto interno lordo. La guerra, insomma, fa aumentare esponenzialmente gli affari e le campagne si spopolano per permettere l'insediamento delle grandi multinazionali, alimentari e non.¹² A ciò si aggiunga la corruzione istituzionale che, alla luce di un'apparente democratica correttezza politica, punisce la popolazione meno abbiente, mentre assolve i ricchi e i potenti, per non parlare dei militari le cui malefatte vengono puntualmente insabbiate. Impossibile ogni cenno di dissenso perché i paramilitari sono abilissimi nel contenere la protesta sociale, come ampiamente dimostrato da qualsiasi indagine in proposito.

Nonostante il processo di pace, la guerra continua funestando l'intero paese che assiste a una diaspora costante di cittadini i quali, incapaci di resistere a simile situazione, si rifugiano in esili più o meno dorati. Coloro che rimangono - la maggioranza - cercano di sopravvivere il meglio possibile anche se per la popolazione più debole - donne e bambini¹³ - i

12. Cfr. MELIS, *Una entrevista con Laura Restrepo*, p. 122.

13. In particolare la violenza sessuale contro donne, adolescenti e bambine da parte dei gruppi armati è una realtà gravissima diffusa in tutto il paese, sia nelle aree urbane che in quelle extraurbane: solo sporadicamente è denunciata, in maniera superficiale, dall'informazione ufficiale, in quanto le denunce, in mano a piccole organizzazioni di donne disseminate nel paese, si disperdono per mancanza di un'informazione sistematica. Per portare un po' di visibilità in proposito è stata creata, nel settembre del 2000, la *Mesa de trabajo: Mujer y conflicto armado*. Si tratta di un coordinamento nazionale formato da singoli intellettuali, da organizzazioni civili e da istituzioni internazionali, con l'obiettivo di monitorare e di denunciare le diverse situazioni. Compito assai difficile perché le dirette interessate, donne mature, ragazze e bambine, per timore di rappresaglie e per l'assoluta mancanza di fiducia nelle istituzioni, non denunciano le violenze subite dagli uomini armati. Colei che malauguratamente muore non viene nemmeno fatta oggetto di accertamenti di violazione. In particolare *La Red Nacional de Mujeres* di Cali ha iniziato a tenere un archivio con le informazioni sui casi di donne violentate dai soldati, sia in casa o per strada, sia in autobus o in taxi. Gli uomini armati aggrediscono, minacciano e offendono le donne per essere solidali con il partner o perché difendono i figli e le figlie dal reclutamento forzato; i paramilitari violentano le mogli dei contadini che si sono arruolati nella guerriglia, coinvolgono i loro figli nel giro della prostituzione e sono responsabili anche di massacri, di blocchi alla libera circolazione di merci e persone, del controllo sulla vita delle comunità vigilando sul comportamento e sui costumi dei giovani e delle giovani. Solo a partire dal 2001, con la pubblicazione annuale dei rapporti della *Mesa*, si è venuti a conoscenza, ad esempio, che tra ottobre del 2000 e marzo del 2001, circa due donne sono morte ogni giorno a causa della violenza sociopolitica, una donna ogni dieci giorni è sparita forzatamente e una donna ogni venticinque giorni è morta in combattimento. Cfr. *Integración de los derechos humanos de la mujer y la perspectiva de género. La violencia contra la mujer. Informe de la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias*, Sra. Radhika Coomaraswamy, presentado de conformidad con la resolución 2001/49 de la Comisión de Derechos Humanos Adición. Misión a Colombia (10 a 7 de noviembre de 2001).

soprusi sono devastanti e quasi totalmente ignorati persino dalle decine di rapporti che vengono pubblicati in Colombia ogni anno sulla situazione dei diritti umani e del diritto internazionale umanitario.

Dalla mimesi alla finzione letteraria

Se un testo si realizza come enunciazione nei confronti del reale e di colui che scrive, esso deve necessariamente ricorrere alla storia sociopolitica e culturale, dialogare con altri testi o con ulteriori forme di espressione estetiche ed etiche. Una cosa è certa: ogni opera è unica e si forma attraverso le esperienze di vita individuale poiché è il prodotto di una singola educazione culturale, della visione soggettiva del mondo, degli avvenimenti personali e delle sue interpretazioni.

Nel ripercorrere generi e forme di scrittura molteplici – romanzo, racconto, cronaca, narrativa per ragazzi, saggistica – secondo l'ottica della giornalista e della documentarista, non sorprende se Laura Restrepo ha un'unica, grande «ossessione»: la presentazione della realtà colombiana, luogo privilegiato per percepire la pazzia e il disordine del mondo. Non è un caso se proprio in Colombia si diffonde questa particolare tipologia di «letteratura della violenza», tanto da divenire tema obbligato per i suoi scrittori, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo XX, e precisamente nel periodo che va a cavallo tra gli avvenimenti suscitati dalla morte del capo liberale Jorge Eliécer Gaitán e il *Bogotazo*, del 9 aprile 1948. Scrittori come Arturo Alape (1938-2006) e soprattutto Alfredo Molano (1944) – autore di ben dieci volumi¹⁴ che offrono un'ampia e concreta visione di come vivono e praticano la violenza i *campesinos* – hanno fatto della testimonianza il loro genere sicuramente più riuscito e riconosciuto, raccogliendo dalla viva voce dei sopravvissuti all'Epoca della Violenza, le loro drammatiche vicende.

Oltre a queste opere, vi sono poi i romanzi *La Virgen de los sicarios* (1994) di Fernando Vallejo (1942), *Noticia de un secuestro* (1996) di Gabriel García Márquez che emergono per l'alta qualità di scrittura e un numero consistente di narrazioni scritte da autori estremamente preoccupati per le sorti del paese – è sufficiente dare uno sguardo ai titoli pubblicati per rendersi conto dell'entità di tale tipologia letteraria che va di pari passo con l'evoluzione sociopolitica.¹⁵ Cito, ad esempio,

14. Ne ricordo alcuni tra i più famosi: *Así mismo* (1993), *Los años del tropel. Crónicas de la violencia* (2006), *Trochas y fusiles. Historias de combatientes* (2007), *Así los dejo esos fierros* (2009).

15. I romanzi sui sicari si possono suddividere in tre categorie: alla prima appartengono

solo alcuni tra i nomi più importanti, anche se l'elenco sembra essere infinito: Caballero Calderón (1910-1993), Zapata Olivella (1920-2004), Mejía Vallejo (1923-1998), Cepeda Samudio (1926-1972), Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945) e Jaime Jaramillo Arang (1945) sono sicuramente tra gli autori più impegnati nel denunciare, sia pure attraverso la letteratura, le terribili condizioni di vita in cui versano i colombiani delle città e delle campagne.

In quest'ambito geografico leggende, storie e miti antichi si affiancano ai moderni racconti sul narcotraffico, dove emerge tutta la violenza di una società in cui vendette e tradimenti, verità e menzogne si alternano sempre con molta asprezza. Tali nuove ed incisive modalità narrative, non esenti da fantasia e da umorismo, orientano la scrittura sulla dinamica di relazioni di classe e di genere per relazionarsi con la realtà del momento, senza tuttavia trascurarne l'aspetto «magico». Come dimenticare ad esempio, in *Dulce compañía* di Laura Restrepo, il sopraggiungere di un arcangelo nel bel mezzo di uno dei quartieri più miserabili di Bogotá, popolato di *desplazados*, ricolmi di profonda religiosità, nonostante la loro sofferenza e la mancanza di orizzonti?

Leggere detti testi significa vedere e comprendere, nella variabilità della forma, un soggetto altro, inserito nel tempo e nella cultura propri, capace di cogliere il labile punto d'incontro fra reale e immaginario, tra ciò che appartiene alla natura e ciò che la travalica. Sono soprattutto i sentimenti e le emozioni più profonde, veicolate dalle voci narranti, a sovrapporsi: i continui rimandi alla realtà colombiana e latinoamericana in senso lato, nell'imprimere un ritmo frenetico alla narrazione, mettono in atto una critica sociale dalla particolare dinamicità. Vedasi ad esem-

le narrazioni che danno voce ai sicari che esprimono sensazioni e desideri attraverso discorsi frammentati, riflesso del mondo in cui vivono; ne sono un esempio: *La mala hierba* (1981) di Juan Gossain (1949), *El cielo que perdimos* (1990) di Juan José Hoyos (1953), *Tuyo es mi corazón* (1984) e *La mirada de los condenados* (2003) scritto a quattro mani tra James Valderrama (1964) e Oscar Osorio (1965). Nella seconda categoria di narrazioni il sicario è una sorte di eroe picaresco, vittima della società: lo evidenziano i libri-testimonianza *No nacimos pa' semilla* (1990) di Alonso Salazar (1960) e *El pelaito que no duró nada* (1991) del cineasta Víctor Gaviria (1955); i romanzi *La virgen de los sicarios* (1994) di Fernando Vallejo (1942), *Morir con papá* (1997) di Óscar Collazos (1942), *Rosario Tijeras* (1999) di Jorge Franco Ramo (1962) - per la prima volta appare una donna sicario - e *Sangre ajena* (2000) di Arturo Alape (1938-2006). Nella terza categoria, il sicario è rappresentato come un anello della catena del narcotraffico e della violenza: *Hijos de la nieve* (2000) di José Librado Porraí (1959), *Comandante Paraíso* (2002) di Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945) e *Testamento de un hombre de negocios* (2004) di Luis Fayad (1945). Cfr. M.A. ARANGO, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

pio *La multitud errante*, in cui costanti sono le tensioni tra memoria e passione, tra conflitti individuali e sociali, tra sentimenti contrastanti: amore e prostituzione, vita e morte, attrazione e repulsione, solidarietà ed egoismo costituiscono il sostrato su cui si sviluppa la lotta tra la classe padronale nordamericana e i lavoratori colombiani della Tropical Oil Company. Esempio in proposito è anche *La novia oscura* che narra lo sciopero dei coltivatori di riso.

Non solo; il superamento dei generi letterari, la frammentarietà delle tecniche narrative – proprie di una scrittura postmoderna, ma talora al femminile –, il ricorso ad un linguaggio pregno di allusioni e di descrizioni in cui dialoghi e monologhi esaltano la forza evocatrice della parola, il fraporsi di molteplici piani narrativi e punti di vista, di partecipazione e distacco, di storia personale e storia ufficiale, attivano un processo di metamorfosi. Nell'aprire a nuove ed originali possibilità espressive, viene ancora più esaltato il malessere sociale costantemente alimentato dalla menzogna e dalla falsità.

Tuttavia, le protagoniste di tali storie vibranti ed appassionate possono considerarsi delle vere e proprie eroine proprio perché si oppongono, con ferma determinazione, a destini di prostituzione forzosa, di follia, di dolore assoluto, di amori opprimenti. Sayonara di *La novia oscura*, Alina Jericó di *Leopardo al sol*, l'anonima giornalista di *Dulce compañía*, Alicia di *La isla de la pasión*, Agustina di *Delirio* e Lorenza di *Demasiados héroes* riflettono la forza manifestata dalla stessa autrice. La sua vita, che va di pari passo con il destino dell'amata Colombia è un susseguirsi di avvenimenti, spesso drammatici, vissuti con sofferza e costante partecipazione. Non è un caso se Laura Restrepo ha ricoperto anche ruoli di grande considerazione «politica»: lo testimonia la sua presenza alla negoziazione del processo di pace¹⁶ voluto dal presidente Belisario Betancur. Dalla Colombia al Messico, all'Argentina, alla Spagna, l'impegno da lei profuso per abbattere ogni forma di violenza è totale e generoso, a tal punto da costarle molteplici e non facili *desplazamientos*.¹⁷

16. In proposito, scrive l'autrice: «El día en que recibí la carta del presidente Betancur con mi nombramiento, yo trabajaba desde hacía dos años como editora y responsable de la sección política nacional de la revista Semana, de Bogotá... Integrarme a la Comisión de Negociación me permitió estar en contacto permanente con los protagonistas – de uno y otro bando – del proceso, y en alguna discreta medida también participar en él, en calidad de mensajero o portador de razones entre el gobierno y la guerrilla, y en calidad de verificador de los hechos para determinar quién violaba la tregua» (L. RESTREPO, *Historia de una traición*, Madrid, IEPALA, Serie Problemas Internacionales, 1986).

17. Riporto l'opinione di Restrepo sull'esilio, significativa per comprendere il *desplazamiento* dei suoi personaggi: «El exilio es una situación muy particular donde tú estas en

Evidente è il percorso evolutivo, nato dal dolore e rafforzatosi nella sofferenza, che queste donne hanno intrapreso attraverso delle vere e proprie prove iniziatiche per poter uscire dall'esilio reale o interiore nel quale si sono rifugiate, per approdare alla consapevolezza del sé e per recuperare il senso di un'appartenenza. Alla fine sono riuscite, con la forza delle proprie azioni, ad annullare i vincoli opprimenti del passato, a portare avanti una lotta convinta contro la dittatura che, nonostante le gravi conseguenze punitive – tra cui la lancinante separazione dell'esilio, la straniante sensazione di vivere al di fuori del proprio mondo –, non ha mai soffocato la loro aspirazione alla conquista della libertà fisica e creativa.

Dall'altro lato della storia, nel loro *desplazamiento* totale che stimola la scoperta del sé, esse forniscono la propria interpretazione della realtà, scoprendo modelli concettuali tesi al miglioramento sociale e manifestando la capacità di configurare il mondo secondo il proprio modo di essere, di pensare e di sentire. In questo processo di coerente trasformazione femminile per raggiungere la libertà collettiva si avverte una duplice lezione: estetica, perché nel tentativo di perfezionare la visione simbolica del mondo e del linguaggio si sviluppa l'immaginazione; etica, in quanto l'interpretazione artistica suggerisce una possibile soluzione ai mali che affliggono la Colombia.

E i mali della Colombia sono davvero molti, narrati sempre con abilità tecnica, frutto di sperimentazioni personali, da una scrittrice come Laura Restrepo che trae ispirazione dall'esperienza diretta acquisita in qualità di giornalista e poi trasfigurata nella finzione letteraria, come ben evidenziano tutti i suoi romanzi-reportage. Trasgredendo le «consuete» – almeno per le donne – norme del silenzio, il messaggio da lei inviato, attraverso la denuncia di ogni forma di repressione e di violenza, è forte e chiaro. Per tale motivo la relazione dialettica tra privato e pubblico origina un *plot* costruito su esperienze personali sempre subordinate allo sviluppo storico.

Mentre *Historia de una traición* esprime senza mezzi termini il pensiero di Laura Restrepo nei confronti della situazione del paese, delle sue classi dirigenti, del presidente Belisario Betancur – che racchiude

un sitio, pero de alguna manera hay como una muralla que te impide entrar al sitio, y esta muralla es básicamente una condición interna tuya, donde tú eres una persona castigada, está sacada de donde quería estar, está obligada a estar en un sitio en el que no quieres. Entonces yo siempre he pensado – lo sentía en ese momento – que no quería escribir sobre el exilio porque era una realidad en la que estaba metida en esos momentos. Demasiado cercana, digamos. Me atrapaba mucho, era como una supervivencia, era lidiar con esa nostalgia que hay en ese grupo de gente que está siempre con el corazón en otro lugar» (MELIS, *Una entrevista con Laura Restrepo*, pp. 114-129).

in sé le tipiche caratteristiche del *caudillo* – e dei maggiori esponenti di M-19¹⁸ – tra di essi si ricordano: Jaime Bateman Cayón, Carlos Toledo Plata, Iván Marino Ospina e Carlos Pizarro –, *Historia de un entusiasmo* tratta delle negoziazioni di pace tra governo e guerriglieri; *Leopardo al sol* sviluppa la storia del conflitto armato tra due bande di narcotrafficienti – i Barragán e i Monsalve –; *Dulce compañía* presenta le opposte interpretazioni sulla natura di un arcangelo; *La novia oscura* ruota intorno a conflitti individuali e sociali; *La multitud errante* evidenzia la corrispondenza tra macerazione interiore della protagonista e tragiche conseguenze di una guerra infinita; *Delirio* narra la lotta dei narcotrafficienti contro lo Stato e il contrasto tra realtà ed apparenza; *Demasiados héroes* affronta la tremenda dittatura argentina di Jorge Rafael Videla.

Il mondo, caotico e frammentario, di personaggi che soffrono e amano all'interno di una realtà violenta, trova una propria armonia nella struttura linguistica, diegetica e mimetica al tempo stesso. Ciò è particolarmente avvertito dal lettore proprio perché viene attivata un'energia di confronto tra coscienze, tra potenziali semantici capaci di cogliere le tensioni e le incertezze del momento storico, facendo intravedere l'urgenza di modificare la visione del futuro, di offrire una speranza, un orizzonte d'attesa. La denuncia nei confronti della violenza politico-sociale è, pertanto, sviscerata negli aspetti più sofferti e problematici – famiglia, *desplazados*, mafia, prostituzione, corruzione politica, religiosità popolare mescolati insieme per meglio dimostrare la loro stretta relazione –, da eroine impegnate in una lotta quotidiana di dolore e di sopraffazione. Il loro errare tra tematiche e luoghi metaforizza il senso della coesistenza, l'ancestrale ricerca di coerenza spaziale, la necessità di una memoria storica e la nostalgia come meccanismo di ritorno alle origini. Ciò porta al riconoscimento del sé, e allo stesso tempo rende qualsiasi tragico spostamento un'esperienza condivisa che unisce le persone.

18. Il «Movimiento 19 de Abril» o «M-19» o «el eme», sorto in seguito a una presunta frode alle elezioni presidenziali del 19 aprile 1970, si contraddistingue per il suo aspetto ribelle e per le sue tattiche di guerriglia urbana. La successiva trasformazione in movimento politico di sinistra, noto come AD-M19 – *Alianza Democrática M-19* – gli assicura l'appoggio popolare sino alla definitiva chiusura verso la metà degli anni Novanta. Se non esiste più nella sua conformazione militare o politica, senza dubbio è ancora presente in alcune istituzioni universitarie statali – come il Collettivo Carlos Pizarro –, in gruppi politici sia di sinistra – Polo Democrático Alternativo –, sia di destra che hanno appoggiato il governo del presidente Álvaro Uribe Vélez. Cfr. D. VILLAMIZAR HERRERA, *Aquel 19 será una historia del M-19, de sus hombres y sus gestas. Un relato entre la guerra, la negociación y la paz*, Bogotá, Planeta, 1995.

Laura Restrepo, con grande abilità e profondità d'indagine, è riuscita a cogliere, senza pudori e con straordinaria passione, la complessità dell'animo femminile, la volontà della donna di impegnarsi politicamente per sanare ingiustizie sociali, per conquistare un ruolo storico, sociale e politico troppo a lungo vietato. Attraverso la sua scrittura prende consistenza l'immagine di una donna aperta alla partecipazione sociale, con sogni ed aspirazioni proprie, capace di intervenire attivamente nella realtà politica. L'esperienza negativa di una situazione decentrata dalla storia si trasforma - almeno nel suo universo letterario in cui l'amore trionfa sopra ogni forma di egoismo - in proposta di cambiamento sociale. Ciò fa sì che la politica venga intesa come metafora d'identità, «luogo» di lotta culturale, accesso a modelli di vita differenti e a mezzi di riappropriazioni delle strutture sociali.

Bibliografia

- M.A. ARANGO, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.
- G. BELLINI, *La protesta nel romanzo ispano-americano del Novecento*, Milano, Cisalpino, 1957.
- G. BELLINI, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez: studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.
- G. BELLINI, *De tiranos, héroes y brujos. Studi sull'opera di Miguel Ángel Asturias*, Roma, Bulzoni, 1982.
- G. BELLINI, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Roma, Bulzoni 1999.
- G. BELLINI, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni 2000.
- J. CHILD VÉLEZ, M. ARANGO JARAMILLO, *Los condenados de la coca*, Medellín, J.M. Arango Editorial, 1985.
- C. GILLIGAN, *Con voce di donna*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- D. MELIS, *Una entrevista con Laura Restrepo*, «Chasqui», 34.
- A. NERI, *Pioggia di sangue: la guerra civile in Colombia*, Torino, L'Harmattan Italia, 2001.
- C.M. ORTIZ, *Presentación*, «Palimpsesto: Exclusión, nomadismo y destierro», 2, 2002, pp. 6-10.
- O. OSORIO, *El sicario en la novela colombiana*, http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art_4_poligramasJunio%202008.pdf (2012/07/12).
- G. PICCOLI, *Colombia, il paese dell'eccesso. Droga e privatizzazione della guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- L. RESTREPO, *Historia de una traición*, Madrid, IEPALA, Serie Problemas Internacionales, 1986.
- L. RESTREPO, *Historia de un entusiasmo*, Bogotá, Editorial Norma, 1999.
- M.A TRENAS, «*El poder absoluto convirtió a Trujillo en un monstruo; hasta con-*

trolaba los sueños». Entrevista a Mario Vargas Llosa que publica «La fiesta del Chivo», «La Vanguardia», 7 marzo 2000, p. 49.

A. TRIFIRÒ, *Colombia. Guerra, una lettura di genere*, <http://www.latinoamerica-online.info/soc03/donne01.03.html> (2012/07/12).

M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Punto de Lectura, 2007.

D. VILLAMIZAR HERRERA, *Aquel 19 será una historia del M-19, de sus hombres y sus gestas. Un relato entre la guerra, la negociación y la paz*, Bogotá, Planeta, 1995.

Aporía narrativa en *El torturador* de José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciuolo

ABSTRACT *The study analyzes the short story «El torturador» (1964) by José Emilio Pacheco (México D.F., 1939), published in the volume «La sangre de Medusa y otros cuentos marginales» (1991). The story approaches the problematic of violence related with torture and the torturer point of view, leading to an axiological inversion of his role, because he becomes the victim. At the same time, the fragmentation of narrative construction reflects the configuration of a discourse where violence plays as the significant in the organization of subjectivity and fiction.*

Mirate | así | qué cangrejo monstruoso atenazó tu infancia |
qué paliza paterna te generó cobarde | qué tristes sumisio-
nes te hicieron despiadado | no escapes a tus ojos | mirate
| así | ónde están las walkirias que no pudiste | la primera
marmita de tus sañas | te metiste en crueldades de once
varas | y ahora el odio te sigue como un buitres | no escapes
a tus ojos | mirate | así | aunque nadie te mate | sos cadáver
| aunque nadie te pudra | estás podrido | dios te ampare | o
mejor | dios te reviente.

MARIO BENEDETTI, *Torturador y espejo*

El objeto de estudio del presente trabajo es el cuento *El torturador* (1964) de José Emilio Pacheco (México D.F., 1939), publicado en el volumen *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1991), miscelánea que reúne textos escritos por el autor entre 1956 y 1984, aparecidos en revistas, periódicos y plaquetas. El cuento representa una aproximación a la problemática de la violencia, relacionada en última instancia con la práctica de la tortura, indagada ya no desde la perspectiva de las víctimas, sino del verdugo y de su relación con el poder. A partir de la teoría de René Girard según la cual nadie puede protegerse de las consecuencias de la violencia, ni quien la ejerce, el texto se desarrolla alrededor de

la figura del torturador y del trastocamiento axiológico que su papel sufre, puesto que de victimario se convierte en víctima. Al mismo tiempo, a nivel estilístico la escritura se configura como el derrame de la violencia tanto sufrida por el protagonista durante su infancia como impartida por él mismo como torturador, puesto que se construye como un discurso fragmentario en el cual la violencia se convierte en significativo genérico en la organización de la subjetividad y de la ficción misma.

Con respecto a la bibliografía crítica relativa a la obra de José Emilio Pacheco, su producción poética es ampliamente estudiada y documentada, mientras que los trabajos acerca de su labor narrativa resultan escasos. Entre éstos destacan el estudio sobre la relación entre historia y ficción en la narrativa del autor llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979); las dos recopilaciones de ensayos heterogéneos a cargo respectivamente de Hugo J. Verani (1985) y de Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (2006), la investigación doctoral de Jesús de Ramos acerca de los rasgos posmodernos en los cuentos pachequianos (1992), y el trabajo sobre el microcuento de María Ángeles Pérez López (2004).

Antes de adentrarse en el análisis del cuento, sin embargo, es necesario delimitar el ámbito de trabajo. La preocupación alrededor del tema de la violencia asociada con la práctica de la tortura es de cabal importancia en las producciones hispanoamericanas tanto literarias como científicas posdictatoriales, y se asocia a temáticas liminares como las de trauma y derechos humanos.¹ Las ciencias sociales y la disciplina recién consagrada de los *Trauma Studies* se imponen como soberanas en este complejo terreno, dando origen a una amplia tradición de investigaciones que sobre dichas cuestiones han construido una compleja teoría del tiempo, de la memoria, y de la verdad.²

1. Entre los copiosos estudios relativos a la temática de la violencia concretizada en la práctica de la tortura se señalan entre otros: I. AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago, Cuarto Propio, 2000); P. DUBOIS, *Torture and Truth* (New York, Routledge, 1991); J.E. CORRADI, P. WEISS FAGEN, M.A. GARRETON (eds), *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America* (Berkeley, University of California Press, 1992); W.S. HEINZ, H. FRÜHLING (eds), *Determinants of Gross Human Rights Violations by States and State-Sponsored Actors in Brazil, Uruguay, Chile and Argentina 1960-1990* (The Hague, Martinus Nijhoff Publishers, 1999); F. REATI, *Nombrar lo innombrable* (Buenos Aires, Legasa, 1992); B. SARLO ET ALII (eds), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires, Alianza, 1987); E. SCARRY, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York, Oxford University Press, 1985); D. TAYLOR, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»* (Durham, Duke University Press, 1997).

2. Dentro de la imponente bibliografía sobre el tema del trauma, se señalan los trabajos más actuales: C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore,

Lejos de abarcar de manera exhaustiva la compleja problemática de la tortura, el presente análisis quiere estudiar el papel simbólico que la figura del torturador y su trastocamiento tienen en el texto, a la vez que indagar cómo se articula la relación entre la esfera de la violencia y la organización de la escritura como reflejo de la misma.

El relato es uno de los textos que constituyen la segunda parte de *La sangre de Medusa* y otros cuentos marginales, la cual contiene textos que el mismo autor clasifica como «narraciones realistas de 1960 y 1961»³ en la nota preliminar al volumen, donde, además, se aclara también el lugar en la que se editaron: «*El enemigo muerto* en “Estaciones”; *Teruel*, con otro título en “El rehilete”; *Paseo en el lago* en “Cuadernos del viento”; *El torturador* en “Revista mexicana de literatura”» (11).⁴

El cuento empieza con la tortura mortal infligida por el protagonista José Morales a daño de su amigo de infancia Enrique Altamirano, opositor del gobierno de Miguel Alemán. A partir de ese momento, el texto se estructura como un recuento analéctico de la historia del protagonista desde su niñez hasta el presente, trazando un recorrido a través de los episodios más cabales de vejación. El relato se cierra de manera circular con la vuelta al presente narrativo y el suicidio del torturador.

La violencia acompaña toda la existencia y la conducta de José Morales a partir del mismo acto de su concepción, determinado no por una libre elección, sino por una constrictión. Hijo de una prostituta y de un militar estadounidense, tras la muerte de su madre alcohólica por mano de «un ebrio que le cortó la garganta en un cuarto de hotel» (64), la mujer que tiene que ocuparse de él lo abandona «en la fonda donde trabajaba de mesera» y huye «para no cargar con la responsabilidad» (64). El chico crece en la soledad, sufriendo maltratos tanto psicológicos como físicos por parte de su coetáneos y de Doña Eusebia, dueña de la fonda. En el cuento se lee:

The Johns Hopkins University Press, 2006); D. LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001); J.C. ALEXANDER (ed.), *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley, University of California Press, 2004); S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003).

3. J.E. PACHECO, *Nota: La historia interminable*, en *La Sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México D.F., Era, pp. 9-13. Todas las citas a la obra se refieren a la edición citada y en adelante sólo se pondrá el número de página entre paréntesis.

4. De las cinco partes en la que se divide *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, la primera incluye los dos cuentos de la plaqueta de 1958 - *La sangre de Medusa* y *La noche del inmortal* - y el texto *Tríptico del gato*; la tercera incluye 24 microrrelatos bajo el título común de *Mínima expresión y Cinco ficciones*; la cuarta «relatos microrrelatos fantásticos que aparecen después de las narraciones realistas de 1960 y 1961» (10), y la quinta, relatos que «salieron durante la pasada década en Proceso» (12).

Tengo doce años como casi todos ellos. Me gustaría jugar e ir a la escuela. Pero lo único que hago es darme de golpes con quienes me persiguen. Antes era peor. Ahora ya sé pelear y estoy acostumbrado. Ya no hay quien se me ponga si no es en montón. Y ni así pueden conmigo. Por eso me tiran piedras y me agarran entre todos. *Negro negro negro*, como si ellos fueran tan blancos [...] vuelvo a casa ensangrentado con la camisa rota. Doña Eusebia se enoja y me grita: Nunca vas a aprender, hijo de puta. Le molesta mucho tener que darme la comida y dejarme dormir en un colchón mugroso. A veces la ayudo a barrer, a trapear, a lavar platos. Cuando los rompo o quedan grasientos doña Eusebia me da de coscorrones [64].

La rabia que se alimenta dentro de él desemboca en la fuerza física engendrada por su cuerpo, que se convierte en una característica distintiva y en un elemento de sobrevivencia, puesto que en un primer momento, le permite ser un boxeador de éxito conocido como «el Negro Morales», y luego un torturador. Así en el texto un cronista de «La Voz de la Laguna» comenta:

Como todos ustedes saben, la carrera de este joven peleador ha sido meteórica. El Negro Morales se perfila como el gran prospecto de la temporada boxística. En dos años y medio de actividad sobre los rings ha participado en treinta combates, de los cuales ha ganado veintiocho, dieciséis de ellos por nocaut; empatado una pelea y perdido otra por decisión. [...] No creemos equivocarnos, amigos, al decir que ustedes también quedaron impresionados por el ponch, la velocidad y la decisión de este joven peleador [66].

Al final del relato, sin embargo, se asiste al trastocamiento de la violencia perpetrada. Tras haberse ejercido sobre la víctima, sus consecuencias se desencadenan sobre el torturador como sentido de culpabilidad y miedo a ser perseguido por sus crímenes, ideas que lo acosan llevándolo a la autosugestión y al suicidio. Al oír toques de tambores en la calle, el protagonista sobrecochado por el miedo de que la policía haya venido por él, decide matarse tirándose por la ventana:

A las tres de la tarde el estruendo que subía de la calle despertó a José Morales. Reconoció el golpe inconfundible del tambor y el sonido de los clarines. Se puso violentamente de pie. Amartilló su escuadra y quedó inmóvil. El estruendo se aproximaba [...] Me matarán, me colgarán de un poste, me rociarán de gasolina para quemarme vivo. Ya se hizo lo que buscaba Altamirano. Pero no me arrodillaré a pedir perdón. Seguramente viene por mí. No, no me agarran vivo. Se introdujo en la boca el cañón de la pistola. Sintió su frialdad en los dientes y en el paladar, pensó en el estallido del cráneo y la dispersión sangrienta de la masa cefálica. No se atrevió a oprimir el gatillo. Los tambores y los clarines sonaban cada vez más cerca del edificio. Entonces arrojó la escuadra y saltó por la ventana.

Su cuerpo quedó entre la acera y el pavimento, hundido en su propia sangre.

Las alumnas de la Escuela Comercial Leona Vicario suspendieron sus ejercicios de escoleta [69].

La figura del torturador que José Morales encarna parece responder a las dos características principales que, según Hannah Arendt, connotan al criminal; es decir, la capacidad de engañarse a si mismo y la atmósfera de sistemática mentira que constituye el ambiente general de su entorno (60). A este respecto, parece significativo citar el fragmento número 8, que echa luz sobre el clima socio-político de la época. Se trata de las líneas de un periódico, *Editorial: Quosque tandem...?*, que apoyan y alaban «el brillante régimen que preside el Señor Licenciado Presidente Don Miguel Alemán» que «ha puesto a México en un sitio de privilegio entre las naciones del orbe» (68), a la vez que denuncian ferozmente «la persistencia inexplicable de un pasquín disolvente, lleno de ideas exóticas e injurias», que se distribuye en escuelas y fábricas. La construcción y el mantenimiento de la ideología política se nota en los sintagmas utilizados y en los atributos asociados a la conducta y a los supuestos logros del gobierno:

Perpetra ese crimen de lesa Patria un sedicente «profesor» que venenosamente infunde en la conciencia maleable de sus infortunados educandos ideas enemigas del *bienestar social* de que disfrutamos. Este agitador pretende ignorar que hace mucho el Pueblo de México, *unido como un solo hombre*, acabó con la nefanda y torpe «Educación Socialista», error de pasados gobiernos, lacra de la que no quisiéramos ni acordarnos, disparate que autorizaba cualquier desenfreno de los cuerpos y de las conciencias.

La Sociedad exige ponerle un hasta aquí al rojillo de marras que tanto daño está sembrando no sólo entre la *juventud estudiosa, porvenir radiante de México*, sino de *obreros y campesinos, tan beneficiados por el dinámico régimen alemánista*. ¡Basta ya! Preguntemos con el inmortal Cicerón: *Quosque tandem abutere Altamirano patientia nostra?*⁵ [68].

La ideología fomentada por el poder y sus dispositivos conlleva una distorsión de la realidad en la mente del protagonista. En el cuento se repite la justificación a la cual el torturador acude para sus acciones, apelando a un deber superior que tiene que cumplir: «No hay asco ni miedo: después de todo, cumples tu deber, obedeces a los órdenes, defiendes a la sociedad» (62) y, más adelante, «Todos lo traicionaron. Tú más que nadie. Pero no fue por gusto: obedeciste órdenes, te repites. Altamirano había puesto en peligro la seguridad nacional con un plan que él y otros cinco ilusos elaboraron para trastornar el sistema de co-

5. El subrayado es mío.

municación del país» (63). Al final del cuento, recordando José Morales la tortura infligida a su amigo, se lee: «¿Qué hubiera hecho don Ernesto en tu lugar? Lo mismo que tú. Uno acepta responsabilidades y tiene deberes. Lo demás no cuenta» (69).

La insistencia en la autojustificación se vincula, además, a otro rasgo que, según Hannah Arendt, connota el criminal y que también el protagonista del cuento refleja; es decir la incapacidad de pensar abrazando un punto de vista ajeno.⁶ Comunicar con él resulta imposible puesto que las palabras y la presencia de los otros, y por lo tanto la realidad en cuanto tal, no lo tocan. En esta línea, la figura del torturador parece corresponder a la imagen típica del criminal que no consigue ver y darse cuenta de la «realidad», porque su propio crimen se ha convertido en una parte de él.⁷ Al convertirse en un torturador, José Morales accede a un microcosmos producto del poder en el cual se siente protegido, y con el cual comparte los mismos mecanismos de autoengaño. Dicha actitud de engañarse a sí mismo resulta una condición moral necesaria para sobrevivir, que, sin embargo, al final acaba en contra de él; la distorsión ya no es un mecanismo que pertenece sólo a su crimen, sino que abraza toda la realidad, implicando una sugestión tal que lo llevará al suicidio.

Cabe ahora ahondar en un análisis retrospectivo, preguntándose acerca de los rasgos que caracterizan la violencia que el cuento pone en escena y de las razones que han llevado a José Morales a abrazarla.

Según José Sanmartín, la violencia es «la agresividad fuera de control, un descontrol que se traduce en agresividad hipertrofiada»;⁸ es decir que la violencia es una alteración de la agresividad natural – la alteración, pues, de un instinto – que se puede producir por la acción de factores tanto biológicos como ambientales. Buena parte de los adultos violentos han sufrido maltrato infantil o han aprendido de otros el uso de la violencia para alcanzar determinados objetivos. En este sentido, el protagonista del texto responde a las teorías interaccionistas de los estudios sociológicos, según las cuales las experiencias que cada individuo tiene a lo largo de su historia personal pueden configurar su propia biología; moldean su cerebro haciendo que algunos circuitos neuronales se construyan ex novo o potenciando otros ya existentes.⁹

6. Cfr. H. ARENDT, *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 57.

7. Cfr. ARENDT, *Eichmann en Jerusalén*, p. 60.

8. Cfr. J. SANMARTÍN, *El laberinto de la violencia. Causas, tipos y efectos*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 22.

9. Cfr. SANMARTÍN, *El laberinto de la violencia*.

Sin embargo, a eso se añade el hecho de que el maltrato físico puede causar rupturas cerebrales, cuya consecuencia es que la agresividad queda fuera del control consciente. Las emociones se escapan, así, a la regulación que impone la razón. Las coacciones físicas y psicológicas que José Morales soporta durante la infancia y adolescencia, producen un «modelado simbólico» conformado sobre la violencia, puesto que de niño aprende la violencia no sólo de lo que experimenta sobre sí mismo, sino también de lo que observa en otros, puesto que vive en un entorno violento.¹⁰ Al hablar del trabajo de José Morales en la fonda de Doña Eusebia, se lee: «Si quiero servir las mesas, los clientes de la fonda me gritan y me insultan, me tratan peor que doña Eusebia. Como ya estoy grande para dejarme, les contesto y me peleo con ellos» (64). Más adelante, se dice que por su conducta violenta lo mandaron «al bote de San Luis Potosí con pura gente de lo peor» (65), hasta que su amigo Teodoro le presenta a un hombre que tiene un gimnasio el cual lo introduce a la carrera de boxeador.

A este respecto, la capacidad física le permite a José Morales traducir la violencia sufrida en posibilidad de rescate, como sus mismas palabras sugieren: «cada vez que me trepo a un ring» revela José Morales a Altamirano «siento que me desquito de todo lo que me ha pasado» (67). Esto se relaciona con la noción de «dulce venganza», explicativa del porqué, en algunos casos, las víctimas reaccionan con formas extremas de violencia; lo hacen, de hecho, tras haber sido previamente victimizadas.¹¹

La violencia que caracteriza toda la vida de José Morales se desarrolla según un clímax ascendente que alcanza su ápice en la tortura infligida al compañero de escuela Enrique Altamirano. Parece posible establecer cierta relación entre la tortura como se presenta en el cuento y el acto sacrificial como lo describe René Girard. El sacrificio, según el filósofo francés, se caracteriza por ser una operación de transfert colectivo de valor positivo, cuya finalidad es alejar las tensiones internas y la violencia de la comunidad que se intenta proteger; es decir, es la tentativa de preservar a los amenazados por la muerte, actuando su sustitución con otros seres -como otros hombres o animales- dentro de un marco de ritualidad.

En el cuento, el paralelismo entre la tortura y el sacrificio así entendido se da en la finalidad que mueve la conducta violenta del protagonista, cuya raíz yace en su historia personal. La tortura, igual que el sacrificio, resulta una acción repetitiva que opera como transfert, pero pierde el carácter positivo y la finalidad colectiva que connotan el sacrificio,

10. Cfr. SANMARTÍN, *El laberinto de la violencia*, p. 40.

11. Cfr. SANMARTÍN, *El laberinto de la violencia*, p. 53.

convirtiéndose para José Morales en una forma de exorcización de la violencia individual y negativa. En la tortura así representada, además, se reproduce la figura sacrificial de la sustitución, donde el que se quiere proteger de la violencia es precisamente el torturador. Altamirano, por lo tanto, parece jugar el papel de «víctima sustitutiva», puesto que toma el lugar de sufrimiento que durante toda la vida le había tocado a Morales.¹² La violencia perpetrada sobre el otro resulta el reflejo especular de la violencia sufrida por el victimario a lo largo de su vida. En esta línea, entre sacrificio y tortura se establece una relación de oposición especular, puesto que los dos términos están acomunados por la violencia que ambos implican, pero cuyo valor axiológico se trastoca en el pasaje del primero al segundo.

Al mismo tiempo, no parece una casualidad que el blanco de la violencia sea un amigo del torturador y opositor político, puesto que, según Girard, la elección de la víctima se da en base a un criterio de «semejanza» y de «imposibilidad de venganza»; la víctima debe parecerse al que sustituye, a la vez que no tiene que ser vengable.¹³ Altamirano en este sentido representa el alter ego positivo de José Morales, puesto que es blanco, de clase social alta y su vida ha sido caracterizada por el bienestar tanto material como emotivo. La oposición simbólica entre los dos personajes se subraya en un diálogo que tienen en la escuela, en el cual Enrique Altamirano le hace notar a José Morales la explotación que sufre como boxeador: «— Te repito que es una tontería sentirse mal por lo que uno es. No hay nadie que tenga derechos a despreciar a otra persona. — Para ti es fácil decirlo porque te ha ido bien. Tu familia te apoya, pronto te recibirás de profesor. En cambio yo sólo tengo el box» (67).

Además, al estar Altamirano perseguido por el gobierno por sus ideales comunistas quita cualquier posibilidad de que alguien reclame su muerte. Tras su muerte, Martínez le dice a José Morales: «No te preocupes [...] pronto encontrarán el cadáver de Altamirano con ropa interior de mujer y con las uñas y los labios pintados. Los periódicos de nota roja mostrarán la foto y dirán: *Sádico crimen entre homosexuales*» (63).

A esto se añade que la elección de una persona querida como chivo expiatorio de la represión del protagonista parece reproducir el antiguo esquema mítico, y luego trágico, de la que Girard define «crisis sacrificial», basada en una indiferenciación entre violencia impura y purificadora, distinción en la que reside el valor simbólico del sacrificio.¹⁴ El

12. Cfr. R. GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 90.

13. Cfr. GIRARD, *La violencia y lo sagrado*.

14. Cfr. GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, p. 95.

hecho de que Morales torture a su amigo de infancia hasta matarlo da cuenta precisamente de una violencia indiferenciada que absorbe todo sin distinción, incluso los vínculos afectivos.

Es interesante observar que el cambio de rumbo y el trastocamiento axiológico del papel de torturador en torturado se da a través de la esfera isotópica de la vista, puesto que el cuento se abre y se cierra con una clara referencia a la mirada. Compárense los dos fragmentos que se citan a continuación, extraídos respectivamente del comienzo y del final del texto:

La luz del alba te desprende de los objetos y te aísla en el patio de la prisión. Tocas el dorso de tu mano. Se ha vuelto como la piel de otro, el hombre que acabas de atormentar. Yace sin sentido en un charco de sangre, pero resistió, asumió toda la responsabilidad [...] Altamirano ha muerto. Te encoges de hombros, enciendes el primer cigarro de la mañana [...] entras en el cuarto de baño, *te miras al espejo*. No hay asco ni miedo [...] Te echas agua en la cara. Te lavas las manos. Sales [62-63].

Ya hay *claridad de día* cuando subes los siete pisos del edificio sin elevador en la colonia Escandón. Abres la puerta de tu departamento. Te desvistes y te arrojas a la cama. No puedes dormir. Te persigue la *imagen* de Enrique Altamirano. Altamirano bajo los golpes en la pileta, sometido a los toques eléctricos en el cuerpo mojado. Altamirano sangrante, escupiendo los dientes, tumefacto, asfixiándose. Por último Altamirano inerte con los *ojos abiertos*. [...] Te levantas y entras en el cuarto de baño en busca de una pastilla para dormir. [...] José Morales *se miró al espejo y observó* en su cara una *expresión que sólo había visto en los torturados*¹⁵ [68-69].

La situación inicial vuelve de manera rizomática en el cierre del cuento, puesto que se presenta la misma referencia a la vista y su isotopía pero con consecuencias diferentes sobre el torturador. A partir de la idea de raíz clásica de que los ojos ajenos son lo que desnuda y muestra al otro la verdad de su ser, la mirada es el elemento que influye en la psique personal del protagonista, que lo lleva a juzgarse condenándose. Al mismo tiempo, la condena de José Morales queda sugerida desde el comienzo precisamente en la referencia a la esfera de la vista. Si al principio del cuento la tortura mortal de Altamirano se presenta como un hecho del cual el protagonista toma distancia, al final se convierte en un recuerdo que se amplifica en su mente acrecentando su sentido de culpabilidad y dando lugar a la inversión axiológica.

El relato pone en escena la fuerza de la violencia que todo embiste,

15. Lo subrayado es mío.

borrando las diferencias y las dicotomías bien/mal y víctima/verdugo. Tampoco el torturador puede protegerse de la acción violenta que él mismo desencadena, convirtiéndose en torturado.

En esta línea, el cuento reproduce el mecanismo de la lucha trágica, en el sentido que le atribuye Girard, puesto que en la tragedia las diferencias y la distancia entre víctima y victimario se anulan por obra del acto violento que envuelve a todos sin distinción. El que tortura ya no puede quedar inmune a la violencia infligida, sino que ésta desemboca contra él mismo, convirtiéndolo en otra víctima de su misma ferocidad.

Llegados a este punto, sin embargo, es posible dar un paso más considerando cómo la problemática de la violencia determina también la estructuración formal del cuento. El texto se compone de diez fragmentos separados por hiatos espaciales que cuentan episodios particulares relacionados con la existencia de José Morales. Es interesante notar la presencia del mismo recurso estilístico utilizado en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, puesto que al pasar de un fragmento a otro la instancia narrativa cambia de acuerdo con el tiempo de la historia. El presente se cuenta utilizando la voz dialógica de la segunda persona singular, con la cual el narrador se dirige directamente al protagonista; mientras que la narración del pasado de José Morales se hace por obra de un narrador omnisciente en tercera persona. Ambas instancias, además, comparten el espacio narrativo con el discurso indirecto libre en primera persona singular que se inserta repentinamente dando cuenta de los pensamientos del personaje. Hay que subrayar, sin embargo, que el cambio de voces narrantes no sigue una secuencia lógica, y que el espacio narrativo acoge también fragmentos extraídos de periódicos y de la radio.

La continua variación de las instancias narrativas y los tiempos de la historia revela la dialéctica entre la dimensión de la temporalidad, propia de la conciencia, y el carácter «fuera del tiempo» del inconsciente del protagonista, a la vez que sugiere la continua sustitución de la representación de la realidad «exterior» al protagonista con la psíquica.¹⁶ El pasado acosa y posee, de modo que el sujeto se ve atrapado en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo que se retroalimenta.¹⁷ En el relato, los tiempos hacen implosión, como si se estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática, y cualquier dualidad - o doble inscripción - del tiempo sólo produce aporías.

16. Cfr. P. RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 164.

17. Cfr. D. LACAPRA, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 43.

En este sentido, la aporía que el texto desvela remite a la que Benjamin llama «experiencia caótica», en cuanto puede contemplarse como indicio de un trauma que no ha sido elaborado. En la medida en que el trauma se elabora – así como las relaciones transferenciales en general –, es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar el pasado, dándose cuenta del presente, y que hay puertas hacia el futuro.¹⁸

A este respecto, la estrategia estilística utilizada parece traducir la teoría propuesta por Elaine Scarry, según la cual el padecimiento del dolor físico y psicológico extremo que se inflige en la víctima durante una sesión de tortura llega a anular la capacidad de lenguaje en ella para describir esta experiencia. Es más, mientras está siendo aplicada, la tortura reproduce esta desarticulación del lenguaje en el acto mismo de la interrogación que se lleva a cabo durante una sesión. El fin último de la tortura, sin embargo, no es obtener informaciones que pueda o no tener la víctima sino de-construir la voz de ésta; es decir, no se busca matar a la víctima, sino más bien desarmar su universo y su voz. A través de la distorsión de la escritura el relato refleja una vez más la violencia de la que habla, en cuanto reproduce estilísticamente la deconstrucción del mundo del protagonista que la tortura – aplicada y sufrida – genera.

El cuento pone en escena la deconstrucción de oposiciones simbólicas – bien/mal, víctima/victimario, torturador/torturado –, sirviéndose como complemento expresivo de la que LaCapra define «escritura diseminatoria», puesto que el yo se desarticula, desgarrar y fragmenta en un discurso radicalmente descentrado.¹⁹ La deconstrucción de parejas binarias constituye de por sí un acto simbólico, puesto que su finalidad es deshacer la violencia que exige una víctima determinada, poniendo en acto una generalización en lugar de localizarla proyectivamente.

A la luz de lo dicho, el texto parece poner en escena la violencia como una de las puertas de acceso a lo Real lacaniano, puesto que ésta se configura como motivo de ruptura del discurso y fractura del lenguaje. La tortura abre a aquel vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje, y que, precisamente, por estar «más-allá-del-significado», no se puede simbolizar.²⁰ Al ser reflejo de lo Real, no resulta posible *decir* la

18. Cfr. LACAPRA, *Escribir la historia, escribir el trauma*, pp. 44-46. Como aclara LaCapra, esto no implica ni que exista una oposición neta entre el pasado y el presente ni que el *acting out* pueda superarse plenamente para alcanzar un estado de clausura o de identidad total del yo, sea para los que sufrieron el trauma o para los que están vinculados con ello empáticamente.

19. Cfr. LACAPRA, *Escribir la historia, escribir el trauma*, p. 48.

20. Cfr. M. RECALCATI, *Il vuoto e il resto. Il problema del Reale in Lacan*, Milano, CUEM, 2001.

violencia, sino sólo *representarla* a través de una repetición; es precisamente su constante repetición que produce en el sujeto un cortocircuito, una ansiedad y angustia traumática. El texto viene a ser, por lo tanto, espacio de lo innumerable, donde la palabra naufraga y surge el silencio.

Al presentar la violencia como algo indecible, el texto coloca al lector en el corazón mismo de una «interlocución problemática».²¹ En este sentido, parafraseando a LaCapra, el cuento parece encarnar el juego de la *différance* derridiana, mecanismo contrario a las oposiciones binarias aparentemente dicotómicas que reprimen el espacio intermedio de indecidibilidad así como el hecho de que los opuestos aparentes se desplazan entre sí y dejan marcas el uno en el otro.²² De este modo, la violencia se problematiza dando lugar a un discurso «intermedio», en el sentido que corresponde a lo indecible e inasequible, y admite la ambivalencia radical de las posiciones netamente definidas.

Bibliografía

- H. ARENDT, *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 2003.
- R. BARTHES, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- R. GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.
- M. GUITON, B. BETTELHEIM ET ALII, *Psicología del torturador*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1973.
- D. LACAPRA, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- J.E. PACHECO, *Nota: La historia interminable*, en Id., *La Sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México D.F., Era, 1991, pp. 9-13.
- J.E. PACHECO, *El torturador*, en Id., *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México D.F., Era, 1991, pp. 62-69.
- M. RECALCATI, *Il vuoto e il resto. Il problema del Reale in Lacan*, Milano, CUEM, 2001.
- P. RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- E. SCARRY, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- J. SANMARTÍN, *El laberinto de la violencia. Causas, tipos y efectos*, Barcelona, Ariel, 2004.

21. Cfr. R. BARTHES, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 144.

22. Cfr. LACAPRA, *Escribir la historia, escribir el trauma*, p. 44.

Estrategias. Las tretas del débil

Adriana Mancini

ABSTRACT *This article proposes two different cases of violence and its respective narratives as a mechanism of expression in order to survive the attack of those who hold power. The title «Strategies. The tricks of the weak» explains the duplication of circumstances. Both terms refer to a way of seeing adjacent to violence: what is the best strategy to handle violence? How to resist violence? What is the best strategy to preserve intimacy or rely on a violent person, somebody violent? How to overcome sadness when violence is inflicted on very close people? The phrase «The tricks of the weak» is taken from Josefina Ludmer's article «Las tretas del débil», in «La sartén por el mango. Encuentros de escritoras latinoamericanas».*

Este trabajo presenta dos casos de violencia de índole diversa y sus respectivos relatos como mecanismo de expresión - «Estrategias» - para sobrevivir a la agresión de quienes detentan el poder. Da cuenta de una mirada adyacente sobre la violencia: ¿A qué estrategias apelar para soportarla? ¿Cómo resistirla? ¿Qué hacer para no entregar lo más íntimo o entregarse al violento, al violador? ¿Cómo superar la tristeza cuando la violencia se ejerce sobre los seres queridos y en su máxima expresión, la muerte? Y, si bien ambos términos de esta ecuación se implican, cada uno de ellos indicará el caso respectivo.

1. Cartas

Entre el 29 de septiembre de 1976 y el 24 de marzo de 1977 Rodolfo Walsh escribe tres cartas.¹ Estas dos fechas límites corresponden, la

1. R. WALSH, *Carta a Vicki y Carta a mis amigos*, en V. ZITO LEMA, G. BORGNA (eds), *Cara a cara con la cultura*, Suplemento cultural de «Caras y caretas», mayo de 1984, pp. 3-4. *Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta militar*, en R. WALSH, *Operación masacre*,

primera, a la muerte de su hija y, la segunda, a la víspera de su desaparición.

El escritor argentino Rodolfo Walsh nació en 1927 y desapareció en 1977, el día 25 de marzo; un día después del primer aniversario del último golpe de estado militar en la Argentina que derivó en una dictadura sangrienta. En esa oportunidad, Walsh había dirigido a la Junta militar una carta pública - su famosa *Carta abierta a la Junta militar* - enunciando las atrocidades que sucedían en el país desde que los militares, un año antes, habían usurpado el gobierno y ejercían su poder. La carta, un fresco de la situación político social de ese momento y una suerte de documento anticipatorio de lo que vendría, le costó la vida.

Si bien Walsh ha dejado piezas de sutil estética en la literatura argentina, también es él quien apostó al uso político de la literatura, iniciando un género indeciso, difícil de clasificar, que se ha dado en llamar *non fiction*. Se diría que, paso a paso, con la suma de los acontecimientos, la literatura de Walsh se fue despojando de los jarrones chinos de sus exquisitos policiales clásicos de la primera época de escritor, para dar paso a una ficción marcada por lo fragmentario, por la elipsis y la alusión; y, por otro lado, fue dando forma a una inquietante manera de representación, despojada de ficción que aún la autobiografía con lo testimonial en pos de una insoslayable búsqueda de la verdad. Son textos que, siguiendo la tradición que inaugura *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, se articulan sobre un enigma que se ha politizado.²

Walsh tenía una hija - María Victoria, «Vicki» -, militante comprometida que luchó desde muy joven contra la desigualdad y la pobreza. Este compromiso la llevó a alistarse en grupos armados que lucharon, en muchos de los casos, cuerpo a cuerpo contra el ejército en contienda desigual y clandestina de ambas partes.

Victoria, cuyo nombre de guerra era Hilda, desempeñaba el cargo de Oficial segunda de la organización Montoneros y era responsable de la prensa sindical. En uno de los cruentos enfrentamientos con el ejército, Vicki, como la llamaba su padre, después de un duro combate, se suicida para no entregarse a los militares que escudados en la ilegalidad de las metralletas en las sombras de una noche irrumpieron en la casa en la que ella dormía junto a su pequeña hija.

Tres meses después de la muerte de María Victoria Walsh, en diciembre de 1976, su padre escribe una carta a amigos. Para recordarla y

Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, pp. 205-213. En todos los casos, resaltados míos.

2. Cfr. R. PIGLIA, *Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad*, «Fierro», III, 37, septiembre de 1987, y ID., *He sido llevado y traído por los vientos*, «Crisis», n. 55, noviembre de 1987.

compartir el recuerdo, para que se recuerde su gesta y valentía o para drenar el dolor del recuerdo. O por todas estas cosas. Algunas de sus líneas avalan esta presunción:

Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía por infinidad de testimonios el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despeleamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral, la delación. Llevaba siempre una pastilla de cianuro con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie. [...] A las siete del 29 de septiembre [de 1976] la despertaron los altavoces del Ejército, los primeros tiros. Siguiendo el plan de defensa acordado, subió a la terraza con un compañero, mientras otros tres respondían el fuego desde la planta baja. He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres emplazados, el tanque. Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto: «El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba, nos llamó la atención porque cada vez que tiraban una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía. [...] De pronto - dice el soldado - hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir: "Ustedes no nos matan, dijo, nosotros elegimos morir". Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros». Su muerte, sí su muerte fue gloriosamente suya, y *en ese orgullo me afirmo y soy yo quien renace en ella*. Esto es lo que quería decirles a mis amigos y lo que desearía que ellos transmitieran a otros por los medios que su bondad les dicte.

La tercer carta de Walsh que propongo leer como estrategia desesperada frente a la indefensión es, cronológicamente, la primera y la escribe en soledad a pocas horas de enterarse de la muerte de su hija:

1.10 hs. Querida Vicki: La noticia de tu muerte me llegó hoy a las tres de la tarde. Estábamos en reunión cuando empezaron a transmitir un comunicado. Escuché tu nombre mal pronunciado y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico. No terminé con ese gesto. El mundo estuvo parado ese segundo. Después les dije a Mariana y a Pablo: «Era mi hija» y suspendí la reunión. Estoy aturdido. Muchas veces lo temía. Pensaba que era excesiva suerte no ser golpeado, cuando tantos otros son golpeados. Sí tuve miedo por vos como vos tuviste miedo por mí aunque no lo decíamos. Ahora el miedo es aflicción. Sé muy bien por qué cosas has vivido, combatido. Estoy orgulloso de esas cosas. Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez

más. No podré despedirme. Vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio, querida mía.

2.10 hs. Hablé con tu mamá. Está orgullosa en su dolor, segura de haber entendido tu corta, dura, maravillosa vida.

Hoy en el tren un hombre decía: «*Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año*». *Hablaba por él pero también por mí.*

A la luz de estas dos cartas íntimas, quizás sea posible pensar que la *Carta a la Junta militar*, último texto de Walsh, considerado por Ricardo Piglia «el mejor ejemplo de su escritura política»,³ fue una decisión que lo acerca al compromiso político y al valor de su joven hija. La carta, escrita 18 meses después de la muerte de Vicki, es un gesto análogo al «disparo en la sien» de una «niña flaquita en camisón» en una fatídica noche el 29 de septiembre de 1976. Walsh deja en palabras certeras un relato lacerante sobre la violencia extrema ejercida en la última dictadura militar argentina; deja la misma imagen de entrega por la libertad que Vicki grabó en el recuerdo del soldado que la vio morir.

2. Una ciudad a medida

Camila, una niña de once años, hace un dibujo con una breve leyenda para un concurso infantil: un ratoncito alado mira sonriente una apetitosa frutilla que está frente a él recostada sobre una piedra. La imagen en realidad no llamaría la atención si no fuera por las palabras que la acompañan. Dos oraciones encodilladas que dicen: «Yo quiero que el mundo sea tan chico como yo», «Que no haya nadie grande».⁴



3. PIGLIA, *He sido llevado y traído por los vientos*, p. 16.

4. CAMILA, *Chicos chicos*, «La Nación Revista», 4 de agosto de 2002.

Estas dos oraciones, llamativamente, condensan la anécdota de un relato de la escritora argentina Silvina Ocampo: *La raza inextinguible*.⁵

El deseo de esta niña de once años de prescindir de un mundo de adultos, de reemplazar un mundo realizado por y para los adultos por uno acorde a los niños («un mundo tan chico como yo») y, fundamentalmente, el deseo de negar a los adultos la posibilidad de habitar ese mundo («Que no haya nadie grande») manifiesta rencor, hasta se diría, una velada venganza hacia los adultos.

En noviembre de 1941, Silvina Ocampo envía desde Córdoba - una provincia de la Argentina, característica por sus serranías - una carta a su amigo el escritor José Bianco en la que comenta sus anécdotas cotidianas con la gente del lugar, entre ellas sus conversaciones con un niño:

Otro amigo es un chico de cinco años que arrea veinte vacas, que lleva leña como un hombre mientras su padre descansa. La sombra de un cardo es grande para él, la cueva de un ratón podría servirle de vivienda. Pienso en un posible mundo infernal (más infernal que el actual) donde sólo los niños trabajaran. Los barrios de obreros serían más económicos, casas diminutas, trajes y útiles diminutos. El trabajo de los niños sería un juego, no sufrirían como el hombre. El niño juega atareadísimo, ¿qué le puede molestar que su juego sirva para algo?⁶

La idea rectora de este comentario de Ocampo a su amigo Bianco se ficcionaliza, entonces, para dar lugar a «*La raza inextinguible*». En este cuento, un narrador comenta la existencia de una ciudad donde «todo era perfecto y pequeño: la casa, los muebles, los instrumentos de trabajo, las tiendas, los jardines» (p. 227). Intrigado este narrador quiere saber más sobre el origen de esta ciudad y logra que «un niño ojeroso» (p. 227) le proporcione un informe que constituirá un relato enmarcado sobre la violencia - o el abuso - ejercida por los adultos a los niños.

El pequeño es parte de una sociedad infantil que tiene bajo control una ciudad donde los niños viven junto a sus padres, pero los padres, ya sea por egoísmo o por condescendencia, se desentienden de sus responsabilidades de adultos.

Dice el informe del niño estragado por el cansancio:

Mientras ellos [los padres] están sentados en sus casas, jugando a los naipes, tocando música, leyendo o conversando, amando, odiando (pues son muy apa-

5. S. OCAMPO, *La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Sur, 1959. Las citas corresponden a la edición de Alianza editorial, 1982. En todos los casos, resaltados míos.

6. S. OCAMPO, Correspondencia inédita, Dirección manuscritos, Departamento de libros raros y colecciones especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, USA.

sionados), nosotros [los niños] jugamos a edificar, a limpiar, a hacer trabajos de carpintería, a cosechar, a vender [p. 227].

La represalia de los niños surge naturalmente, son tretas pergeñadas por los débiles para neutralizar la violencia del más fuerte. Se llega a un punto en el que todo es diminuto, incómodo, desproporcionado para las necesidades de los adultos. Desde las raciones de alimentos hasta las butacas de los teatros, donde los niños presentan sus obras, son pensadas y diseñadas y ejecutada sólo de acuerdo a sus medidas y necesidades.

La preocupación de los niños, que se han confesado hasta «felices», no es que sus padres intenten recuperar el control de la ciudad, porque si así fuera, tienen pensado como estrategia una revuelta en la que destruirían todo. Les preocupa la continuidad de su proyecto, «el porvenir de la raza» (p. 229). Así, surge de este informe que entregan los niños al narrador, una postura que alerta sobre la continuidad del orden social establecido por los adultos, y manifiesta que el texto de Ocampo excede las presunciones iniciales de su autora sobre la disposición de los niños a aceptar como un juego un trabajo que corresponde a los adultos. En el devenir del texto-informe los niños van alterando la imagen de sí mismos como componentes de la estructura social que fueron obligados a construir y aceptar. Si al comienzo del informe se presentan como hijos de padres displicentes que recibieron la responsabilidad de los adultos, casi como juego, y al promediar el informe expresan el deseo de, simplemente, diferenciarse de ellos, al final pretenden ser una «raza inextinguible» conformada por niños; pero que no lo sean sólo por tener menos edad o menor estatura, sino que sean niños que puedan resistir la rebelión:

[Algunos] pretenden ser niños y no saben que cualquiera no lo es por una diferencia de centímetros. Nosotros, en cambio, según las estadísticas, disminuimos sin debilitarnos, sin dejar de ser lo que somos, sin pretender engañar a nadie [...]. *Es verdad que algunos, entre nosotros, afirman que al reducirnos, a lo largo del tiempo, nuestra visión del mundo será más íntima y humana* [p. 229].

Entonces, se diría, que los niños sólo pretenden allanar las atrocidades del mundo de los adultos, formando seres que recuperen la «humanidad» que los adultos han perdido y que sólo ellos conservarían.

Quizá, el relato subraye con ese informe enmarcado un envío que puede pensarse como perífrasis de una máxima poco atendida de San Agustín: «Dadme otras madres [y padres] y daré otro mundo».⁷

7. Citado en L. DEMAUSE, *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza Universidad, 1974, p. 16.

Bibliografía

- CAMILA, *Chicos chicos*, «La Nación Revista», 4 de agosto de 2002.
- L. DEMAUSE, *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza Universidad, 1974.
- S. OCAMPO, *La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Sur, 1959.
- S. OCAMPO, Correspondencia inédita, Dirección manuscritos, Departamento de libros raros y colecciones especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, USA.
- R. PIGLIA, *Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad*, «Fierro», III, 37, septiembre de 1987.
- R. PIGLIA, *He sido llevado y traído por los vientos*, «Crisis», 55, noviembre de 1987.
- R. WALSH, *Carta a Vicki y Carta a mis amigos*, en V. ZITO LIMA, G. BORGNA (responsables), *Cara a cara con la cultura*, Suplemento cultural de *Caras y caretas*, Mayo de 1984, pp. 3-4.
- R. WALSH, *Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta militar*, en ID., *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, pp. 205-213.

Trauma y verdad: *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman

Ludovica Paladini

ABSTRACT *The essay presents a critical reading of the play «La muerte y la doncella» by Ariel Dorfman, published in Chile in 1990 and deeply linked, both on the thematic and aesthetical level, to the dictatorial regime. Starting from the main subject - the trauma of «how» exiting from a dictatorship -, the analysis focuses on the theme of violence in order to develop a reflection on the Chilean socio-political context of the Eighties, marked by the anxiety of a nation immobilized in the complex process of transition to democracy.*

Presentar una lectura crítica de la obra *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman,¹ publicada en Chile en 1990 y profundamente involu-

1. Ariel Dorfman nace en Argentina en 1942 de padres judíos, se educa en Nueva York y en 1954 empieza a vivir en Chile, país que desde aquel entonces adopta como el suyo. Ingresa en la Universidad de Chile y en 1965 se licencia en Literaturas comparadas; luego, se desempeña en el mismo instituto como profesor de Literatura iberoamericana, donde se hace conocer por su febril radicalismo ideológico. En realidad, milita en un sector extremo del marxismo chileno que trata de acelerar las reformas del gobierno de Allende, y apenas éste cae del poder, tiene que escaparse y exiliarse. Durante los años Setenta, primero pasa un tiempo en Amsterdam, y luego en París, donde trabaja como profesor en la universidad La Sorbona, a la vez que sigue escribiendo ensayos que reflejan el turbulento clima intelectual que se vivía en Chile por aquel entonces y alertan con pasión el imperialismo cultural norteamericano. En la década de los ochenta el autor decide establecerse en Estados Unidos, donde obtiene los puestos de *research scholar* en la University of California at Berkeley, *fellow* en el Wilson Center del Smithsonian, y *visiting fellow* en el Institute for Policy Studies en Washington D.C. Finalmente se desempeña como profesor de investigación de literatura y estudios latinoamericanos en la Duke University, en Durham (Carolina del Norte), ciudad donde hoy sigue viviendo con su familia y trabaja como profesor. Entre sus novelas más significativas destacan *El absurdo entre cuatro paredes* (1968), *Moros en la costa* (1973), *Cría ojos* (1979), *Viuda* (1981, adaptada teatralmente en 1987), *Dorando la píldora* (1985), *Pastel de choclo* (1986), *La rebelión de los conejos mágicos* (1986), *Máscaras* (1988), *Konfidenz* (1994), *Rumbo al Sur, deseando el Norte* (1998), *La nana y el iceberg* (1999), *Blake's Therapy / Terapia* (2000), *Burning City* (con Joaquín Dorfman, 2003) y *Americanos: Los pasos de Murieta* (2009). Entre las obras de teatro, cabe mencionar *La muerte y la doncella* (1991) llevada al cine por Roman Polanski en 1995, *Lector* (1995), *Viudas* (1996), *Speak Truth to*

crada – temática y estéticamente – en la época postdictatorial, impone necesariamente una reflexión cabal sobre ese entorno sociopolítico, marcado por el desasosiego de una nación que se encuentra paralizada en el complejo y contradictorio proceso de transición a la democracia. A finales de los Ochenta, en efecto, la sensibilidad social chilena no puede abstraerse de los riesgos de una democracia «limitada»,² que sella sólo en apariencia el fin de la dictadura, asegurando en cambio la continuidad militar y la impunidad por los abusos a los derechos humanos perpetrados durante los años de represión, y obligando al gobierno democrático venidero a trabajar con parte del aparato administrativo del régimen. Ejemplo paradigmático dentro del panorama dramático del período, la pieza dorfiana pone en escena el trauma de cómo salir de «una» dictadura – que podría ser la chilena o bien la «de cualquier país»,³ como indica el mismo autor en la acotación ubicada al inicio de la pieza, lo cual remite a la similitud de procesos de negociación por lo que también pasan en la misma época Argentina y Uruguay –, subrayando la urgencia tanto individual como colectiva de cuestionar el status quo nacional, particularmente en el ámbito de los derechos humanos.

Hacia una poética de la violencia

Antes de analizar el texto, es preciso comentar los postulados éticos y estéticos que animan al autor. Ariel Dorfman no pretende escribir un texto político ni un panfleto, sino narrar una historia popular donde esté presente la ambigüedad con una técnica estilística experimental; estos son sus planteamientos, aunque su propuesta de ambigüedad en *La muerte y la doncella* es evidente y somete al espectador a la interroga-

Power: Voices From Beyond the Dark (2001), *Purgatory* (2003), *The Other Side* (2005) y *Picasso's Closet* (2006). Por lo que concierne la producción ensayística, se remite en particular a *Para leer al Pato Donald* (1971, en colaboración con Armand Mattelart), *Ensayos quemados en Chile* (1974), *Supermán y sus amigos del alma* (1974, en colaboración con Manuel Jofré), *La última aventura del Llanero solitario* (1979), *Reader's nuestro que estás en la tierra* (1980), *Patos, elefantes y héroes* (1985), *Sin ir más lejos* (1986) y *Los sueños nucleares de Reagan* (1986), *Exorcising Terror: The Incredible Unending Trial of General Augusto Pinochet* (2002), *Desert Memories: Journeys through the Chilean North* (2004). Cfr. <http://www.adorfman.duke.edu>.

2. N. RICHARD (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, 2006, p. 15.

3. A. DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992, p. 15. Todas las citas a la obra se refieren a la edición citada y en adelante sólo se pondrá el número de página entre paréntesis.

ción. Como comenta Antonio José Domínguez, «estamos más cerca del teatro brechtiano que del naturalismo: la ambigüedad, en este caso, es un elemento estructural semejante al distanciamiento y los espectadores no son rehenes de la acción dramática, sino sujetos activos de la lectura o de la representación escénica».⁴ Según comenta el mismo autor en una entrevista:

Decir que *La muerte y la doncella* es una obra que trata sobre la tortura, la justicia, transición a la democracia es absolutamente cierto; pero no valora que la obra funciona sobre todo porque tiene tres personajes muy especiales y muy vivos en su centro. El problema de la identidad, por ejemplo, no puede dejarse de lado en cualquier análisis de esta obra. Estamos ante un país fracturado (lo que se da también al nivel de las personas), que es incapaz de convertirse en una unidad, que desea construirse sobre la desaparición de la persona que más dolor ha sufrido; una patria que requiere el silencio de una mujer (de muchas mujeres y muchos hombres) para una falsa reconciliación. No entendemos *La muerte y la doncella* si no nos fijamos en los problemas irresueltos que plantea de sexualidad, si olvidamos los tabúes que rompe, si nos dejamos de fijar en la relatividad circular y viciosa de la memoria que evoca.⁵

Las líneas citadas subrayan, evidentemente, el profundo compromiso del autor con su tiempo: una obsesión real con el sentido que reivindica la historia de los oprimidos a través de su literatura, y que no se debilita tampoco en su exilio en los Estados Unidos durante el período dictatorial. Sin embargo, el predominio constante en sus obras de un elemento de denuncia contra los que participaron directamente en actividades criminales así como la crítica hacia la indiferencia generalizada de la población ante el sufrimiento del prójimo⁶ se enmarcan dentro de un proyecto más amplio, que no remite a la mera voluntad de juzgar a los culpables, sino a la urgencia de «integrar esa memoria a la cultura chilena».⁷ De ahí que *La muerte y la doncella* no se pueda definir exclusivamente como la denuncia de la política de secuestros, torturas, ejecuciones y desapariciones actuada por el régimen pinochetista, ni siquiera como

4. Cfr. A.J. DOMÍNGUEZ, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*, <http://www.nodo50.org/pce/mundoobrero/mopl.php?id=484>.

5. V. MARTÍNEZ TABARES, *Ariel Dorfman: si supiera quién soy no lo diría*, «Conjunto», p. 83, <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistaconjunto/120/arieldorfman.htm>.

6. Cfr. A.P. MASSEI, *La muerte y la doncella y Paso de dos: negociando democracia sobre su cadáver (el de ella)*, «RLA: Romance Languages Annual (RLAN)», XI, 1999, pp. 551-555.

7. Cfr. A. DORFMAN, *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

la puesta en escena de una serie de interrogantes abstractos, a menudo contradictorios y de compleja resolución. La obra se encarga más bien de revelar el pasado traumático de la nación para tratar de reconstruir la verdad distorsionada colectivamente por el Estado.⁸

Para lograr dicha revelación, y así abrir un espacio para el diálogo y el pluralismo en contra del autoritarismo impuesto por el régimen como método unívoco y totalitario de interpretación de la realidad, Dorfman tiene que enfrentarse con el problema de «cómo» representar una violencia que parece «innombrable»,⁹ sin correr el riesgo de banalizarla o convertirla exclusivamente en un recurso estético de su arte. Ante una violencia que contradice lo habitual en la sociedad, ante situaciones límites que alteran las expectativas sociales y que cuestionan la ontología del individuo, la literatura suele reaccionar expresando una sensación de profunda división, semejante a la que se produce en el cuerpo social y en la psique colectiva. Esta división de la realidad en un antes y un después de la violencia es un rasgo esencial de la literatura latinoamericana de la época dictatorial y posdictatorial, y se manifiesta a través de distintas estrategias que tratan expresar el efecto destructivo de la violencia en la identidad personal y colectiva: el «yo» del individuo enfrentado a la violencia y obligado a optar; la complicidad o participación colectiva en la violencia; la confirmación de un victimario colectivo en cuanto Otro; la visión de la violencia desde la conciencia del Otro; la esquizofrenia, los dobles o los andróginos. Es más, la obsesión por temáticas relacionadas con el victimario colectivo – es decir, el dilema moral del individuo ante la violencia, la visión que el victimario tiene de la víctima, la fractura de la personalidad, del tiempo y del espacio, la esquizofrenia y la dualidad, la irrealidad y el sueño –, todo eso lleva una y otra vez siempre a preguntarse sobre qué efecto causa la violencia en la identidad personal y qué distancia o aproximación existe entre el «yo» de la víctima y la alteridad del victimario.¹⁰

Para el escritor que decide representar artísticamente el conflicto se impone, entonces, una reflexión del «yo» frente al Otro. Aún más, para el artista no es posible representar la violencia sin formar parte de ella en el momento mismo de recrearla simbólicamente en palabras o imágenes. Hay que entrar en la conciencia del victimario para poder representarlo, suspendiendo momentáneamente la simpatía mimética hacia la víctima y superando el temor de que salgan a la luz los aspectos

8. Cfr. DORFMAN, *Testimonio y literatura*.

9. Cfr. F. REATI, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

10. Cfr. REATI, *Nombrar lo innombrable*.

más oscuros de la propia conciencia (es decir, lo que se desea ocultar de los demás y de sí mismos). El fin no es definir la maldad o la bondad del Otro, sino optar por una mirada inquisitiva más que definitiva, un cuestionamiento problemático de la identidad que conduzca a una visión ambigua y abierta del Otro, y por consiguiente del «yo». La intención, entonces, es abrir interrogantes, trascender la mera condena moral para acceder a la comprensión, no sólo desmitificando al «yo» (el individuo victimizado por el represor), sino además acercándose al Otro responsable de esa victimización. Sólo así se puede contribuir al entendimiento del pasado, sin ceder a la tentación de aislar al producto literario de su producción social u ofrecer condenas totalizadoras y definitivas. No es que se eliminen los detalles exteriores de la crueldad, ni que se deje de condenar la violación de los cuerpos y de las conciencias: se subordina todo eso al objetivo principal de comprensión de la alteridad para controlarla, entenderla y entenderse a sí mismos.¹¹

Sin querer abandonar su denuncia, ni apelar a los métodos realístico-miméticos de descripción de la realidad, Ariel Dorfman opta, por fin, por una escritura en clave, hecha de símbolos, imágenes y metáforas, donde la dimensión ideológico-política se fusiona con la artístico-espectacular, dando lugar a la transformación de la mera violencia «política» en violencia «poética», bajo la forma de un diálogo fragmentado que plantea en el lector/espectador una polifonía de dudas y ambigüedades. Esto no significa que la violencia política desaparezca; por el contrario, la violencia siempre queda el referente fundamental, como conflicto moral individual, como resultado de privaciones psicológicas, como frustración existencial, como presencia obsesiva e irresuelta, como símbolo de la disgregación del hombre y de la sociedad, como representante del conflicto entre autoritarismo y antiautoritarismo. Lo que cambia es que ahora la violencia aparece bajo la forma del diálogo, obligando al lector/espectador a interrogarse y elaborar sus propias conclusiones, y a la vez constituyendo por sí misma una declaración contra las relaciones autoritarias. Es decir, se subvierte el concepto de autoridad y se presenta la realidad a través de enfoques múltiples, ambiguos e irresueltos, que cuestionan la identidad del «yo», la unidad de la personalidad y el sentido de lo real. De ahí que el individuo intente replantear su construcción imaginaria del Otro, en particular ante la violencia, tratando descubrir motivaciones y mecanismos semejantes a los propios. El teatro de Ariel Dorfman, pues, es puro drama: historia que no sólo se hace portavoz de la memoria y del pasado - y, por ende, de la des-memoria, de la amnesia,

11. Cfr. REATI, *Nombrar lo innombrable*.

del olvido impuesto por el poder -, sino que va aún más allá: es representación de la tragedia bajo el disfraz de la tragedia misma, ambigüedad en la ambigüedad, duda sobre las dudas, en línea también con el modo en que la modernización en su versión globalizadora se impone en el mundo en la época en cuestión. El autor logra así la oportunidad de ofrecer una experiencia de vértigo con la contemporaneidad, plasmando la condición propia de la posmodernidad: el hecho de que todos sean parte de un universo donde nunca resulta claro qué es lo verdadero y lo falso, preguntándose a la vez hasta dónde las decisiones que se toman, o que los demás toman por nosotros, puedan llegar a hacer daño a otros, y cómo pueda superarse esa contradicción. De ahí que los personajes en escena empiecen una aventura de descubrimiento del mundo y de sí mismos, hacia los límites de su poder, de su moralidad y de su ética. La estrategia dramática termina así forzando a vivir el delirio y la incertidumbre de los protagonistas, convirtiendo el lector/espectador en un personaje más, lanzado a un mundo que trata - en vano - de comprender y ordenar.

La ambigüedad de la «verdad»

En *La muerte y la doncella* la ambigüedad de la tragedia se articula a partir de la escenificación de un férvido debate político-cultural realmente ocurrido en el Chile de los Noventa en relación al establecimiento de la Comisión Rettig, inaugurada el 25 de abril de 1990 por el presidente Patricio Aylwin con la función de investigar los casos de abuso de los derechos humanos que terminaron en muerte o en su presunción tanto en Chile como en el extranjero. El nombramiento de dicha Comisión, y la sucesiva publicación de los datos recogidos por la misma, conocidos como *Informe Rettig*, desata una polémica feroz en el país, reforzando a la vez las ya bien marcadas divisiones entre los partidarios del régimen y los demócratas, particularmente respecto a las modalidades de desarrollo de la investigación, pues el informe final «no identificaría a los culpables ni los juzgaría».¹² Queda indudable que si bien la Comisión marca un hito fundamental en el proceso de cicatriz de las profundas heridas del pasado, por reconocer de forma pública «la verdad acerca del terror»¹³ y por devolver finalmente la voz a aquellos sobrevivientes cuya experiencia traumática sin el informe sería relegada al olvido, el precio que la sociedad tiene que pagar por esta estrategia es «la impu-

12. A. DORFMAN, *Postfacio*, in *La muerte y la doncella*, p. 80.

13. DORFMAN, *Postfacio*, p. 80.

nidad para los victimarios, la falta de justicia para el país y la angustia de centenares de miles de víctimas»,¹⁴ obligadas a compartir sus existencias con sus propios verdugos.

La disputa en torno a dicha Comisión, sus funciones y sus límites, traslada incesantemente la obra, tanto en el plano temático, en la dicotomía adhesión-indecisión, como en el nivel de la caracterización de los personajes, particularmente el caso de Gerardo Escobar, un alto funcionario del nuevo gobierno, recién nombrado presidente de la Comisión Investigadora Presidencial, quien aparece como elemento de mediación entre los demás protagonistas de la pieza: Paulina Salas, su esposa, una mujer de unos cuarenta años, sobrevivida al secuestro y a la tortura en la época pinochetista, y Roberto Miranda, un doctor que Gerardo encuentra por casualidad por la carretera de retorno a casa. La pieza establece su ambiente de desconfianza, miedo y gran tensión ya en la primera escena, que se desarrolla sólo con la luz de la luna y luego las del coche que llega. La apariencia de normalidad, representada en la transición y el retorno al mundo de la democracia, desaparece desde el instante en que Paulina Escobar entra en escena. La mujer reacciona con miedo a la llegada del auto: recoge un revólver y se esconde detrás de las cortinas, aunque sabe que es su esposo quien llega. La memoria del pasado de las torturas está viva y presente en su mismo modo de ser; se nota en su nerviosismo así como en su silencio, en el no hablar durante sus últimos catorce años. Pocas horas después, en plena noche ya, vuelven a tocar a la puerta: es el doctor Miranda, quien llega a casa de los Escobar para devolverle a Gerardo el neumático de repuesto que un par de horas antes él había pinchado. El ingreso de la «voz» de Miranda en escena desata la acción, aumentando de manera exponencial la tensión de Paulina, quien cree reconocer en la voz del doctor la del hombre que la había violado muchos años antes, durante la dictadura militar. La mujer decide, entonces, llevar a cabo privadamente su proyecto de venganza, sometiendo al intruso a un juicio privado que consistirá en un interrogatorio por parte de su marido al presunto violador, y que culminará con una confesión de culpabilidad de éste. La pieza termina varios meses después, con Paulina y Gerardo sentados en las butacas de un teatro completo; entre todos, el doctor Miranda, a quien el lector/espectador tiene que devolver su identidad: ¿uno de los tantos verdugos impunitos o una alegoría fantasmal de un pasado del que la sociedad chilena no logra (o no quiere) deshacerse?

Por lo que concierne el espacio escénico, el lector/espectador se en-

14. DORFMAN, *Postfacio*, p. 81.

frenta con un ambiente reducido, identificable por la mayor parte de la obra con el living-comedor de la casa de los Escobar, que sumado a la elección de la noche como temporalidad predominante, subraya la predilección por una atmósfera de pesadilla, donde la oscuridad y los ambientes cerrados remiten tanto al horror del pasado reciente (los sótanos oscuros donde se torturaban los detenidos-desaparecidos) como al desasosiego del tiempo presente (el extravío social frente de los falsos democráticos en acto). De ahí que, pese a lo sobrio de la escenografía, al reducido número de personajes, a lo esencial de la acción y a la casi falta de cambios temporales,¹⁵ el drama estalle con mucho vigor, consiguiendo suscitar en el público una sensación de frustración e impotencia debido al planteamiento de una serie de interrogantes que desatan más inquietudes que respuestas esclarecedoras, y que se podrían resumir en el dilema de confrontar la realidad sin destruir el consenso nacional, fundamento de toda estabilidad democrática. La pieza, en particular, provoca la cuestión de cómo es posible que durante tanto tiempo la sociedad chilena haya seguido viviendo en un silencio impuesto en lo que concierne a las responsabilidades de sus tribunales, asesinatos y torturas, conviviendo con sus verdugos libres de toda culpa, incluso compartiendo con ellos los pequeños placeres espirituales cotidianos,¹⁶ con la circunstancia agravante del olvido impuesto y con la anuencia del miedo y del pacto;¹⁷ o bien discute hasta qué punto en dichas condiciones es legítima la venganza personal, y según qué lógica un Estado de derecho debería aceptar los indicios como pruebas incontrastables para condenar a los sospechosos.¹⁸ A este respecto, llama la atención el énfasis que el autor pone precisamente en la palabra «verdad», la cual aparece varias decenas de veces en los diálogos de los tres personajes y en algunas ocasiones se presenta de forma reiterada para que su significado tenga más relieve:

15. Toda la acción se limita a unas cuantas horas (poco más de un día) y los episodios relativos al pasado son evocados por los personajes en sus parlamentos, a través de la técnica de la narratividad en escena.

16. Como podría ser escuchar un concierto de Schubert, *leitmotiv* de la pieza y por encima título de la misma en la declinación de *La muerte y la doncella*, que se configura como música de fondo de la acción escénica a la vez que reenvía al pasado reciente, al ser la música que Paulina tenía que escuchar durante las sesiones de tortura.

17. Cfr. A. ARRIAZU, *Democracia bañada en sangre: entrevista a Ariel Dorfman*, <http://www.threemonkeysonline.com/es/democracia-banada-en-sangre-entrevista-a-arieldorfman/>.

18. Cfr. D.A. CUSATO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman: una música de fondo para no olvidar*, in D.A. CUSATO, A. MELIS (eds), ... *Las páginas se unieron como plumas... Homenaje a Hernán Loyola*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2002.

ROBERTO Bueno, la verdad, la verdad es que... ¿Quieres saber la verdad?

GERARDO Me encantaría saber la verdad [27].

ROBERTO La verdad, la verdad, vine para felicitarte para decirte que... Esto es lo que le hace falta al país, saber de una vez por todas la verdad...

GERARDO Lo que le hace falta al país es justicia, pero si podemos establecer la verdad... [28-29].

GERARDO Entre otras cosas, sí, si tanto te interesa la verdad.

PAULINA La verdad verdad, ¿eh? [49-50].

La obra, evidentemente, sólo plantea el dilema cerca de la (presunta) verdad, pero nunca lo resuelve, más bien termina articulando tres versiones diferentes de enfrentamiento al propio pasado personal: Paulina se queda en el lado de quien no puede perdonar, y desde este sentimiento, mediante la coacción y la violencia, arranca una confesión escrita al doctor Miranda de su siniestra complicidad con la dictadura; el doctor Miranda se defiende de las acusaciones de Paulina poniendo al descubierto la fragilidad de sus pruebas; y Gerardo intenta mediar las dos partes en causa a la vez que salvar su nueva posición social.¹⁹ Lo que sobresale, en efecto, es la constante preocupación de cada personajes de presentarle a Gerardo cada uno su propia versión de los hechos, lo cual refleja la perspectiva ideológica del estrato político-social del que cada uno de ellos forma parte, y tienen como fin convencer, más que a Gerardo, a la antropomorfización de la autoridad, siendo aquél un miembro de la comisión presidencial que asume la función de árbitro. En la obra, pues, se representa metafóricamente lo que, de forma más amplia, se produce en la sociedad chilena de la transición, puesto que los tres personajes son expresión figurada de tres categorías distintamente definidas: Paulina encarna la firme oposición al régimen derechista, la que ha pagado en su propia carne las consecuencias de una lucha política directa en contra de la dictadura, y que ahora pide justicia; Roberto es, evidentemente, la figura que se identifica con el aún largo séquito de los partidarios de Pinochet quienes, tras la nueva fachada democrática impuesta por el cambio político, continúan pretendiendo con arrogancia no sólo la impunidad sino también el respeto social. Gerardo, finalmente, por el importante papel político que desempeña en la obra, personifica el nuevo poder que tendrá que restablecer la verdad, o mejor dicho, que tendrá que decidir cuál tiene que ser, esto es, la verdad:²⁰

19. Cfr. DOMÍNGUEZ, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*.

20. Cfr. CUSATO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*.

ROBERTO ¿Usted me cree, no es cierto? Sabe que yo soy inocente, ¿no?

GERARDO ¿Tanto le importa lo que yo piense?

ROBERTO ¿Cómo no me va a importar? Usted es la sociedad, no ella. Usted es la Comisión Presidencial, no ella [60].

Así que, ante Gerardo, la acusadora (Paulina) y el acusado (Miranda) mantienen la misma actitud que mantendrían ante la comisión presidencial: la mujer acusa, tratando de evidenciar todos los indicios que ella, en calidad de afectada, considera pruebas; el hombre se defiende, por un lado tratando de desmontar las presuntas pruebas, y, por el otro, tratando sobre todo de cuidar mucho su imagen y mostrar una fachada respetable. Tal vez sea por este motivo que Paulina lo provoca continuamente con frases vulgares y lo humilla, cuando por ejemplo pretende acompañarlo al cuarto de baño. En efecto, si por un lado lo hace para desahogarse y, de alguna manera, vengarse, haciéndole sentir al torturador cómo se sentían los torturados, por el otro la mujer aspira sobre todo a deshacer esa imagen de decoro que Roberto se esfuerza por mantener con Gerardo, es decir con el nuevo poder. En suma, la forma tan violenta de actuar de Paulina seguramente confirma su voluntad de invertir los anteriores papeles de víctima y opresor, pero sobre todo tiene como fin el de desacreditar a su enemigo frente a un árbitro que según parece se deja llevar mucho por las apariencias. Las acciones de Paulina en su papel de opresor, sin embargo, son mínimas si se comparan con las aberraciones cometidas, en su tiempo, por sus torturadores; en realidad, en el momento en que ella misma subraya cuán exiguo es el sufrimiento actual de Roberto, nos revela por contraste las atrocidades a las que ha sido sometida:²¹

ROBERTO Señor Escobar. No tiene perdón este abuso, realmente no tiene perdón de Dios.

PAULINA [...] Bueno. Ya tenemos una declaración sobre el perdón. El doctor Miranda opina que no tiene perdón, ni perdón de Dios, atar a alguien contra su voluntad por unas horas, dejar a esa persona sin habla por un par de horas. Estamos de acuerdo. ¿Algo más? [44].

Tanto Paulina como Roberto, pues, bajo ciertos aspectos, tienen una personalidad perfectamente caracterizada para desempeñar el papel que se les ha atribuido: ella está marcada por el rasgo de la mujer revolucionaria, a quien el miedo no la acobarda, sino que le da valor y la empuja a la acción; él, a través de la arrogancia y del alarde de su título

21. Cfr. CUSATO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*.

de doctor, trata de encubrir el crimen que ella le imputa, y que sin embargo hasta el final no se acierta, aunque parezca salir a flote.

Frente a estas dos figuras tan marcadas, la de Gerardo aparece como la más indecisa, no en el sentido de que su caracterización esté mal conseguida, sino que se delinea como una personalidad débil y poco definida: el abogado se revela una especie de títere, cuyos hilos están en manos tanto de Paulina como de Roberto, y el lector/espectador se queda con la amarga sensación de que él quiera secundar a ambos, convencido incluso por las ideas que los demás quieren imponerle. Gerardo metaforiza, pues, a la clase cauta del gobierno chileno de los Ochenta que, en vez de administrar el poder gobernando con imparcialidad, trata de mediar entre los intereses del grupo derechista aún dominante y la sed de justicia del pueblo que ha sufrido la opresión. No obstante, dicha mediación consiste en no mover nada, en dejarlo todo inalterado por varias razones; entre todas, el temor de que este conflicto le haga perder la posición de privilegio que acaba de alcanzar:

PAULINA ¿Ante quién acuso a este médico, ante quién, Gerardo? ¿Ante tu comisión?

GERARDO Mi Comisión. ¿De qué Comisión me estás hablando? Con tus locuras, vas a terminar imposibilitando todo el trabajo de investigación que pretendíamos. Voy a tener que renunciar a ella [48].

La actitud de Gerardo, que su esposa le tacha de «melodramática» (48), está paulatinamente fuera de lugar: él mismo sabe de antemano que la comisión no va a sacar nada en claro. Resulta evidente, pues, que lo único que el abogado quiere es mantener su posición y su prestigio político; en el fondo es un hombre que se conforma con las apariencias y vive de ellas. Más aún, su afán por dejarlo todo inalterado se conforma con la inercia del aparato gubernamental que rige la nación en el aquel entonces, y que él tendría supuestamente que dismantelar, en cuanto presidente de una Comisión de verdad y justicia. Gerardo tiene miedo de que los fascistas vuelvan a tomar el poder; así que este temor, sin duda legítimo, lo lleva a la parálisis, obligándolo a aceptar una democracia bajo control, una dictadura solapada, para evitar la otra más patente:

GERARDO ¿Quieres que esos tipos vuelvan al poder otra vez? ¿Quieres que tengan tanto miedo de que vuelvan para sentirse seguros de que no los vamos a lastimar? ¿Eso quieres? ¿Que vuelvan los tiempos en que esos tipos decidían nuestra vida y nuestra muerte? Suéltalo, Paulina. Pídele disculpas y suéltalo [48-49].

Gerardo, en conclusión, no es aquella persona pura que quiere que la justicia se administre según las reglas del Estado de derecho. Ade-

más que conformarse con las apariencias, aparece a menudo como un hombre falso: no hay que olvidar que Gerardo le miente a Paulina, diciéndole que aún no ha aceptado el encargo de formar parte de la Comisión, y se pone de acuerdo con Roberto sobre cómo y qué hacerle confesar al médico para darle gusto a la mujer. Incluso Paulina, quien trata en un principio de presentar a su marido como un intachable idealista, en el tercer acto le echa en cara su total indiferencia e insensibilidad por haberla traicionado con otra mujer cuando se encontraba presa en la cárcel y era torturada por los verdugos del régimen. Al final, pues, la figura del abogado Escobar se delinearía como una persona poco fiable, preocupada sólo por ostentar aquella integridad que el mandato que se le ha encomendado requiere.²² Frente a la ambigüedad más total planteada por la obra, y las complejas, incluso contradictorias, reacciones de los personajes hacia a las temáticas enfrentadas, lo único que sí se puede afirmar, quizás, es que la sola verdad que emerge es que en ese «amnésico Chile»²³ de los Ochenta aún cohabitan diferentes fuerzas, todas volcadas hacia la urgencia de la reconciliación nacional, aún a precio de recurrir al olvido para superar los traumas del pasado. Porque quedarse anclados a la tarea de investigar la verdad – para utilizar las palabras con las que Gerardo invita a Paulina a mirar hacia el futuro – puede implicar también el riesgo de que «nos vamos a morir de tanto pasado, nos vamos a sofocar de tanto dolor y recriminación» (62).

La «íntima» alteridad de la violencia: un final abierto

Enfrentar al lector/espectador con todos estos fantasmas del pasado implica armar una reflexión político-social sobre el uso de la violencia, articulada de manera activa o pasiva en los personajes, y explicitada en el tercer acto, cuando en escena va bajando un espejo que le devuelve al público su propia imagen, efectuando una metalepsis que rompe con el pacto teatral. El público entra así en la diegésis representada, obligado a reflejarse junto a los personajes en una imagen de responsabilidad colectiva y de culpabilidad sumida en el anonimato. De ahí la dificultad de entender si *La muerte y la doncella* trata de una lucha de poder entre hombre y mujer, en la cual la sublevación de la mujer se descalifica como histérica porque rompe con las reglas patriarcales (en vez de «una

22. Cfr. CUSATO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*.

23. Cfr. T. MOULIÁN, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Arcis LOM, 1998.

historia de amor», como Dorfman insinúa en el Postfacio),²⁴ o si, en cambio, debemos aceptar la duda de que Paulina no reconoce realmente a su torturador para poder disfrutar plenamente de la ambigüedad del drama. La violencia que el lector/espectador encuentra en *La muerte y la doncella*, sin embargo, es ambigua y paradójica, basada a la vez en una parálisis y en una catársis, por desarrollarse no sólo desde la perspectiva del ser opresor, sino también desde la ambigüedad que se encuentra dentro de la obra como consecuencia de la inversión de los papeles desempeñados por los personajes; es decir, desde el momento en que el ser violado adquiere la función del opresor. Paulina, de hecho, no sólo reacciona desde su dolor de ente torturado, sino también desde su sed de venganza: el personaje parte de la realidad del pasado nacional de una sociedad que aclama por justicia, y se encamina hacia una realidad presente e individual donde la ley que rige el destino de Roberto Miranda es la que ella sanciona desde sus traumas y sentimientos de desquite, llegando al punto de querer violar al médico físicamente. Es más: Paulina no sólo piensa en cómo podrá violarlo, sino que también lleva al cabo una serie de actos que de una cierta forma reflejan la manera en que fue tratada durante su encarcelamiento.²⁵

Frente a la violencia de Paulina, pues, el lector/espectador no sabe si justificarla: se pregunta si es lógico pagar tortura con tortura, o si así no se corre más bien el riesgo de formar un círculo vicioso, como dice el mismo Roberto Miranda. La ambigüedad se enfatiza aún más debido también a la particular reacción que sufre Paulina, cuyos rasgos de agresividad e impulsividad no corresponden a las experiencias médicas. Es decir, normalmente las víctimas suelen huir de su torturador, porque son demolidas, y jamás actuarían como Paulina, según la divisa «ojo por ojo» (por lo cual ella evidentemente es un artefacto, una ficción pura del autor). Al mismo tiempo, su caso se parece a los recogidos en el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en Argentina (*Nunca Más*), que registran una reacción de vergüenza y de silencio después de la violación y de la tortura (en efecto, tampoco Paulina habla nunca sobre lo vivido). Las víctimas, sin embargo, sólo pueden conciliar-

24. «Y les recuerdo que esta es, después de todo y ante todo, una historia de amor». Cfr. DORFMAN, *Postfacio*, p. 87.

25. Físicamente, Paulina ata el médico a una silla, amordazándole; emocionalmente, le tortura, obligándole a escuchar una cinta con *La muerte y la doncella* de Schubert, cuarteto que ella tuvo que oír innumerables veces mientras era violada; verbalmente, imita la voz de hombre hablándole de la misma forma grosera como le hablaban a ella. Claro está que el personaje femenino no viola al médico físicamente, pero a la vez no deja de violarlo, deshonrándole de todas las posibles formas que puede encontrar; es decir, le viola moral y emocionalmente al violar su integridad física de hombre.

se con el pasado si los victimarios son juzgados (la amnistía y el indulto se consideran factores patogénicos y retraumatizadores), y a Paulina, por lo tanto, no le queda otro remedio que la autojusticia, rompiendo totalmente con el horizonte de expectativas. Por eso la mujer se arriesga con pasión cuando toma el poder simbólica y literalmente, al adueñarse de un revólver y al planear una parodia de juicio que pone a prueba a los dos hombres que más afectaron su vida. Paulina ahora puede convertirse en justiciera de sí misma porque su mente, por primera vez desde su secuestro, está lúcida. Su evidencia, en un primer momento sólo circunstancial y limitada a detalles auditivos, como la voz del torturador y la música del cuarteto de Schubert *La muerte y la doncella*, de pronto le permite reconocer también características olfativas, táctiles y verbales de su torturador, identificando finalmente su risa, su modismos, incluso su piel, y su obsesión por Nietzsche.

A este respecto cabría entender si la violencia presente en la obra emana sólo de la forma activa de los personajes Roberto y Paulina, o si sería posible considerar la pasividad del abogado Gerardo también como una forma de violencia. Dentro del contexto de la obra, Gerardo encarna la parte de la sociedad que no necesariamente perdona, pero que, a lo mejor, quiere seguir adelante sin olvidar: buscando la comunión entre el pasado nacional dictatorial de un país y el presente nacional que se encamina hacia la democracia, Gerardo representa el punto de equilibrio entre el elemento opresor y el elemento oprimido. Quizás desde este punto de vista el hombre no sea un cobarde. Además, por no haber sufrido el tipo de torturas infligidas a su mujer – por pertenecer al mundo de los que no tienen «cicatrices» –,²⁶ tampoco puede entender ni entenderá nunca el trauma que sufre su esposa. Su pasividad, por consiguiente, sea a causa de la falta de comprensión del personaje acerca de las heridas y sufrimientos de su compañera, sea por sus creencias y personalidad, le convierte, aunque indirectamente, en el verdugo pasivo de Paulina. Los silencios de Gerardo, insertados por el autor en el texto, a menudo después de preguntas provocatorias de Paulina, no sólo dan una sensación de suspenso, sino que también enseñan un poco de la relación de la pareja, delimitando consecuentemente el elemento más fuerte entre los dos – la mujer –, que aunque sufriendo todo tipo de tortura física y emocional, protegió el nombre y la vida del hombre – Gerardo –, a causa de su amor y de sus creencias políticas.²⁷

26. M. MATTUSSEK, *La melodía del monstruo*, in DORFMAN, *La muerte y la doncella*, pp. 89-93.

27. Cfr. P.B. DE CASTRO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman: «Cuarteto en (d)olor mayor»*, «Alba de América», 1998, 16 (30-31), pp. 73-83.

La muerte y la doncella no ofrece respuesta a este violento e incompleto rompecabezas acerca de la verdad y de la justicia. A lo mejor, le sirve al público chileno, y a todos los que se encuentran en la misma situación, para que logren salir de su parálisis histórica y lleguen a su catarsis, si bien a través de la desarmante terapia propuesta por Paulina. Además de recordar el amargo sabor de un período dictatorial y recobrar la representación mimética de un tiempo histórico donde un sinnúmero de personas sufrió persecuciones, otros tuvieron que dejar su patria, y muchos otros desaparecieron, Ariel Dorfman refleja en la obra un microcosmo social creado mediante la elaboración de los tres personajes, para que junto con ellos formen parte de un macrocosmo, símbolo de un país, donde muchos Gerardo, muchas Paulina y muchos Roberto se encuentran juntos, como en la escena final de la obra, asistiendo a su propia representación, su verdad, su violencia.²⁸ Lo único que queda muy cierto es, paradójicamente, la ambigüedad del drama, porque también los deseos de cada personajes, aunque parezcan evidentes, son ambiguos por su yuxtaposición. La implicación de estos deseos para el futuro, enfatizados por una atmósfera casi onírica, se sugiere en la última escena de la obra, en donde Paulina y Gerardo se encuentran en un concierto donde se toca *La muerte y la doncella* de Schubert. La escena anterior termina cuando Paulina está a punto de matar al doctor, pero el lector/espectador no logra averiguar si ella lo hace o no. La aparición de Miranda en la sala, pues, bien podría ser real o fantasmagórica. La primera opción sugeriría que Paulina y Gerardo ya empiezan a vivir, y a la vez sería metáfora de la situación chilena con su política de consenso que obliga a las víctimas a compartir el espacio vital con sus victimarios que se complacen, incluso mirándolos. En la segunda hipótesis, en cambio, el doctor sería una ilusión que Paulina guarda en su memoria después de haberlo matado; es decir, una suerte de fantasma del pasado que apuntaría hacia la continuación de la hipocresía y la violencia. En ambos casos, la presencia de Miranda insinúa paradójicamente un posible futuro; el que tiene la responsabilidad de escogerlo es el lector/espectador, público de la obra y del concierto a la vez.²⁹

La muerte y la doncella se configura, en conclusión, como un espacio de encuentro entre lo individual y lo colectivo, donde la violencia surge para ser registrada, tematizada y, quizás, simbólicamente trascendida, a través de una escritura que no resulta violenta, sino violentada: dirigida

28. Cfr. DE CASTRO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman: «Cuarteto en (d)olor mayor»*.

29. Cfr. B. HILDEBRAND REYNOLDS, *Voz y memoria en el teatro hispanoamericano reciente*, «Latin American Theatre Review», 1997, 30 (2), pp. 31-43.

a la tarea de explotar los estratos residuales de una individualidad alterada, la palabra dorfiana abre a un universo donde la realidad es sólo pasible de ser re-presentada en versiones múltiples, intercambiables, fragmentadas, que transmiten principalmente mensajes de falta de comunicación, de ausencia y desasosiego. El objetivo es llamar la atención acerca de la existencia de una alteridad que los seres humanos suelen ubicar afuera de sí, pero que los constituye íntimamente, poniendo así en tela de juicio cualquier supuesta idea de identidad asumida, profundizando a la vez esas fisuras del «yo» individual y colectivo, símbolos de la disgregación de la subjetividad contemporánea. De ahí que el teatro dorfiano se convierta en una operación de justicia discursiva: gracias a la escritura, la voz, hasta ahora silenciada, puede expresarse, aunque fragmentaria, para recuperar, denunciar, reapropiar relatos, susurros del tiempos y sujetos que el discurso oficial ha reprimido y desterrado a los márgenes de la memoria colectiva. En la dramaturgia dorfiana se halla esta memoria: espacio de evocación y de convocatoria, de rememoración y encuentro, el teatro se convierte en el lugar textual donde confluyen otros textos, otras voces, la voz del Otro con la del «yo» invitando a mujeres y hombres del pasado, y a nosotros, hoy, a una celebración de la vida y del conocimiento, para re-inscribir el sentimiento en la historia, la justicia en el vacío del olvido, la palabra y la acción en los lugares del silencio.

Bibliografía

- I. AVELAR, *La práctica de la tortura y la historia de la verdad*, in N. RICHARD, A. MOREIRAS (eds), *Pensar en/la postdictadura*, Santiago, Cuarto Propio, 2001, pp. 175-195.
- A. ARRIAZU, *Democracia bañada en sangre: entrevista a Ariel Dorfman*, <http://www.threemonkeysonline.com/es/democracia-banada-en-sangre-entrevista-a-ariel-dorfman/>.
- J. CAMPOS, *Literatura, testimonio, cine y derechos humanos en los tiempos del neoliberalismo global*, in M. MORAÑA, J. CAMPOS, *Ideologías y literatura: Homenaje a Hernán Vidal*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2006, pp. 299-313.
- D.A. CUSATO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman: una música de fondo para no olvidar*, in D.A. CUSATO, A. MELIS (eds), ... *Las páginas se unieron como plumas... Homenaje a Hernán Loyola*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2002.
- P.B. DE CASTRO, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman: «Cuarteto en (d)olor mayor»*, «Alba de América», 1998, 16 (30-31), pp. 73-83.
- A.J. DOMÍNGUEZ, *La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*, <http://www.nodo50.org/pce/mundoobrero/mopl.php?id=484>.
- A. DORFMAN, *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

- A. DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2002.
- B. HILDEBRAND REYNOLDS, *Voz y memoria en el teatro hispanoamericano reciente*, «Latin American Theatre Review», 1997, 30 (2), pp. 31-43.
- V. MARTÍNEZ TABARES, *Ariel Dorfman: si supiera quién soy no lo diría*, «Conjunto», p. 83, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/120/arieldorfman.htm>.
- A.P. MASSEI, *La muerte y la doncella y Paso de dos: negociando democracia sobre su cadáver (el de ella)*, «RLA: Romance Languages Annual (RLAN)», XI, 1999, pp. 551-555.
- T. MOULIÁN, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Arcis LOM, 1998.
- F. REATI, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992.
- N. RICHARD (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.
- N. RICHARD, *En torno a las diferencias*, en M.A. GARRETÓN MERINO, S. SOSNOWSKI, B. SUBERCASEAUX (eds), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- H. SPILLER, V.A. HOEFLER, *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2004, pp. 55-68.

Schiavi bianchi e prigionieri delle *fazendas*: una lettura del processo migratorio in quanto spazio di morte e distruzione dell'umano

Luis Fernando Beneduzi

ABSTRACT The Italian migration to Latin America has produced, at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, a large number of narratives on the experience of Italian immigrants in the subcontinent. Towards the beginning of the twentieth century, this debate on the migration process among travelers, politicians, intellectuals, journalists and publicists has helped to develop a public policy contrary to a certain profile of emigration. The stories and analysis have not stopped, among those who criticize the prohibitionist policy or among those who fear its regression. In this socio-historical context, we try to analyze Brazilian narrative as an area of subjects destruction, built by Oreste Ristori, in order to stop the workers' travels to that country. By denouncing structures of domination against immigrants, Ristori shows the reader the action of biopower in the control of bodies and in subduing «homo migrans».

In svariate occasioni i processi migratori - osservati in quanto fenomeni di partenza o di arrivo - sono stati analizzati come dinamiche omogenee e gli emigrati/immigrati sono stati visti come una collettività indifferenziata. Anche le narrazioni sulla migrazione di massa fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento hanno parlato delle realtà di arrivo in maniera indistinta; pensando all'America Latina, si faceva riferimento agli italiani in Brasile o in Argentina, senza però identificare le particolarità di questo processo in base alle tipologie delle zone interne di insediamento o al tipo di struttura sociale che veniva organizzata, per citare alcune categorie. In un certo senso si susseguivano le rappresentazioni sul Brasile prodotte sin dai primi anni degli arrivi, che da un frammento spaziale, da un insieme ristretto di relazioni parlavano del fenomeno più ampio. Benché la storiografia contemporanea abbia relativizzato e pluralizzato l'analisi delle dinamiche migratorie nel contesto latinoamericano, si osservano ancora con molta frequenza le narrazioni sugli italiani in Brasile o in Argentina, offrendo l'immagine di un fenomeno omogeneo.

Nel caso brasiliano, pensando alle rappresentazioni costruite all'inizio del xx secolo, abbiamo una fotografia cangiante del Brasile, che transita dalla terra della salvezza a quella della morte, dal paradiso terrestre all'inferno insopportabile. Al di là delle prospettive diverse che la storia di vita di ogni narratore può produrre, portando il suo sguardo a vedere certe relazioni invece che altre e ad analizzarle a partire da significati differenziati, si sottolinea che in fondo parlavano di spazi geografici diversi all'interno del paese e raccontavano dinamiche specifiche di ogni percorso migratorio, sempre riferendosi però al Brasile. Le rappresentazioni positive o negative che venivano forgiate tenevano in conto l'innalzamento di esperienze regionali, immerse in processi storici specifici, al livello di spiegazioni nazionali del fenomeno.

Diversamente, così come abbiamo differenti provenienze che producono relazioni diverse nella terra di arrivo, abbiamo una diversità di spazi immigratori, all'interno degli Stati nazionali, che contribuiscono alla costruzione di relazioni sociali differenziate. Nel caso specifico dei discorsi di primi Novecento, si fronteggiavano due esperienze distinte sul Brasile: il lavoro presso le *fazendas* nello Stato di São Paulo e la formazione delle piccole proprietà nel sud del paese (odierni Stati di Rio Grande do Sul e Santa Catarina). Mentre nel primo caso veniva sottolineato il carattere di subordinazione in un processo di sostituzione della manodopera schiava, dove l'immigrato prendeva il posto dell'africano, nel secondo, espressione del desiderio maggiore che spinge all'emigrazione, viene dato risalto all'insediamento degli immigrati in piccole proprietà agricole, in qualità di proprietari. Da São Paulo si innalzano voci sul Brasile in quanto luogo di sfruttamento dei lavoratori e terra della morte, invece, dal sud, gli apologeti dell'emigrazione fanno vedere i progressi materiali ottenuti e l'ascesa sociale desiderata e ottenuta dai lavoratori italiani.

È importante tener conto – in un primo momento – di due cose: la particolarità dell'immigrazione italiana, in quanto si trattava della partenza da uno Stato nazionale di recente unificazione, e i processi di costruzione degli italo-brasiliani. Nel primo caso, come afferma Vanni Blengino, pensando alle narrazioni dei viaggiatori italiani in Argentina, il peninsulare arriva a Buenos Aires in una miriade di dialetti e l'appartenenza nazionale è un'identificazione esteriore, che proviene dai nativi e dagli altri gruppi etnici.¹ Nella capitale argentina, secondo l'autore, si trova l'incontro-scontro di realtà culturali e linguistiche assai diverse, che faticano a capirsi fra di loro e a cogliere una sembianza di colletti-

1. V. BLENGINO, *Los viajeros italianos en la Argentina*, «Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani», 3, 1, 2011, pp. 1-16.

vità. Effettivamente, sarà nell'esperienza di contatti e vissuti nel nuovo mondo che nascerà questa italianità, segno della costruzione di un'identità *hyphenated*. Lo stesso fenomeno, considerando le differenze di proporzione fra una città che si appresta a diventare cosmopolita come São Paulo e altre zone rurali del paese, si osserva in Brasile; dove veneti, lombardi, trentini, ma anche calabresi, siciliani o campani (per citare alcune provenienze) devono costruire uno spazio di comunicazione.

In questa situazione di una babele dialettale, avremo la costruzione dell'italo-brasiliano, ma anche questo – e qui si fa riferimento al secondo punto enunciato sopra – non può essere inteso come un elemento omogeneo. Infatti, i diversi insediamenti di immigrati provenienti dalla penisola italica hanno dato vita a differenti tipologie di italo-brasiliani che, anche se rappresentati da uno stesso nome, si presentano con caratteristiche identitarie diverse. A partire dai processi specifici di occupazione dello spazio, dai tipi di rapporti che si sono stabiliti con la società locale, dalle svariate maniere di inserimento economico, si sono elaborate italianità diverse in terra brasiliana. Anche in spazi vicini, che appartengono a uno stesso stato della federazione, abbiamo importanti distinzioni nella rappresentazione dell'italianità, come affermano Miriam Santos e Maria Catarina Zanini.²

Queste osservazioni sono importanti perché permettono di capire che le idee che si cerca di approfondire in questo articolo, e che riguardano la narrazione su un processo di subordinazione della manodopera, sono parte di una lettura plurale sull'immigrazione proveniente dall'Italia, in uno spazio geografico specifico, la zona di produzione del caffè nel Sudest del Brasile. Inoltre, illuminano la discussione presente a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento sulle immagini del Brasile e le dinamiche che hanno prodotto rappresentazioni contrapposte sul gigante del Sud America. Tuttavia, questa azione di controllo delle classi popolari fu una realtà in tutte le parti del paese, e gli immigrati italiani, nella loro maggior parte, appartengono a questo ceto sociale: il caso di São Paulo, ovvero le sue fazendas, secondo il racconto di Oreste Ristori, sono soltanto uno spazio dove questa azione biopolitica viene esasperata, e si può intravedere la «nuda vita».³

Prima di cominciare il viaggio attraverso il mondo del caffè, tramite la descrizione offerta dal toscano Oreste Ristori, è importante chiarire

2. M.O. SANTOS, M.C. ZANINI, *Especificidades da Identidade de descendentes de italianos no sul do Brasil: breve análise das regiões de Caxias do Sul e Santa Maria*, «Antropolítica», n. 27, 2009, pp. 21-41.

3. G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

alcuni punti: capire come funzionano le relazioni socioeconomiche brasiliane all'inizio del Novecento, enunciare i concetti di biopotere che illumineranno la lettura su Ristori e conoscere più da vicino la nostra guida. Questi tre chiarimenti permetteranno di leggere l'opera senza perdere di vista il contesto in cui è stata scritta e gli «occhiali verdi»⁴ di cui si è servito l'autore, così come daranno più profondità all'analisi stessa.

Il Brasile, all'inizio del Novecento, viveva un momento di grave crisi di superproduzione del caffè, perché l'aumento della superficie utilizzata per questa cultura non ha seguito la domanda internazionale. Dopo anni di crescita economica, che crearono una situazione di ampliamento smisurato delle piantagioni, il caffè comincia a rimanere nelle *fazendas* perché eccede in molto la necessità del mercato estero. Ciò significa una forte stagnazione nazionale poiché il caffè era il prodotto per eccellenza dell'export brasiliano ed era responsabile della quasi totalità degli ingressi provenienti dall'esportazione. Il paese si trova in una forte crisi nella bilancia dei pagamenti, una forte riduzione dell'erario pubblico e, come conseguenza, una immensa recessione in seno alla società, seguita da ingenti fallimenti.

Come sottolinea Chiara Vangelista, il produttore nazionale - proprietario della *fazenda* - non intendeva l'aumento della produttività come investimento in nuove tecnologie di coltivazione, che avrebbe potuto ridurre il costo di produzione, ma nell'espansione della terra utilizzata per la piantagione.⁵ Allo stesso tempo, la soluzione incontrata per superare la crisi non riguardava un adattamento alle regole di mercato, ma l'azione dello Stato per mantenere il prezzo del prodotto. Questa è stata la decisione dell'Accordo di Taubaté, del 1906, secondo la quale lo Stato avrebbe acquistato l'eccedenza di produzione, facendo sì che la produzione non soffrisse alcun cambiamento. Ovviamente, i soldi per l'acquisto del prodotto invenduto provenivano da prestiti esteri, che aumentavano il debito dello Stato stesso, creando una catena di perdite che andava oltre il capitale privato.

Queste notizie ci riportano all'ambiente della pubblicazione dell'opera di Oreste Ristori - elemento centrale di analisi del presente articolo -

4. Il termine «occhiali verdi» è utilizzato da Attilio Brilli per indicare le rappresentazioni che si formano nella mente del viaggiatore ancor prima dell'inizio del viaggio e che conducono ad una determinata lettura dello spazio durante il viaggio. In un certo senso, dice che il contesto di formazione dell'autore e le sue idee dicono molto nella comprensione dei suoi scritti. A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.

5. C. VANGELISTA, *Os braços da lavoura. Imigrantes e «caipiras» na formação do mercado de trabalho paulista (1850-1930)*, São Paulo, Hucitec, 1991.

considerando che *Contro l'immigrazione al Brasile* è pubblicato, in portoghese, nel 1906,⁶ e quindi dopo un ciclo di decadimento dell'economia del caffè. Uno degli elementi di comprensione del racconto di Ristori, un anarchico toscano che si è stabilito in Brasile e partecipa al movimento organizzato da connazionali in territorio brasiliano, facendo parte della redazione del giornale «La Battaglia»,⁷ è giustamente la percezione del caffè - in un momento di crisi - non come motore dell'economia, idea condivisa dalle classi dominanti locali, ma come promotore principale del ritardo nazionale. Si osserva inoltre, e questo è molto chiaro nel testo del toscano, che Stato e proprietari si mescolano in Brasile, non si sa dove finisca l'azione dell'uno e dove inizi quella dell'altro. In un certo senso, come si vede dall'Accordo di Taubaté, lo Stato - che è controllato dai *cafeicultores* - prende a sé il problema del caffè, venendo incontro alle necessità dei produttori e generando più debito pubblico: ciò dimostra il potere di questo gruppo, soprattutto all'interno di una politica che non vedeva un'altra locomotiva economica al di fuori del caffè.

Il Brasile repubblicano, nato con la caduta dell'Impero, nel 1889, si voleva far conoscere in quanto Stato moderno, e la politica del governo centrale comandava il controllo di tutte le forze che non volessero accettare la massima positivista in vigore: «L'ordine come mezzo e il progresso come fine». Nel caso della *fazenda* di caffè, l'opposizione degli immigrati al processo di sfruttamento della manodopera era un pericolo, perché poteva danneggiare la crescita dell'economia nazionale. Tuttavia, questo processo di controllo violento delle classi popolari era il moto di quel periodo, a cavallo fra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Sia nel caso di Canudos, nel Nordest brasiliano, sia nel processo di ammodernamento urbano della città di Rio de Janeiro, le forze subalterne che si scontravano con la politica di modernizzazione dello Stato dovevano essere soppresse.

Nel caso del Movimento portato avanti da Antonio Conselheiro, nella zona rurale dello Stato di Bahia, verso la fine dell'Ottocento (1893-1897), si osserva l'incapacità delle popolazioni del Sertão di adattarsi ai nuovi tempi repubblicani, rifiutandosi di obbedire a uno Stato assente. Il secondo spazio di azione, la Rio de Janeiro dell'inizio del Novecen-

6. Si fa presente che la versione originale dell'opera, pubblicata in Brasile, appare nel 1906. Tuttavia, per la produzione dell'articolo si utilizzerà la versione italiana, stampata a Mantova nel 1907. O. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, Mantova, Tip. dell'Università Popolare, 1907.

7. L. BIONDI, *Anarquistas italianos em São Paulo. O grupo do Jornal anarquista «La Battaglia» e a sua visão da sociedade brasileira: o embate entre imaginários libertários e etnocêntricos*, «Cadernos AEL», 8/9, 1998, pp. 117-149.

to, vivrà un conflitto fra la politica di «Rigenerazione» condotta dal governo brasiliano (modernizzazione della città - creazione dei larghi viali, distruzione delle abitazioni popolari esistenti nella zona centrale, progetti pubblici di igienizzazione e sanificazione - in una dinamica di espulsione della popolazione povera dal centro dell'urbe) e l'incapacità di adeguarsi delle classi subalterne. In entrambi i casi si vedrà un'azione decisa, forte e militare da parte del potere pubblico per forzare l'osservanza delle determinazioni dello Stato: a Bahia, il paese di Canudos è stato raso al suolo, con l'uccisione degli ultimi combattenti, due uomini e un bambino; a Rio, le truppe locali, con forze provenienti da São Paulo e Minas Gerais, hanno bloccato gli insorti, raggruppati nella Rivolta del Vaccino (1904),⁸ i quali sono stati gettati, dopo essere stati picchiati, nella Foresta Amazzonica. Come afferma Nicolau Sevcenko, il discorso politico di modernizzazione ed europeizzazione del Brasile e della sua capitale hanno prodotto azioni concrete di oppressione sui gruppi marginali:

As ações concretas desencadeadas por esses discursos, como visto nesses dois exemplos [Canudos e Revolta da Vacina], se traduziram em formas extremas de opressão quando voltadas para as populações destituídas de qualquer educação formal e alheadas dos processos decisórios.⁹

Questa associazione fra il potere pubblico e le oligarchie regionali - che promuove una comunione di obiettivi fra il grande proprietario e lo Stato - è fondata sulla politica dei governatori che darà vita alla Repubblica Vecchia (1889-1930).¹⁰ L'accordo riguardava la cessione del potere centrale ai due principali centri economici (São Paulo e Minas Gerais), che avrebbero mantenuto a rotazione la presidenza della Repubblica, in cambio del non intervento dello Stato nell'amministrazione degli Stati

8. La rivolta ha ricevuto questo nome perché riguardò un moto popolare contrario ai visitatori pubblici che avrebbero dovuto portare avanti una battaglia contro il vaiolo, in una vaccinazione obbligatoria. Inoltre, nel caso in cui gli agenti pubblici avessero incontrato situazioni di rischio sanitario, durante le loro visite, erano autorizzati a far evacuare l'abitazione, che poteva anche essere condannata alla demolizione, senza alcun indennizzo al «proprietario». Questa azione significava l'espulsione effettiva dei poveri dal centro della città di Rio de Janeiro, che doveva divenire sempre più europea.

9. N. SEVCENKO, *Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*, in Id. (a cura di), *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 27.

10. Si stabilisce come periodo della Repubblica Vecchia l'interregno fra la fine dell'Impero e la Rivoluzione del 1930; tuttavia, la presa di potere ai militari - da parte dell'oligarchia agraria paulista - avviene soltanto nel 1896.

della federazione. L'oligarchia paulista - e qui si intende in primis i produttori di caffè - ha avuto modo non soltanto di controllare la politica locale per quel che riguardava l'immigrazione, ma anche le leggi a livello nazionale, mantenendo lo Stato dalla sua parte.

Il ruolo dei *cafeicultores* è molto chiaro, come afferma Zulieka Alvim, quando si va a guardare i contratti di lavoro firmati dagli immigrati, dalle clausole si può notare a che punto la libertà poteva essere negata all'interno delle *fazendas*, sempre con la connivenza del potere pubblico. Gli italiani - quelli che andavano a lavorare presso le coltivazioni del caffè - arrivavano principalmente in viaggi spesati dai proprietari terrieri, rimanendo ad essi vincolati per il debito di viaggio. Nel contratto di lavoro erano espresse le condizioni che permettevano al colono di lasciare la *fazenda*;¹¹ ciò significa che, al di fuori di queste condizioni, lui era obbligato a restare fino a quando il suo debito non fosse stato saldato. Certamente l'immigrato non era una mercanzia come poteva essere lo schiavo africano, acquistato in un mercato pubblico, con un valore di compravendita, ma prendeva in qualche maniera il suo posto e i primi incontri sono stati molto complessi, perché diventava manodopera come lo era stato lo schiavo, anche se legalmente era un lavoratore libero. I primi tempi sono stati segnati dai conflitti, in un processo di assestamento fra le abitudini degli ex signori di schiavi e le nuove braccia delle *fazendas* di caffè.

Ciononostante questo esempio di contratto di lavoro non fornisce soltanto le informazioni sugli obblighi/diritti dei coloni, ma ci permette anche di capire le tipologie di maltrattamenti da essi subiti, perché inseriti come condizioni per l'abbandono della *fazenda*. Le motivazioni tenute in considerazione spaziano dai mancati pagamenti e dalla libertà di compravendita a/da terzi, alle malattie invalidanti, alle punizioni fisiche e agli attentati contro l'onore delle donne delle famiglie degli immigrati:

- 1 - falta de pagamentos já vencidos;
- 2 - doenças que o impeçam de continuar a trabalhar na fazenda;
- 3 - proibição por parte do proprietário de comprar ou vender a terceiros gêneros dos quais tenham necessidade, bem como o excedente de sua colheita de cereais e animais de sua criação;
- 4 - maus-tratos físicos recebidos do proprietário, pessoas da família deste ou do administrador, bem como atentado à honra da mulher ou das filhas do colono.¹²

11. Z. ALVIM, *Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo*, in SEVCENKO (a cura di), *História da Vida Privada no Brasil* 3, pp. 215-287.

12. ALVIM, *Imigrantes*, p. 250.

Come si è detto sopra, il processo di adattamento è stato segnato dal conflitto e la conquista dei diritti, presenti nel contratto di lavoro, è stata parte di una battaglia quotidiana. Abituati ad avere il possesso sui corpi degli schiavi africani, che secondo la costituzione del 1824 erano considerati unicamente strumenti di lavoro, i proprietari terrieri hanno cercato di mantenere – in un primo momento – lo stesso sistema di rapporti con gli immigrati: non sono rari i racconti di stupri o maltrattamenti fisici, soprattutto a quelli che cercavano di fuggire o non stavano al «gioco». Se queste garanzie si trovavano nel contratto stesso che regolava la prestazione di servizio, sicuramente riguardava un problema diffuso nella zona rurale paulista. In questo senso, si può pensare, ma anche la storiografia sul tema ci fornisce informazioni rilevanti, che la mancanza del pagamento dei salari non fosse inusuale, così come il controllo delle attività commerciali dei coloni, nonché la loro vita privata. Il signore cercava di rimanere il padrone dei corpi dei suoi lavoratori, con diritto di sfruttare anche il corpo delle mogli e delle figlie degli immigrati, cercando di mantenere le relazioni che si erano consolidate in secoli di schiavitù: legati al proprietario per i debiti del viaggio, i coloni rimanevano legalmente incatenati alle *fazendas*.

È in questo contesto migratorio della fine dell'Ottocento, dove si confrontavano difensori e detrattori dell'immigrazione verso il Brasile, questi ultimi responsabili delle immagini negative e del racconto dell'esperienza di disumanizzazione nel mondo rurale dello Stato di São Paulo, che viene elaborato il Decreto Prinetti. Questa normativa emanata dal governo italiano, pubblicata il 26 marzo 1902, vietava l'immigrazione collettiva e sussidiata verso il Brasile, rispondendo alle denunce presentate sulle cattive condizioni vissute dagli immigrati italiani in territorio brasiliano. Le testimonianze sono state raccolte nel rapporto presentato da Aldo Rossi, inviato dalla Commissione generale di emigrazione per verificare la situazione degli emigrati. Come mette in risalto Angelo Trento,¹³ il Decreto è stato oggetto di una accoglienza esaltata, che ha cercato di dimostrare ancora di più la criticità della vita degli italiani in Brasile, e di critiche feroci da parte di quelli che difendevano e pubblicizzavano lo spostamento verso il gigante sudamericano.

Il testo di Oreste Ristori può essere inserito in questo dibattito intorno al Decreto Prinetti, con cui si cercava di indurre l'opinione pubblica italiana, ma soprattutto le masse operaie, a fare pressione sul governo della penisola, a favore di una politica di maggiore chiusura verso l'immigrazione al Brasile. Se la normativa era una piccola vittoria di quelli che

13. A. TRENTO, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*, São Paulo, Nobel, 1989.

denunciavano le cattive condizioni dei connazionali in Brasile, questa si è dovuta confrontare anche con viaggiatori, giornalisti e parlamentari che hanno cercato di far vedere quanto fosse sbagliata questa visione. Vittorio Buccelli – deputato italiano che visita gli Stati di Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, all’inizio del Novecento – pubblica in Italia un’opera apologetica sull’amministrazione pubblica brasiliana e sui progressi economici e sociali che il paese viveva.¹⁴ Secondo lui, la comunità italiana in Brasile stava vivendo effettivamente la realizzazione del sogno migratorio, con l’avverarsi del progetto di ascesa sociale; la sua unica critica riguardava l’inazione dello Stato italiano, soprattutto da parte dei capitalisti nostrani, che non sapevano investire e sfruttare quel capitale umano ampliando le reti del commercio nazionale.

Ristori aveva degli interlocutori molto chiari e la sua descrizione dell’inferno brasiliano è un dialogo netto con queste narrazioni celestiali e contro la politica di Stato in vigore. Lui non dava spazio all’immigrato che aveva «fatto l’America», perché il suo scopo era portare alla luce quello che l’America aveva costruito, ma per il guadagno altrui. A differenza di Alessandro D’Atri, che attribuisce le lamentele dei coloni alla loro ambizione, poiché non erano soddisfatti dalla condizione odierna molto più vantaggiosa di quando erano in Italia,¹⁵ l’anarchico toscano afferma che il fenomeno migratorio nasce da un inganno: al lavoratore italiano viene offerta la cuccagna, quando in verità viene a trovarsi in una condizione peggiore di quella di partenza. Alla fine, si sta davanti al dibattito sempre contemporaneo fra i progetti vittoriosi di immigrazione e quelli che hanno vissuto il fallimento delle speranze di cambiamento di vita.

Come si può osservare dal contesto della scrittura di Ristori, sia da parte del governo brasiliano sia da quella dei produttori di caffè esisteva l’intenzione di controllare i ceti popolari, le classi pericolose della società brasiliana: non faceva differenza se il pericolo proveniva dai poveri che dovevano essere spediti alla periferia dei centri urbani o dai braccianti delle *fazendas* di caffè. Si dovevano produrre allora politiche pubbliche che legittimassero l’azione di polizia dello Stato in entrambi i casi e la concessione ai proprietari terrieri di diritti di applicazione della legge, anche tramite la inazione del potere pubblico.

Oltre alla visione comune fra politici e produttori di caffè, lo Stato dipendeva dai *cafeicultores*, perché rappresentavano la parte più dina-

14. Riferimenti su Vittorio Buccelli possono essere trovati in L.F. BENEDUZI, *A cidade enquanto imagem de virtude: a força regeneradora da Porto Alegre de Vittorio Buccelli*, in A.F. RAMOS, R. PATRIOTA (a cura di), *Paisagens subjetivas, paisagens sociais*, São Paulo, HUCITEC, 2012, pp. 107-128.

15. F. CENNI, *Italianos no Brasil*, III ed., São Paulo, EDUSP, 2003 (1960), p. 235.

mica dell'economia esportatrice e quella che permetteva le entrate più importanti all'erario pubblico, e, di conseguenza, si trovava vincolato alla capacità produttiva delle *fazendas*, della manodopera immigrante. In questo senso, in nome del bene comune, era lecito chiudere un occhio sulle azioni illegali e talvolta violente dei padroni, considerando che la rottura della produttività era un danno per la collettività. La politica del bene comune - facendo uso di elementi del «buon senso» e del «senso comune» - è la strategia principale che riesce a inserire nei limiti della legalità pratiche che vanno oltre questa barriera, lasciandola permeabile:

O bem-comum, abstração construída acima das singularidades imanes, sobrecodificando-as a partir do bom-senso e do senso-comum, é o que garante o *status* de legalidade às práticas que revertem os limites da legalidade. Posto que é pelo bem-comum que certas necessidades, certas urgências, despontam como justificativas do senso-comum através do bom-senso, em prol do bem-geral.¹⁶

Questa azione del potere pubblico porta con sé anche l'obiettivo di non permettere un contagio sociale, che potrebbe diffondersi nella società brasiliana attraverso nuove pratiche di contestazione di questi individui esotici alla realtà del Brasile. Concedere un potere maggiore ai proprietari funzionava come una profilassi per mantenere alte le difese immunitarie e organizzare azioni di controllo sociale mirate all'eliminazione degli elementi patogeni che avrebbero potuto causare la dissoluzione dello status quo:

Questo tramite consisterebbe nel carattere immunitario della politica moderna che, essendo appunto concepita prevalentemente come immunizzazione della vita della società dai fattori «patogeni» e di «contagio», finirebbe per produrre non soltanto forme di esclusione omicida e genocida degli «estranei» e dei diversi, ma anche la possibilità di autodistruzione per eccesso di difesa del corpo sociale.¹⁷

Il processo di immunizzazione potrebbe essere messo in pratica in differenti modi, ma senz'altro l'atto di interdizione - di allontanamento dalla società di questi elementi che avrebbero potuto creare disordi-

16. T.M. FONSECA GALLI ET AL., *Microfascismos em nós: práticas de exceção no contemporâneo*, «Psicologia Clínica», Rio de Janeiro, 20, 2, 2008.

17. O. MARZOCCA, *Biopolitica*, in R. BRANDIMARTE, P. CHIANTERA-STUTTE, P. DI VITTORIO, MARZOCCA, O. ROMANO, A. RUSSO, A. SIMONE (a cura di), *Lessico di Biopolitica*, Roma, Manifestolibri, 2006, p. 54.

ne – si presenta come arma efficace alla politica di controllo. Interdire, secondo Tania Fonseca Galli, porta con sé una doppia dinamica, perché allo stesso tempo è elemento di inclusione e di esclusione: l'individuo viene incluso nelle norme dell'apparato pubblico-burocratico, nelle dinamiche di gestione dei corpi e, allo stesso tempo, viene escluso dalla società stessa:

O ato de interdição, através de amparo legal e justificativa sociopolítica, passou a ser posto em prática, os loucos, por sua suposta periculosidade para si e os outros, eram sentenciados à reclusão e intervenção « terapêutica ». Assim, sendo o próprio hospital constituído como lugar de asilamento e isolamento, tornou-se um lugar de inclusão (ao aparelho normativo) e exclusão (social).¹⁸

L'atto terapeutico dell'ospedale psichiatrico citato da Fonseca può essere paragonato alle dinamiche di disciplinarizzazione degli istituti carcerari, che hanno la funzione di controllare i corpi non docili, riportandoli alla adeguata fluidità dei loro ruoli nella struttura sociale. Anche qui abbiamo la sentenza di reclusione che genera un doppio movimento riguardo al corpo sociale e ciò sarà presente in tutti i momenti di reazione degli immigrati alle dinamiche di lavoro della *fazenda*. L'azione della legge, che cerca di « addomesticare » gli immigrati, presenta una funzione terapeutica sia nella esperienza stessa del carcere sia nella possibilità di generare una forza coercitiva su quelli che vedono l'atto punitivo, il quale non avviene più in pubblico, ma si presenta con più potenza perché è parte di una minaccia fondata sullo sconosciuto: la vita nel carcere.

Nel processo che viene avviato nei primi decenni dell'Impero, il proprietario terriero perde piano piano il potere totale di vita e di morte sugli schiavi; con l'avvento dell'azione degli abolizionisti sono sempre più frequenti i processi intentati contro proprietari cattivi e le punizioni fisiche ritenute esagerate, considerando che cresce l'azione dello Stato nell'identificazione della giusta punizione. Sempre di più è lo Stato, e la legge, che si prende la briga di controllare i disturbi sociali, anche nell'ambito privato degli spazi di produzione, cominciando nel 1841, con l'introduzione del magistrato di professione, inviato dal ministero della Giustizia, che sostituisce i giudici di pace, vincolati ai signori di schiavi.¹⁹ Un altro elemento che spiega questa azione di controllo da parte dello Stato si può osservare nel riconoscimento legale, a partire dal 1860, di alcuni diritti degli schiavi, come l'« autocompra », l'impossibilità di sepa-

18. FONSECA GALLI ET AL., *Microfascismos em nós*, p. 37.

19. G.R. ANDREWS, *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*, São Paulo, EDUSC, 1998.

razione delle famiglie e il diritto all'acquisizione di beni.²⁰ È lo Stato che prende su di sé questo potere di determinazione delle azioni punitive e di controllo della vita pubblica ed anche di quella privata.

L'aumento della presenza del potere pubblico nell'ambito della vita privata mostra anche l'esercizio del «potere pastorale» da parte di questo, controllando e determinando le relazioni sociali, i suoi limiti e i suoi margini:

In linea generale la locuzione «potere pastorale» o «pastorato» viene usata da Foucault per designare un complesso di tecniche improntate alla cura, all'assistenza e alla difesa, attraverso le quali un singolo uomo o un'istituzione «governa» e «guida», tanto nella sua totalità quanto singolarmente, un insieme di altri uomini, determinandone la condotta.²¹

Tuttavia questa azione non è fatta dallo Stato in quanto entità astratta, ma da meccanismi creati al suo interno che portano a termine questa azione di addomesticamento delle forze sociali. Se in un primo momento questo «potere pastorale» è associato all'azione della Chiesa e nasce all'interno dei rapporti fra il pastore e il gregge, realtà metaforica vissuta visceralmente dal cristianesimo, l'avvento dello Stato nazionale ha comportato la nascita di strutture laiche di controllo, come la polizia. Soprattutto nella vita quotidiana degli Stati latinoamericani, come è il caso del Brasile, fondati su strutture oligarchiche di potere, l'immagine dello Stato poliziesco è molto forte e le forze dell'ordine sono il garante del potere effettivo dell'élite. Come informa Piero Polieri, la polizia è allo stesso tempo il sapere e le tecnologie di contenimento delle popolazioni che vivono nel territorio nazionale, tramite di essa il potere dello Stato viene attuato e i modi leciti e illeciti dei comportamenti della popolazione vengono sorvegliati:

Con l'emergenza della relazione fra *popolazione e territorio* che si definisce compiutamente il raggio di azione e d' intervento della polizia, intesa come scienza e apparato amministrativo: la polizia è il complesso di conoscenze e, al contempo, la tecnologia di cui lo Stato si serve per vigilare sulla popolazione che vive sul suo territorio, ossia per controllare e determinare la condotta di vita di tutti e di ciascuno.²²

20. H.M. DE CASTRO, *Laços de família e direitos no final da escravidão*, in L.F. DE ALENCASTRO (a cura di), *História da vida privada no Brasil 2. Império: a corte e a modernidade nacional*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 337-384.

21. P. POLIERI, *Potere Pastorale*, in BRANDIMARTE, CHIANTERA-STUTTE, DI VITTORIO, MARZOCCA, ROMANO, RUSSO, SIMONE (a cura di), *Lessico di Biopolitica*, p. 230.

22. POLIERI, *Potere Pastorale*, p. 236.

L'analisi offerta da Ristori viene incontro a questa percezione che mette insieme lo Stato e il suo braccio armato – la polizia – che vengono in soccorso dei proprietari terrieri nel loro intento di sfruttamento della manodopera immigrata:

Il padrone lo condanna a un lavoro bestiale, dandogli per compenso tanto da farlo vegetare nella miseria; il governo per mezzo dei suoi sgherri, colle su prigioni, lo costringe a rispettare «la legge», cioè a soffrire, calmo e dignitoso, tutti i soprusi, tutte le spogliazioni a cui dev'essere per forza soggetto.²³

Anche se questo quadro illustra il complesso processo di controllo degli immigrati italiani approdati nelle *fazendas paulistas*, l'anarchico toscano aggiunge un ulteriore tassello per rendere ancora più forte, completa e globale questa dinamica di dominazione del lavoratore rurale straniero: il potere religioso. Lui non parla direttamente della Chiesa, ma del suo «braccio destro» – il prete – che, nel servire da conforto agli immigrati, diventa un potente strumento di assoggettamento, presentando la sofferenza come espiazione e in quanto qualcosa che piace a Dio: «E il prete, per supremo conforto, gli dice che “il male che lo tormenta non è mai troppo, perché così piace al sommo Iddio”». ²⁴ L'immigrato allora si ritrovava circondato dal potere – del proprietario, del governo e della religione – che inveiva contro la sua libertà, che cercava di controllarlo in tutti i suoi passi, trasformandolo in uno strumento docile allo sfruttamento della sua forza-lavoro.

In tale situazione di violenza fisica, legale e morale, Ristori afferma che è naturale che nasca – all'interno del gruppo immigrato – una forte avversione a tutto ciò che riguarda il mondo dove sono approdati. A differenza di quanto attestato da D'Atri, che conclude il suo viaggio in Brasile scrivendo che i coloni erano trattati fin troppo bene, ricevendo proprietà con ampi tempi per saldare l'acquisto e incentivi del governo – secondo quanto informa Franco Cenni, gettando la colpa del conflitto sui coloni stessi, egoisti e incapaci di analizzare le loro conquiste sin dall'emigrazione –, ²⁵ Oreste Ristori parla di disprezzo da parte dei padroni e di un trattamento vile, di una grossa quantità di lavoro non riconosciuta attraverso meriti pagamenti, un accumulo di doveri insieme ad una assenza di diritti. In questo ultimo caso, la colpa della conflittualità del processo migratorio e delle lamentele degli immigrati risiede nel sistema opprimente che li circonda:

23. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 22.

24. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 22.

25. CENNI, *Italianos no Brasil*, p. 234.

Naturalmente il lavoratore angariato e disprezzato dal padrone, trattato da bruto, con mano di ferro, da un governo che per sostenere i privilegi della classe dei ricchi, deve necessariamente opprimerlo - comincia ad odiare tutto ciò che lo circonda, uomini e cose, perché per lui la terra fecondata col suo sudore non ha frutti, per lui nella cara patria non vi sono che stenti, non vi sono che dolori. Egli ha un cumulo di doveri da compiere e nessun diritto gli è riconosciuto.²⁶

Nella narrazione dell'anarchico toscano, questo processo di dominazione e addomesticamento sofferto dall'immigrato - da lui chiamato schiavo - è paragonato alla via crucis, a un percorso lento e inesorabile che condurrà alla sua morte. In un certo senso si osserva - tramite la lettura di Ristori - che l'immigrato è stato gettato in un complotto costruito per attirarlo verso la sua rovina e verso lo sfruttamento delle sue capacità. Presentando un'analisi articolata della realtà brasiliana dell'inizio del Novecento, il toscano conclude che diventa palese la condizione di pesante subordinazione che questi lavoratori, imbrogliati dalle menzogne degli agenti dei *cafeicultores*, che li conquistano in Europa, subiscono dopo il loro arrivo in Brasile:

Esposta così in grandi linee la natura rapace degli uomini di governo e dei preti, si può senza soverchio sforzo, comprendere in quale abisso di miserie precipitano i disgraziati lavoratori che hanno avuto la dabbenaggine di ascoltare i bugiardi ma pur dolci canti delle sirene che i *fazendeiros*, a centinaia, mandano in Europa a reclutare gli schiavi.²⁷

Ma quali sono le informazioni che Ristori porta alla luce sulla realtà brasiliana? Come questi elementi analizzati illuminano e illustrano questo processo di vile dominazione subito dagli immigrati-schiavi? Il primo elemento che viene sottolineato è il grave problema economico affrontato dal paese in questo inizio del xx secolo, dove il caffè è innalzato al di sopra di ogni altro prodotto, agricolo o industriale che fosse, nonostante i fallimenti di diversi *cafeicultores* e la perdita di valore del prodotto in ambito internazionale. Sembrava parlasse criticamente dell'Accordo di Taubaté, quando denunciava l'inerzia del governo brasiliano nel trovare altre soluzioni economiche, puntando unicamente sull'«oro nero» e tralasciando altri settori produttivi:

La situazione economica del Brasile è esasperante e calamitosa. L'industria è lettera morta, o quasi. L'unico cespite d'entrata su cui si fonda

26. CENNI, *Italianos no Brasil*, p. 234.

27. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 21.

la vita del paese è il caffè. Tutti gli altri rami di produzione agricola, come tutti i progetti e i consigli intesi a convergere le forze della nazione alla policultura, sono abbandonati, tenuti in non cale. Della cultura del caffè, e solo del caffè, si attende la pioggia od il bel tempo, la prosperità della nazione.²⁸

Il caffè fa il buono e il cattivo tempo nella realtà economica e politica brasiliana, e i produttori, che controllano il potere centrale e locale (nel caso dello Stato di São Paulo) non accettano l'apertura della politica di esportazione e di investimenti nazionali. Anzi, utilizzando tutti gli strumenti disponibili - in un quotidiano politico dominato dal voto aperto e dalle pratiche *coronelisticas* - usavano la macchina pubblica ai fini personali di aumentare l'elettorato e il controllo della popolazione. Ristori descrive la realtà politica brasiliana come segnata dallo scambio di favori, con grande distribuzione di cariche pubbliche, nel desiderio ingente di arricchirsi con le scarse finanze pubbliche. In sintesi, afferma che si trovano «più impiegati da stipendiare che contribuenti da pelare».²⁹

Si aggiunge alla dominazione del potere pubblico l'azione della Chiesa, anche questa segnata dalla tradizione e responsabile per il mantenimento dell'ignoranza popolare. L'anarchico critica la continuità del potere ecclesiastico presso lo Stato nonostante la separazione proclamata dalla costituzione repubblicana del 1891. Secondo lui, la presenza religiosa è massiccia nell'ambito della formazione della società, sia nel controllo dell'educazione, con le scuole cattoliche, sia in quello della lettura, con le biblioteche, sia in quello dell'informazione, con i giornali. In ogni mezzo, i preti proseguono il loro movimento oscurantista che cerca di dissuadere qualunque azione contraria allo status quo. Le parole di Ristori mettono insieme produttori di caffè, Stato e Chiesa affannati in una lotta contro il cambiamento sociale e morale del Brasile e accomunati in una politica di contenimento della contestazione dei lavoratori immigrati.

La Chiesa è il colpo finale nel processo di costruzione di corpi docili allo sfruttamento della *fazenda*, perché offre l'apparato ideologico principale per la produzione di un soggetto rassegnato. Il signore bastona, lo Stato giustifica l'azione repressiva, ma è il prete che nel curare le ferite, nel mettere l'unguento, fa capire che quel circolo di disgrazie è parte della vita e deve essere accettato per conquistare il vero paradiso: l'immigrato deve rinunciare al sogno del paradiso terrestre, della cuccagna

28. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 11.

29. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, pp. 14-15.

pubblicizzata in Italia, per guadagnare quello eterno. In questo modo finisce per ultimare un processo di distruzione innescato dalla decisione di immigrare, una sorta di accompagnamento verso la sepoltura, perché Ristori mostra la *fazenda* come lo spazio che succhia fino all'ultima goccia del sangue dell'immigrato, è la pellagra brasiliana. L'immigrato lascia la terra di partenza già in condizioni pietose, subumane, e arriva in America spodestato dalle forze e dalle economie, gettato nelle braccia del suo aguzzino, aspettando il lento spegnimento della vita nell'atroce quotidiano della piantagione, come un ilota, in una continua perdita delle caratteristiche che lo rendono parte dell'umanità:

E il lavoratore viene nell'America! Cosa egli diventi poi lo vedrete. Egli arriva qui sfibrato, col sangue impoverito dal soverchio lavoro e dalla fame cronica, senza volontà, e, quel che è peggio, senza soldi, allora i briganti di cui abbiám parlato lo afferrano per attaccarlo, come un ilota, al carro della loro fortuna, lo condannano a finire le sue forze, o spendere la sua vita nella *fazenda* maledetta.³⁰

Di seguito, Ristori conduce il lettore attraverso il percorso di disumanizzazione che avviene nel mondo della piantagione, un processo di assoggettamento che toglie all'immigrato le forze di resistenza, portandolo fino all'esperienza più profonda e completa della dominazione del signore del caffè: la morte. In contrasto con altre voci che sminuiscono le sofferenze delle masse di lavoratori che si trovano incatenati alle *fazendas*, lui rassicura che l'unico modo di conoscere veramente la situazione degli immigrati è addentrarsi in questo mondo bestiale che circonda la produzione di caffè, osservando la condizione di animalità che primeggia in essa, con le sofferenze, le privazioni, le punizioni e le malattie:

Per ben formarci un'idea della situazione penosa, bestiale, cui sono condannati i nostri coloni, è necessario penetrare nelle *fazendas*, osservare attentamente e nei suoi più minuti dettagli lo stato di animalità e di abiezione morale in cui vegetano ed intisichiscono questi poveri paria della terra, le sofferenze inaudite e le privazioni d'ogni sorta cagionate dalla rudezza di un lavoro eccessivo come dalla mancanza di un'alimentazione sana e sufficiente, l'esaurimento progressivo delle forze vitali e per conseguenza l'impossibilità di resistere efficacemente all'azione delle malattie.³¹

Secondo la descrizione di Oreste Ristori, questi individui all'interno della *fazenda* subivano un processo di trasformazione profonda con la

30. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 23.

31. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 24.

progressiva perdita dell'umanità, essendo ridotti alla sola condizione di «vita biologica», concetto che Márcia Arán e Carlos Peixoto Júnior riprendono da Giorgio Agamben.³² Spogliati dalle loro speranze e dai loro desideri, dagli elementi dell'*eros* che li avevano portati alla lunga traversata, a loro rimaneva soltanto l'attesa del *thanatos*:

Esses seres, privados de todos os direitos e atributos que costumamos chamar de humanos, à espera de sua execução, existiam apenas como vida biológica, sujeitos aos mais diversos tipos de experimentos científicos.³³

Sicuramente non siamo davanti ad una politica nazionale di sterminio e tanto meno a esperimenti scientifici con esseri umani nelle *fazendas*, tuttavia abbiamo un'attesa dell'esecuzione, intesa in quanto lento percorso verso la morte fisica. La perdita delle caratteristiche umane porta a un processo progressivo di degenerazione, onde la perdita delle forze fisiche, delle utopie di futuro, sommate ad una presa di coscienza dell'incapacità di cambiare il presente, sono l'anticamera del deperire fino al consumarsi dell'ultimo «velo» rimasto, la vita biologica:

Considerarli [gli elementi distruttivi della *fazenda*], insomma, coll'occhio del medico, dal punto di vista fisiologico, onde mettere in rilievo i tratti specifici della degenerazione umana che va operandosi rapidamente in seno a queste moltitudini oppresse e spogliate che la miseria patria ha disseminato sulle plaghe desolate di questo infelice paese.³⁴

Ai padroni, sempre seguendo il ragionamento di Oreste Ristori, interessava la produttività senza sosta e corpi docili che non si tirassero indietro davanti ai pesanti lavori che dovevano eseguire. Effettivamente il colono subisce un processo di oggettificazione agli occhi dei signori, diventando essere dipendente e merce, individuo sul quale ogni azione di correzione è giusta e lecita, perché serve al suo addomesticamento. A quelli che si presentano come renitenti o riluttanti spettano i più atroci castighi e rappresaglie, perché non seguono le dinamiche del campo di concentramento, del carcere, considerando che l'anarchico li descrive come reclusi. A proposito di queste azioni dimostrative, che dovrebbero annientare i tentativi di rivolta, l'opera descrive la situazione della *fazenda* di Guatapará, dove si trovano circa diecimila coloni. La narrazione

32. M. ARÁN, C.A. PEIXOTO JÚNIOR, *Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade*, «Revista Saúde Pública», 41 (5), 2007, pp. 849-857.

33. ARÁN, PEIXOTO JÚNIOR, *Vulnerabilidade e vida nua*, p. 854.

34. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 24.

di quello che avviene all'interno della struttura potrebbe essere paragonata effettivamente a un lager, sia per il trattamento ricevuto sia per le forme disumane di punizione, facendo ricordare i tempi degli schiavi e destando scandalo sui giornali non vincolati al governo:

Nella *fazenda Guataparà*, ove gemono come reclusi circa 10.000 coloni, si perpetravano, fino a pochi mesi or sono, atrocità spaventevoli. I coloni che non *filavan dritti* - che non volevano, cioè, piegar la groppa a tutte le infamie e le vigliaccherie - eran trascinati a viva forza in una specie di sotterraneo, legati ad un tronco, flagellati a sangue in ogni parte del corpo ed abbandonati, poi, in quella posizione per tre o quattro giorni alle prese col digiuno e colla morte. Alcuni di questi infelici, fra i quali un giovanetto di 17 anni, vi perirono miseramente; altri, riusciti a scappare, narrarono cose raccapriccianti che provocarono un vero scoppio d'indignazione sui giornali più indipendenti del paese.³⁵

Ovviamente, in questi casi è lo Stato, e la giustizia ad esso vincolata, che viene incontro ai *cafeicultores*, avvolgendo tutto con il velo dell'impunità. Era inutile ogni tentativo di denuncia sia delle punizioni fisiche sia della malnutrizione, ancora meno quello di fare un processo contro le riduzioni della paga, per colpa di multe ingiuste e l'obbligo (vietato dal contratto) di acquistare presso il negozio della *fazenda*. Al colono restava soltanto la possibilità di lamentarsi presso le autorità patrie, cercando di risolvere il problema interno tramite l'intervento dello Stato italiano, perché i tribunali locali erano sordi alle sue grida, fatto che provocava un peggioramento dello sfruttamento: «I tribunali non li ascoltano, i consoli li caccian fuori della porta come cani appestati, e i briganti che li spogliano usufruiscono della più grande impunità».³⁶

Il problema è che anche lo Stato italiano - o i loro rappresentanti in Brasile, come cita Ristori - fa finta di non sentire i racconti tragici che arrivano dalle piantagioni di caffè, preferendo dare ascolto alle voci lusinghiere che esaltano la condizione degli italiani in Brasile. Il Decreto Prinetti, promulgato quattro anni prima della pubblicazione brasiliana del libro di Oreste Ristori, è centrale al dibattito, perché - come afferma l'anarchico - in risposta a questo atto del governo si amplificano le misfatti ufficiali che non si risparmiano nell'esaltazione della meravigliosa situazione in cui si trovano i coloni italiani in Brasile:

Conosciamo in complesso le menzogne ufficiali colle quali il ministro d'Italia a Rio de Janeiro, fu principe di Cariati, imbastiva le sue relazioni al «patrio governo» intorno alle *eccellenti* condizioni sociali di cui usufruiscono i nostri

35. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, pp. 28-29.

36. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 33.

connazionali al Brasile, per ottenere l'abolizione del decreto Prinetti interdidente la tratta degli schiavi.³⁷

All'interno di questo processo di disumanizzazione e di consapevolezza dell'inutilità degli sforzi per far valere giuridicamente i suoi diritti, l'immigrato reagisce in maniera estrema, eliminando il suo aguzzino, il padrone che tormenta lui e la sua famiglia. Il caso esemplare raccontato da Ristori è quello di Angelo Longaretti, che uccide il figlio del padrone, nell'intento di proteggere le donne della sua famiglia. L'immigrato finisce in carcere e qui si fonda la critica alla giustizia brasiliana e al funzionamento distorto del meccanismo di controllo, perché - secondo l'autore - soltanto i disgraziati finiscono in prigione, ma la causa delle disgrazie sono le mancanze dell'azione dei giudici nei confronti dei veri responsabili di tutta quella situazione di degenerazione, i padroni:

In galera ci vanno soltanto i disgraziati che, come il colono Angelo Longaretti, per salvare l'onore delle sorelle dagli assalti di un padroncino erotomane e la vita del vecchio padre dalla ferocia di un padrone manigoldo, atterrano la belva umana che li tortura.³⁸

La fine di questi immigrati - nel loro viaggio al Brasile - è soltanto una: la morte. Questa può avvenire in modi diversi, ma quello a cui il testo dà più risalto è l'inesorabile processo di degenerazione che porta ad una continua distruzione dell'individuo. Anche se venivano da una situazione difficile in Italia, la nuova terra (intesa come clima e tipologia di lavoro) sarà responsabile della perdita della loro salute. Ristori raffigura nella *fazenda* la critica del primo Novecento al processo di meccanizzazione dei soggetti all'interno dei processi di industrializzazione e modernizzazione - il bracciante-operaio diventa un non umano addestrato al lavoro continuo:

Quale degenerazione! Essi hanno perduto i tratti caratteristici della specie alla quale appartengono, hanno perduto quanto avevano di umano, per riavvicinarsi all'animalità primitiva. Abituati a non disimpegnare più che la funzione puramente meccanica, ogni capacità morale è in essi annientata, il sentimento della personalità scomparso. Si potrebbero paragonare a delle macchine che funzionano automaticamente sotto l'impulso di una volontà estranea al loro cervello.³⁹

37. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, pp. 7-8.

38. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 44.

39. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, p. 37.

L'elemento centrale dell'analisi di questo articolo non è la prova della verità degli argomenti di Oreste Ristori, anche se la storiografia contemporanea presenta diversi punti che confermano le osservazioni dell'anarchico toscano. Inoltre, si tiene in considerazione che il suo testo riguardava un pubblico specifico - i possibili immigrati italiani, ma lui si rivolge anche agli operai portoghesi e spagnoli - con l'obiettivo di fermare il processo migratorio verso il Brasile. Il suo testo è un libello contro il processo di sfruttamento trasferito dallo schiavo africano agli immigrati, che lui considera a tutti gli effetti i nuovi schiavi.

La lettura che Ristori presenta del processo migratorio è segnata dalla violenza subita dai coloni italiani, ridotti alla condizione di schiavi, sinonimo per lui di non umani. La dinamica di sfruttamento non portava con sé soltanto la punizione fisica o la malnutrizione, conseguenza di un'alimentazione monotona e scarsa, ma andava oltre il piano fisico, nel tentativo di creare individui docili e assoggettati al lavoro senza sosta nella piantagione. A questo fine, l'autore elenca un gruppo di attori sociali che collaborano fra di loro per un totale annientamento della volontà dell'immigrato: il padrone, lo Stato e la Chiesa. Nell'esperienza del mondo intorno alla piantagione, gli immigrati subivano l'azione del «potere pastorale» laico e religioso, per mano dei poliziotti e dei preti, entrambi indaffarati nel farli seguire il manuale dello sfruttamento, che li avrebbe condotti all'esperienza più profonda della *fazenda*: la morte. Per Ristori questo era il destino di qualunque immigrato che arrivasse in Brasile - essere ammazzato da questa macchina divoratrice di esseri umani chiamata *fazenda*.

Bibliografia

- G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Z. ALVIM, *Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo*, in SEVCENKO (a cura di), *História da Vida Privada no Brasil* 3, pp. 215-287.
- G.R. ANDREWS, *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*, São Paulo, EDUSC, 1998.
- M. ARÁN, C.A. PEIXOTO JÚNIOR, *Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade*, «Revista Saúde Pública», 41 (5), 2007, pp. 849-857.
- L.F. BENEDUZI, *A cidade enquanto imagem de virtude: a força regeneradora da Porto Alegre de Vittorio Buccielli*, in A.F. RAMOS, R. PATRIOTA (a cura di), *Paisagens subjetivas, paisagens sociais*, São Paulo, HUCITEC, 2012, pp. 107-128.
- L. BIONDI, *Anarquistas italianos em São Paulo. O grupo do Jornal anarquista «La Battaglia» e a sua visão da sociedade brasileira: o embate entre imaginários libertários e etnocêntricos*, «Cadernos AEL», 8/9, 1998, pp. 117-149.

- V. BLENGINO, *Los viajeros italianos en la Argentina*, «Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani», 3, 1, 2011, pp. 1-16.
- A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- F. CENNI, *Italianos no Brasil*, III ed., São Paulo, EDUSP, 2003 (1960), p. 235.
- H.M. DE CASTRO, *Laços de família e direitos no final da escravidão*, in L.F. DE ALENCASTRO, *História da Vida Privada no Brasil 2. Império: a corte e a modernidade nacional*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 337-384.
- T.M. FONSECA GALLI ET AL., *Microfascismos em nós: práticas de exceção no contemporâneo*, «Psicologia Clínica», Rio de Janeiro, 20, 2, 2008.
- O. MARZOCCA, *Biopolitica*, in R. BRANDIMARTE, P. CHIANTERA-STUTTE, P. DI VITTORIO, MARZOCCA, O. ROMANO, A. RUSSO, A. SIMONE (a cura di), *Lessico di Biopolitica*, Roma, Manifestolibri, 2006.
- P. POLIERI, *Potere Pastorale*, in BRANDIMARTE, CHIANTERA-STUTTE, DI VITTORIO, MARZOCCA, ROMANO, RUSSO, SIMONE (a cura di), *Lessico di Biopolitica*, p. 230.
- O. RISTORI, *Contro l'immigrazione al Brasile*, Mantova, Tip. dell'Università Popolare, 1907.
- M.O. SANTOS, M.C. ZANINI, *Especificidades da Identidade de descendentes de italianos no sul do Brasil: breve análise das regiões de Caxias do Sul e Santa Maria*, «Antropolítica», n. 27, 2009, pp. 21-41.
- N. SEVCENKO, *Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*, in ID. (a cura di), *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 27.
- A. TRENTO, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*, São Paulo, Nobel, 1989.
- C. VANGELISTA, *Os braços da lavoura. Imigrantes e «caipiras» na formação do mercado de trabalho paulista (1850-1930)*, São Paulo, Hucitec, 1991.

L'estetica della violenza in Glauber Rocha

Paula Siega

ABSTRACT *Stressing the importance of revolution and colonialism for Brazilian Cinema Novo, this article discusses some features of Glauber Rocha's speech entitled «The Aesthetics of Hunger». Introduced in Italy in 1965, the speech views revolutionary violence as the possibility of a cultural manifestation aimed at the colonized political liberation.*

Alla fine degli anni Cinquanta del secolo xx, gli intellettuali brasiliani che si dedicano alla passione per il cinema vedono soltanto nelle produzioni che arrivano dall'Europa e dagli Stati Uniti il paradigma di un cinema universale.¹ Il pensiero dominante, che percepisce la «qualità straniera» come sinonimo di una «qualità migliore», pianta radici nella struttura economica del Brasile, la cui origine coloniale ha determinato la formazione di un mercato dipendente dalla metropoli, fondato sull'esportazione della materia grezza e sull'importazione del prodotto industrializzato. Per ragioni tecnologiche, i beni importati presentano una qualità migliore di quella raggiunta da un paese specializzato nello sfruttamento delle proprie risorse naturali, ma povero di mezzi di produzione capaci di trasformare tali risorse in prodotti commerciabili. Sottomesso a questa logica, fin dall'origine il mercato cinematografico brasiliano si costruisce sulla produzione straniera, specializzandosi nella distribuzione dei film che importa dalle grandi industrie mondiali.

Secondo un saggio del teorico Paulo Emilio Salles Gomes pubblicato nel 1960, tutti gli attori dell'esperienza cinematografica vissuta entro i confini brasiliani vivono uno statuto coloniale determinato dal dominio

Questo articolo è stato realizzato con l'appoggio economico del Programma DCR - FAPES/CNPq in cooperazione con l'Universidade Federal do Espírito Santo.

1. J.C. BERNARDET, M.R. GALVÃO, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

del prodotto straniero sul mercato interno: la fragilità dell'industria nazionale, i cui prodotti non arrivano mai a raggiungere la «qualità» del cinema importato, provoca nello spettatore un sentimento di rifiuto dei film brasiliani, considerati come riproduzione grezza di un modello esterno.² Da questo meccanismo perverso esce rinforzata la percezione collettiva secondo la quale il «vero cinema» è quello che arriva da fuori, dimostrando come l'arretratezza economica della nazione venga a determinare l'inferiorità estetica e culturale del suo cinema: «L'industria, le cineteche, il commercio, i cineclub, la critica, la legislazione, i quadri tecnici e artistici, il pubblico e tutto ciò che eventualmente non appaia in questa enumerazione, ma che si rapporti al cinema in Brasile, presenta il crudele marchio del sottosviluppo».³ Negli anni Sessanta, il paese assiste alla nascita del Cinema Novo, corrente artistica disposta a cambiare tale quadro di dipendenza. Come i diversi «cinema nuovi» che sorgono nel mondo, il movimento condivide la proposta di produzione e distribuzione indipendenti finalizzate non soltanto al mercato interno, ma anche ad una diffusione esterna tramite la partecipazione ai festival europei. L'intento è conquistare il pubblico con una spinta che dovrebbe venire da fuori, ottenendo prestigio presso la critica internazionale per arrivare così all'accettazione da parte degli spettatori brasiliani. Messo in piedi da giovanissimi registi, il nuovo cinema è impegnato con la realtà e la politica del Brasile, avendo come scopo quello di dare una svolta epocale al cinema nazionale, cambiandolo da espressione provinciale e stereotipata ad autentica rappresentazione culturale del paese.

Nella maggioranza, questi giovani registi provengono dal ceto medio e hanno in comune una cultura cinematografica alimentata nei cineforum e cineclub. Oltre alla passione per il cinema, condividono l'indignazione per la povertà estrema nella quale vive, in quel periodo, gran parte della popolazione brasiliana. Come molti della loro generazione, sono politicamente motivati e credono fortemente nell'utopia rivoluzionaria. Specificamente, nella possibilità di creare, attraverso i mezzi di comunicazione, una coscienza di massa affinché questa massa stessa si svegli da un letargo storico e si liberi dalla dominazione delle classi dirigenti. Il loro proposito è produrre un cinema rivoluzionario – esteticamente e tematicamente – che possa stimolare una presa di posizione del popolo di fronte alla propria realtà, cambiando l'atteggiamento passivo dello spettatore. Tale proposito prevede anche l'incitamento

2. P.E.S. GOMES, *Uma situação colonial?*, «Contracampo», 15, 2000, <http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm> (2009/10/28).

3. GOMES, *Uma situação colonial?*

alla lotta armata, considerata il mezzo attraverso il quale trasformare radicalmente il sistema sociale brasiliano.⁴ Questo ideale è motivato dalla convinzione che, tramite la rivoluzione propriamente detta, si arriverebbe al cambiamento della struttura economica del paese, ridistribuendo tra la popolazione la proprietà della terra e dei mezzi di produzione, da sempre concentrati nelle mani di una piccola e violenta oligarchia. Partendo da un cambiamento di mentalità, la trasformazione rivoluzionaria della politica economica del Brasile sarebbe il mezzo per battere la dipendenza dei mercati esteri, intesa come effetto della pratica colonialista delle superpotenze nei confronti dei paesi latinoamericani. Connessi all'ideale rivoluzionario, i film di questo nuovo cinema vogliono narrare, da un lato, la violenza quotidiana che la popolazione povera subisce dalle classi più agiate, e, dall'altro, stimolare una reazione che sia anche violenza rivoluzionaria, ovvero una risposta effettiva del popolo all'oppressione subita, mettendo così un punto finale nel grave quadro delle ingiustizie sociali.

I cinemanovisti sono sì militanti politici ma, soprattutto, frenetici attivisti culturali. Nonostante la giovane età, hanno una profonda conoscenza della storia e della cultura intellettuale della propria nazione. Cercando di raggiungere l'alto livello espressivo della già consolidata produzione letteraria brasiliana, hanno il proposito di realizzare, attraverso la forma filmica, una vera sintesi delle tradizioni popolari ed erudite che stanno alla base della cultura del paese. Contemporaneamente, essendo spettatori assidui dei cineclub e lettori delle riviste specializzate che arrivano soprattutto dall'Europa, sono informati sulle discussioni, tradizioni e innovazioni del cinema mondiale. Il Cinema Novo, perciò, se da una parte è fortemente legato alla realtà sociale e culturale del Brasile, dall'altra persegue un'articolazione con il pensiero e le correnti della cinematografia internazionale di avanguardia. Ma al posto della solita «attualizzazione» con le mode di Oltreoceano, quello che si vuole fare è cercare nuove forme per esprimere la complessità culturale del terzo mondo, portandole anche alla conoscenza dei pubblici dei paesi industrialmente avanzati. Per la prima volta, pertanto, i registi brasiliani credono nella possibilità di contribuire attivamente al rinnovamento del linguaggio cinematografico mondiale, abbandonando il ruolo di semplici «consumatori» delle novità che arrivano da fuori per assumere un atteggiamento attivo. Si noti che l'inversione di tendenza, ossia l'idea di un cinema prodotto nelle zone periferiche del globo che sia capace di influenzare il cinema europeo o nordamericano, è già in sé un

4. Si pensi, ad esempio, al messaggio politico di film quali *Ganga Zumba*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Barravento* e *Os fuzis*, tra gli altri.

atteggiamento rivoluzionario, poiché basato su un'agguerrita posizione anticommerciaria - e perciò anticapitalista - tradotta nella scelta per la realizzazione di un cinema d'autore e indipendente.

Connessi alle discussioni internazionali che contrappongono i paesi ricchi ai paesi poveri, gli autori del Cinema Novo cercano di fare dei film che, trattando del sottosviluppo, lo trasformino in un modo autentico di rappresentazione. In altre parole, un «cinema del sottosviluppo» non come produzione tipica dei popoli arretrati e, come tale, una «appendice» della cultura mondiale, ma come estetica veramente rivoluzionaria, prodotta dal e nel terzo mondo. Dentro il panorama nazionale, questa è una delle grandi novità del movimento, che non si pone il problema della mancanza di risorse industriali per la produzione di un cinema di «qualità» ma, sull'esempio di ciò che era stato fatto nell'Italia del dopoguerra, vede la possibilità di trasformare la povertà dei mezzi in linguaggio poetico. I registi perciò non cercano più di mascherare le difficoltà tecniche che devono affrontare durante la produzione dei loro film, ma si servono di esse per trasmettere le effettive condizioni di esistenza nelle periferie dell'economia mondiale.

La svolta nella mentalità produttiva è data, nel 1960, dalla fabbricazione quasi artigianale di alcuni film documentari che cercano di far luce su aspetti poco conosciuti di certe zone del Brasile. La novità è che i «difetti», i segni lasciati dal lavoro e che di solito sono cancellati nel prodotto finale, passano a costituire una risorsa espressiva che unisce l'asprezza della realtà all'arretratezza tecnologica. Il sottosviluppo abbandona così la condizione di «crudele marchio» per diventare un linguaggio proprio, il che significa che quello che era considerato una riproduzione mal riuscita della qualità straniera - il cinema nazionale - viene a trovare la propria genuinità nella struttura economica che prima aveva cercato, in ogni modo, di camuffare. In questo nuovo modo di interpretare la realtà, è il sottosviluppo - la precarietà delle risorse e l'assenza di una rifinitura tecnologica - ad essere concepito come autentica forma di rappresentazione cinematografica.

Legati non soltanto ad aspirazioni appartenenti alla sfera della creatività artistica, i film della nuova corrente vengono concepiti come opportunità e mezzo per cambiare l'orizzonte di aspettative del ricettore cinematografico: nel processo di interazione tra l'opera e il pubblico, la nuova estetica ha tra i suoi obiettivi quello di «aggredire» la sensibilità dello spettatore medio, abituato al linguaggio rassicurante del cinema commerciale. Questa violenza audiovisiva dovrebbe ritrarlo dalla sua conformità alle forme e valori dominanti nel cinema, stimolandolo a riflettere su ciò che vede sugli schermi per, in un secondo momento, agire politicamente nella Storia, il che significherebbe cambiare il proprio

momento storico arrivando ad una rivoluzione armata. In un periodo globale di grande lotta antimperialista in cui si prospetta un'alleanza tricontinentale tra Asia, Africa e America Latina, il Cinema Novo si proietta internazionalmente affiancandosi ai discorsi sulla rivoluzione. Si noti che essa, concretizzata pochi anni prima a Cuba sotto la guida di Fidel Castro e Che Guevara, non è una realtà immaginaria, ma evento concreto inseguito nella pratica da molti guerriglieri sparsi per i continenti.

Impegnato sia con i problemi brasiliani che con la situazione del terzo mondo di fronte alle superpotenze, la sfida per il Cinema Novo si presenta di forma duplice: internamente, è votata alla conquista di spazio in un mercato dominato dall'importazione di film commerciali europei e nordamericani; esternamente, cerca di superare le barriere tecniche, linguistiche, culturali ed economiche per arrivare al pubblico internazionale non come oggetto di consumo o prodotto «esotico», ma come opera d'arte. Come detto, nell'assenza di un sistema di distribuzione capace di penetrare nel mercato esterno, i registi brasiliani intravedevano la possibilità di diffusione delle loro opere attraverso la selezione e premiazione nei festival internazionali di cinema. L'approvazione ottenuta dai critici in tali circuiti privilegiati garantirebbe, in questo modo, l'approvazione dei propri connazionali riguardo ai nuovi film, poiché da sempre il pubblico nazionale - specializzato e non - è sensibile all'opinione straniera.

Sul fronte specifico della diffusione esterna del Cinema Novo, l'Italia gioca un ruolo importante, poiché vari dei primi film del movimento sono proiettati proprio nelle mostre di cinema italiane. Tra queste, vanno ricordate le cinque edizioni della Rassegna del Cinema latinoamericano in Liguria, che tra il 1960 e il 1965 fanno conoscere ciò che i registi latinoamericani stanno producendo nel continente. Nonostante abbiano un'impostazione umanitaria e cristiana che guarda all'America Latina da una prospettiva di solidarietà più che da un vero interessamento culturale, le rassegne hanno un ruolo fondamentale nel divulgare le opere e le prerogative del Cinema Novo. Soprattutto l'ultima, che, realizzata a Genova nel 1965, presenta al pubblico una tavola rotonda sul movimento, nella quale sono proprio i registi a discutere e a parlare della loro politica d'autore. La ripercussione dell'evento sulla stampa internazionale è un'eccellente cassa di risonanza per il Cinema Novo, diffondendo tra spettatori e critici europei maggiori informazioni sugli intenti e sulle realizzazioni del gruppo.

Va detto che sebbene quei nuovi e strani film che arrivano dal Brasile conquistino l'attenzione di alcuni intellettuali più attenti e, soprattutto, del pubblico politicizzato dei giovani, la critica italiana tende a sottovalutare la portata del fenomeno. In generale, i nuovi film brasiliani

sono percepiti come esempi di un cinema «primitivo», realizzato da giovani preoccupati di allinearsi con le «mode» d'Oltreoceano e che, per povertà di «spirito» più che di mezzi, non riescono a riprodurre l'immagine dell'America Latina che i critici desiderano vedere proiettata sugli schermi. Come scrive Giulio Cesare Castello nelle pagine della rivista «Bianco e Nero» in un momento di riflessione forzata dalle contestazioni giovanili del 1968, in Italia difficilmente i critici riescono a scoprire un nuovo autore, guidati come sono da un senso di prudenza che, in alcuni casi, «può significare equilibrio, ma anche eccessiva paura di rischiare, di compromettersi, eccessiva diffidenza nei confronti di taluni fenomeni, ingenerosità di giudizio nei confronti di valori non affermati».⁵ Nel caso delle prime valutazioni del Cinema Novo, tale diffidenza si verifica soprattutto nei confronti del capogruppo Glauber Rocha. Nel leggere le opinioni dei critici che su di lui scrivono all'inizio degli anni Sessanta, è possibile percepire esasperate reazioni di rifiuto che sono solite accostare le sue opere alle nozioni di «cattivo gusto», «intellettualismo», «vuoto culturale», «imitazione delle scuole europee» ecc. Si veda, ad esempio, il parere del critico Leonardo Autera sulla premiazione del regista alla Mostra del Cinema libero di Porretta Terme, nel 1964:

Si potrebbe continuare col denunciare molte deficienze di organizzazione e finire col manifestare la nostra perplessità per il verdetto, ad ogni costo polemico, della Giuria che ha voluto assegnare il massimo riconoscimento della Mostra, la «Najade d'oro», al film brasiliano di Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* contribuendo in tal modo ad alimentare un equivoco, che dura da tempo a proposito del cinema brasiliano, per il quale si tende con facilità a scambiare per immediatezza e genuinità di espressione ciò che è soltanto sfogo intellettualistico e retorica di rappresentazione ammantate di impegno sociologico, assenza di misura e di gusto oltre che di stile nella condotta del racconto, volontà di suggestionare lo spettatore con semplici intemperanze linguistiche. I limiti del film, del resto, sono già stati puntualizzati ampiamente a suo tempo su «Bianco e Nero» da Ernesto G. Laura in un rapporto a Cannes che ci trova del tutto consenzienti e che ci esime di ritornare nel merito.⁶

Questo totale rifiuto può essere in parte spiegato dal fatto che, in generale, manca allo spettatore specializzato di allora una «formazione culturale» riguardo non soltanto al cinema che arriva dal Brasile,

5. G.C. CASTELLO, *Per una critica responsabile*, «Bianco e Nero», 11-12, 1968, p. 159.

6. L. AUTERA, *I festival dell'estate - Porretta: festival di aggiornamento*, «Bianco e Nero», 10, 1964, p. 31.

ma anche alla complessità della sua tradizione artistica e di pensiero. La tavola rotonda di Genova ha perciò il merito di aiutare a divulgare alcune delle premesse del movimento, così come delle culture brasiliana e latinoamericana, aiutando a chiarire i malintesi riguardo ai film ed evidenziando certi errori di giudizi che, quasi sempre, sono dettati da un generale pregiudizio contro l'estetica che arriva dall'America Latina, nonché dalla mancanza di conoscenza storico-culturale sul continente.

Accanto alla tavola rotonda, i principali film del Cinema Novo sono proiettati in una mostra articolata intorno ad un grande convegno sul terzo mondo, nel quale prendono parte personalità quali Jean Rouch, Roger Bastide, Antonio Candido e Miguel Asturias. La Rassegna del Cinema Latinoamericano del 1965 viene così ad abbozzare non solo il contesto sociale nel quale il movimento è nato, ma soprattutto le sue basi culturali, ossia la ricerca di un contatto con la cultura popolare brasiliana, così come gli intensi rapporti di continuità stabiliti con la tradizione letteraria del paese. Nel riaffermare la rottura con il cinema nazionale che li precedeva - concepito come espressione reazionaria e puramente commerciale - i cinemanovisti presentano se stessi come fautori di un cinema che ha aspirazioni universali, ribadendo l'impegno con un'arte e un pensiero del terzo mondo che abbia caratteristiche rivoluzionarie, ovvero che non si sottometta ai canoni stabiliti dall'arte e dal pensiero cosiddetto «occidentale».

Tra le diverse comunicazioni presentate dai registi nella tavola rotonda sul Cinema Novo, una specialmente lascia il segno nella memoria del pubblico presente, ed è quella di Glauber Rocha. Il suo succinto e provocatorio discorso viene subito riportato dalla stampa italiana sotto il titolo *L'estetica della violenza*, divenuta poi vera e propria espressione di un pensiero cinematografico del terzo mondo. In esso, Glauber Rocha spiega nella teoria ciò che i suoi film e quelli dei suoi compagni vengono realizzando nella pratica. Accolto internazionalmente come un vero manifesto anticolonialista, il discorso di Rocha denuncia lo sguardo feticistico e primitivista che l'osservatore europeo lancia sull'arte e sulle miserie latinoamericane che, d'altra parte, tendono ad essere rappresentate dai latinoamericani stessi con i toni del melodramma. Inoltre, il regista adopera parole molto dure per sottolineare l'abisso che separa primo e terzo mondo, evidenziando il confronto tra ciò che lui chiama «nostra cultura» (la cultura latinoamericana), e la «cultura civilizzata» (la cultura europea).

Nonostante mantenga una dicotomia tradizionale nel pensiero coloniale, la contrapposizione che Rocha realizza tra i due mondi toglie il valore di superiorità della civilizzazione europea nei confronti di quella

latinoamericana. Quest'ultima, in compenso, abbandona la condizione di appendice o derivazione della cultura europea per assumere lo status di cultura la cui tragica originalità è localizzata proprio nel contesto generale di miseria e sfruttamento latinoamericano:

Qui risiede la tragica originalità del «cinema novo» davanti al cinema mondiale: la nostra originalità è la nostra fame, che è anche la nostra più grande miseria, in quanto è sentita ma non compresa. Nonostante tutto noi la comprendiamo, sappiamo che la sua eliminazione non dipende da programmazioni tecnicamente elaborate; soltanto una cultura di fame, minando le sue strutture, può superarla qualitativamente; e la più vera manifestazione culturale della fame è la violenza.⁷

Elevata alla condizione di manifestazione culturale, la violenza è interpretata da Rocha come possibilità di azione trasformatrice in una società che avrebbe dovuto, collettivamente, rifiutare la rassegnazione stimolata da una mentalità coloniale e paternalista. Questo sarebbe stato possibile, secondo lui, canalizzando in forma cosciente e programmatica le pulsioni di aggressività presenti nel comportamento del colonizzato, ossia, del latinoamericano. Dissociato dall'idea di «atto barbaro», l'uso della violenza viene inserito nel campo della forma artistica: se la cultura della fame, la cultura latinoamericana, viene interpretata come cultura tragica, verità originaria del mondo latinoamericano, il linguaggio con il quale esso potrebbe esprimersi in forma autentica viene ad essere «l'estetica della violenza», manifestazione di una coscienza libertaria. Esperienza tragica per eccellenza, la violenza è concepita come mezzo con il quale il colonizzato può comunicare al colonizzatore la totalità e l'intollerabilità della propria esistenza. Per il colonizzatore - o, nel continente latinoamericano, per le classi dominanti che occupano il territorio - la rivelazione inaspettata della condizione rivoluzionaria dell'altro si sarebbe data attraverso la sperimentazione concreta della violenza - subire la lotta armata organizzata dal popolo - o attraverso l'esperienza estetica di questa violenza, ossia tramite il contatto con un'arte ideologica e formalmente innovatrice, capace di violentare la sensibilità dello spettatore, comunicandogli la forza e la complessità della cultura «sottosviluppata».

La tesi di Glauber Rocha, fortemente influenzata dal pensiero di Frantz Fanon, riprende il concetto di quest'ultimo secondo il quale le opere culturali del colonizzato sono realizzate con la tecnica e il lin-

7. G. ROCHA, *L'estetica della violenza*, «Cinema 60», 51, 1965, pp. 35-36.

guaggio dell'occupante, del colonizzatore.⁸ Allo stesso tempo, però, il regista individua una via d'uscita per l'impasse creativo dell'intellettuale del terzo mondo: nel teorema di Rocha, nonostante il Cinema Novo si serva delle tecniche del cinema mondiale, con la sua estetica della violenza riesce ad esprimere una propria verità sul mondo, maturata e realizzata dentro le condizioni del sottosviluppo, dentro una cultura di fame, elemento fondante della società latinoamericana.

Evidenza pratica di questa teoria estetica e politica, i film del movimento, oltre a raccontare la violenza e la miseria come loro tematica interna, presentano una costruzione dell'immagine mirata a destabilizzare lo sguardo e la percezione del pubblico: la fotografia sfrutta una luce carica, esplosa, senza filtri; la cinepresa trema, insiste sui volti sofferenti degli attori, si sposta a zonzo per lo spazio privilegiando i campi lunghi come mezzo di visione e comprensione del contesto storico - e perciò, da una prospettiva brechtiana, contraddittorio - in cui si svolge il dramma dei personaggi. Allo stesso tempo, il linguaggio naturalista cede frequentemente il posto ad un linguaggio teatrale o realista (espressione di una realtà fatta di conflitti), la scena si carica di simboli, i miti popolari diventano miti della rivoluzione, il montaggio - soprattutto nell'opera di Rocha - riprende il punto di vista ejzenštejniano e cerca di decostruire l'armonia narrativa con immagini che vanno a scontrarsi l'una con l'altra piuttosto che a creare una nozione di continuità... Infine, il pubblico è continuamente chiamato a far parte della storia, interagendo dialetticamente sia con quella raccontata dal film, sia con la Storia propriamente detta. Il risultato di questa ricerca espressiva è la produzione di un linguaggio filmico che non mira a stabilire il pathos dello spettatore con il personaggio, con il protagonista, ma a distanziarlo da esso, a fargli prendere una posizione contro di esso per agire poi storicamente, ossia, per situarsi come soggetto nella Storia e non come suo oggetto. Realizzato in questo modo, il cinema dell'estetica della violenza dovrebbe essere mezzo e insieme prodotto di una vera rivoluzione del terzo mondo: rivoluzione politica e sociale ma, soprattutto, rivoluzione culturale, capace di togliere agli artisti e ai popoli dominati i complessi di inferiorità e di sudditanza riguardo alla cultura europea e nordamericana.

Si noti che il discorso del regista a Genova e la sua ripercussione nelle discussioni di allora segnano un evento inedito nella storia del cinema: la circolazione internazionale di un pensiero cinematografico brasiliano, a conferma del fatto che Glauber Rocha, come ha osservato Lino Micciché, è non soltanto uno dei maggiori autori di cinema degli anni Sessanta, ma

8. F. FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1970.

anche uno dei suoi più lucidi teorici.⁹ E, tra le sue teorie, l'estetica della violenza è quella che, in un certo modo, il regista continua a mettere in pratica fino alla fine della sua carriera cinematografica. Impersonando questa estetica, i personaggi creati dall'immaginazione e dalla coscienza critica di Rocha sono contemporaneamente oggetto e soggetto di una violenza che si esercita su di loro - lo sguardo del regista non è mai tenero nei confronti delle sue «creature» - e che si propaga attraverso di essi per arrivare allo spettatore. Questo meccanismo appare già in forma embrionaria in *Barravento*, primo lungometraggio di Rocha, dove è Aruan, protagonista della storia, a subire l'implacabilità dell'azione del regista. Riflettendo sulla realizzazione del film, Rocha si confida sul suo processo creativo in una lettera inviata a Paulo Emilio Salles Gomes, dove racconta la decisione di togliere al personaggio - un pescatore di una comunità devota al culto della dea Iemanjá - la sua credenza religiosa: «Rispetto dobbiamo alla fede degli altri? Ho esitato molto nel trasformare Aruan in un ateo. Ma l'ho fatto».¹⁰

Privato dall'autore di un tratto fondamentale della propria identità, il protagonista di *Barravento* si presenta, fin dalla sua genesi, come eroe violentato, fatto che si confermerà simbolicamente nel film attraverso la violazione sessuale inflittagli da una donna. Essa, al pari di altri personaggi femminili creati dal regista, rappresenta bene il ruolo conferito alle donne nella poetica rochana: donne forti, capaci di violare i tabù, di fare politica, di ribellarsi, di rubare, di corrompere, di tradire e di ammazzare nel nome di ciò in cui credono o che, semplicemente, vogliono; donne seducenti ma mai banali, la cui esplosiva sessualità non è sfruttata dalla cinepresa come oggetto di desiderio o impossessamento maschile; donne che amano in forma violenta, e che possono anche agire in forma violenta, parlare in forma violenta, ma soprattutto che, pure nei momenti in cui dimostrano dolcezza o fragilità, non subiscono la violenza con passività o rassegnazione.

Questi personaggi, rappresentati attraverso un racconto cinematografico sempre meno lineare e meno riportabile ad una tradizione, sono espressione e maturazione dell'estetica della violenza di un Glauber Rocha che, esattamente come le sue opere, è stato un momento tanto bello quanto difficile, polemico e scomodo nella cultura brasiliana. Il suo rapporto intenso e vitale con l'America Latina e con la rivoluzione che una parte di essa ha violentemente sognato e realizzato emerge

9. G. ROCHA, *Scritti sul cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1986.

10. I. BENTES, *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 126.

allora da una dichiarazione rilasciata poco prima della sua scomparsa, nel 1981:

Io non sono il tipo di uomo che ha paura della morte perché ho vissuto molto bene. Ho 42 anni e ho vissuto veramente la mia vita. Ho fatto viaggi per il mondo, ho amato le donne che ho voluto amare, ho fatto i film che ho voluto fare, infine... Che Guevara è morto a 38 anni e io ne ho 42... è molto per un latinoamericano.¹¹

Bibliografia

- L. AUTERA, *I festival dell'estate - Porretta: festival di aggiornamento*, «Bianco e Nero», 10, 1964.
- I. BENTES, *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- J.C. BERNARDET, M.R. GALVÃO, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- G.C. CASTELLO, *Per una critica responsabile*, «Bianco e Nero», 11-12, 1968, p. 159.
- F. FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1970.
- P.E.S. GOMES, *Uma situação colonial?*, «Contracampo», ed. 15, 2000, <http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm> (2009/10/28).
- G. ROCHA, *L'estetica della violenza*, «Cinema 60», 51, 1965, pp. 35-36.
- G. ROCHA, *Scritti sul cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1986.

11. Registrazione audiovisiva contenuta nel lungometraggio *Glauber o filme labirinto do Brasil* (2004), di Silvio Tendler.

Notizie biografiche sugli autori

LUIS FERNANDO BENEDEZI è dottore di ricerca in Storia presso l'Università Federale del Rio Grande do Sul (Brasile). Attualmente è professore a contratto presso l'Università Ca' Foscari Venezia, lettore di scambio presso il DLLSM dell'Università di Bologna (dal 2005), docente della Johns Hopkins University (dal 2007) e uno dei soci fondatori di AIAR. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano le migrazioni internazionali fra l'Italia e l'America Latina, la storia culturale, la storia della sensibilità e i rapporti fra Storia e Letteratura.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO è ricercatrice presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dove nel 2009 ha conseguito il titolo di Doctor Europaeus in Studi iberici, anglo-americani e dell'Europa orientale. Ha pubblicato in riviste nazionali ed internazionali articoli dedicati ai meccanismi autobiografici nell'opera di Guillermo Cabrera Infante, alla simbologia in Jorge Luis Borges, alla narrativa di Lydia Cabrera, José Emilio Pacheco, Hebe Uhart, Abilio Estévez e Griselda Gambaro, e alla poesia di Ernesto Cardenal. È autrice della monografia *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

ANNA MALVESTIO è laureata in Lingue e letterature straniere presso l'Università Ca' Foscari Venezia (2012). Nella tesi si è occupata del tema della donna nel fenomeno migratorio Italia-Argentina (secolo xx).

ADRIANA MANCINI è professore di Letteratura argentina contemporanea presso l'Università di Buenos Aires (Argentina).

LUDOVICA PALADINI è Doctor Europaeus presso l'Università Ca' Foscari Venezia (2001), dove attualmente è docente a contratto. Si occupa di teatro ispanoamericano contemporaneo, con particolare attenzione al tema della memoria e dell'identità. Tra le sue ultime pubblicazioni:

La eterna violencia del mito. «El thriller de Antígona y Hnos, S.A.» de Ana López Montaner, in Caminos Mitológicos, ArchetipoLibri, Bologna, 2010; Viajes reales y simbólicos en «Chiloé Cielos Cubiertos» de María Asunción Requena, in «Telón de Fondo», 16, 2012; El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez, in «Les Ateliers du SAL», 2, 2012.

SUSANNA REGAZZONI è professore ordinario di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università Ca' Foscari Venezia. La sua ricerca verte sulla letteratura spagnola e ispano-americana dei secoli XIX-XX, in particolare la narrativa scritta da donne (*Antologías de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, Madrid, Cátedra 2012); le relazioni culturali fra Europa e America Latina, con speciale attenzione per l'area dei Caraibi e i fenomeni di transculturazione (*Cuba: una escritura sin fronteras*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2001); la letteratura rio platense (*Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuert - Iberoamericana, Frankfurt am Main - Madrid, 2002). Attualmente collabora in numerosi progetti di ricerca internazionali con le università di Lipsia e di Alcalá di Henares sui fenomeni degli ibridismi culturali; con il Consejo Superior de Investigaciones di Madrid, l'Università di Udine e l'Università statale di Milano sulla narrativa di donne.

RICCIARDA RICORDA insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa di letteratura italiana dal Sette al Novecento e in particolare di narrativa e forme «miste». Ha pubblicato diversi volumi, tra cui *La «Nuova Antologia» 1866-1915. Letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento*, Liviana, Padova, 1980; *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, ESI, 1995; e saggi dedicati ad autori e aspetti della letteratura dell'Otto e del Novecento. Ha curato varie edizioni di testi sette-ottocenteschi. Tra i suoi interessi principali, la scrittura delle donne e l'odeporica, cui ha dedicato i volumi *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove* (Bari, Palomar, 2011) e *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi* (Brescia, La Scuola, 2012).

MARIA TERESA SEGA è presidente dell'associazione per la memoria e la storia delle donne in Veneto rEsistenze.

SILVANA SERAFIN è professore ordinario di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università degli studi di Udine. È fondatore e presidente di Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti (CILM) e socio fondatore e vicepresidente del CIASLA, Centro internazionale alti

studi latino-americani presso la stessa università. Le sue ricerche spaziano dalla cronachistica delle Indie alla letteratura tra fine Ottocento e inizi Novecento, contemporanea, di genere e delle migrazioni condensate in un cospicuo numero di pubblicazioni tra monografie, curatele, saggi, articoli, note e recensioni apparsi in riviste nazionali ed internazionali.

PAULA REGINA SIEGA è dottore di ricerca presso l'Università Ca' Foscari Venezia (2011), lavora presso l'Universidade Federal do Espírito Santo come borsista Fapes/CNPq conducendo il progetto di ricerca *Migranti: Ritratti sociali e linguistici dell'Italia attraverso il cinema* (finanziamento Fapes). Ha pubblicato, tra gli altri: *Immagini del corpo grottesco in «Uccellacci e uccellini»*, in L. EL GHAOUI (a cura di), *Les corps en scène*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011; *Reflexos do Brasil no espelho europeu: o olhar de Alberto Moravia sobre Barravento*, in «O Eixo e a Roda» (UFMG), 18, 2010; *Violência, fome e sonho: As estéticas do subdesenvolvimento no discurso de Glauber Rocha*, in «A cor das letras» (UEFS), 11, 2010.

ALBERTO ZAVA è ricercatore di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa, in ambito settecentesco, della nascita e dello sviluppo del romanzo moderno italiano (nel 2007 ha curato per i tipi di Manni di San Cesario di Lecce l'edizione commentata moderna de *La donna che non si trova* di Pietro Chiari); della narrativa tra Ottocento e Novecento, in special modo di Alberto Cantoni - di cui ha pubblicato in volume le lettere ai nipoti Angiolo e Adolfo Orvieto (*Nato con libertà*, Padova, Il Poligrafo, 2007) -; e, in ambito novecentesco, dell'interazione tra giornalismo e letteratura, con analisi dei reportages di viaggio di giornalisti-scrittori quali Guido Piovene, Carlo Levi, Enrico Emanuelli e Tiziano Terzani. Nel 2011 ha pubblicato la raccolta di saggi *La maschera e la penna*, Bologna, Casa editrice Emil.

