



Mirando al Sur

In ricordo di Claudia Borri



Centro Studi Americanistici
Circolo Amerindiano



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Studi Umanistici

PHLS

PRIN SUD 2017

The dark side of law

Comitato scientifico

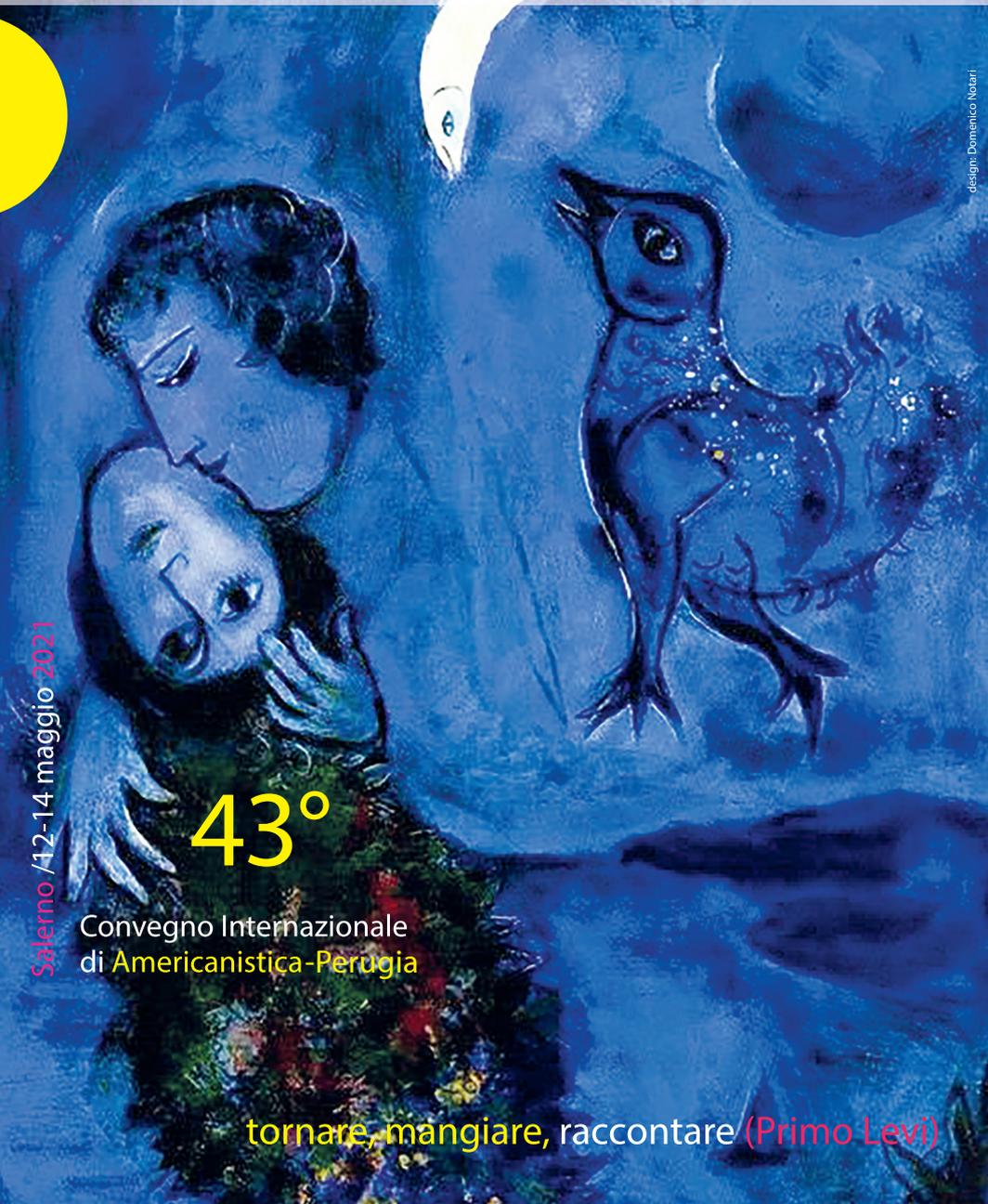
Giuseppe D'Angelo
Berenice Galicia Issamendi
Erika Galicia Issamendi
Edgar Gómez Bonilla
Carlo Mearilli
Giulia Nuzzo
María Inés Palleiro
Valentina Ripa

Presidenti

Rosa Maria Grillo
Romolo Santoni

a cura di Rosa Maria Grillo
circoloamerindianosalerano.it

Sognavamo nelle Notti Feroci



Salerno / 12-14 maggio 2021

43°

Convegno Internazionale
di Americanistica-Perugia

tornare, mangiare, raccontare (Primo Levi)

“Sognavamo nelle notti feroci”

Speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti

Salerno (Italia), 12-14 maggio 2021

Giornate di chiusura del
XLIII Convegno Internazionale di Americanistica
XLIII Congreso Internacional de Americanística
XLIII Congresso Internacional de Americanística
XLIII International Congress of Americanists
XLIII Congrès International des Américanistes

Organizzate da
Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici
Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

AA.VV.

a cura di
Giulia Nuzzo





Centro Studi Americanistici
"Circolo Amerindiano"

DipSUM
Dipartimento di Studi Umanistici

"Sognavamo nelle notti feroci"
Speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti
AA.VV. a cura di Giulia Nuzzo

Mirando al Sur
© 2022 Officine ed., Salerno (IT)
All rights reserved



A questo prodotto è attribuita licenza Creative Commons CC BY-NC-ND:
puoi scaricare/condividere i lavori originali a condizione che non
vengano modificati né utilizzati a scopi commerciali,
sempre attribuendo la paternità dell'opera all'autore

Este producto tiene licencia Creative Commons CC BY-NC-ND:
puedes descargar/compartir las obras originales con la condición de que
no sean modificadas o utilizadas con fines comerciales,
atribuyendo siempre la autoría de la obra al autor

prima edizione digitale: luglio 2022
ISBN 978-88-31216-32-6

design copertina e cover CD: Domenico Notari
progetto grafico: Archè Officine Editoriali

© 2022 www.officinedizioni.com

*Comitato Scientifico / Comité Científico / Comitê Científico /
Scientific Committee / Comité Scientifique*
Giuseppe D'Angelo, Berenize Galicia Isasmendi, Erika Galicia Isasmendi,
Edgar Gómez Bonilla, Rosa Maria Grillo, Carlo Mearilli, Giulia Nuzzo,
María Inés Palleiro, Valentina Ripa, Romolo Santoni

Presidenza / Presidencia / Presidência / Chairman / Présidence
Romolo Santoni (romolomeca@hotmail.com),
Rosa Maria Grillo (grillovov@tiscali.it)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO

Pubblicazione edita con il contributo dell'Ateneo

INDICE

7. Giulia Nuzzo
La parola dinanzi al male. Percorsi della letteratura testimoniale dalla Shoah alle “catastrofi” latinoamericane
17. Romolo Santoni
La notte delle Repubbliche
47. Laura Mariateresa Durante
La terza vita di Juan Gil-Albert
65. Paco Tovar
*Cristina Peri Rossi, montevideana en tránsito.
Regreso imposible*
83. Edgar Gómez Bonilla, Alberto Martínez Jiménez
Pedagogía de la obra testimonial de Primo Levi para escuchar a las víctimas, una propuesta de intervención didáctica
103. Maria Gabriella Dionisi
*Il caldo non scioglie la neve in fondo al cuore.
Storie di “salvati”*
151. Irene M. Theiner
Memorias judías en la reciente narrativa testimonial argentina

181. María Inés Palleiro, Carla Victoria Fantoni
“Nunca más el silencio”:
la voz de la memoria de Vera Jarach en clave de género
209. Monica Fumagalli
¿Qué tango hay que cantar?
Memoria de la dictadura en la poesía del tango contemporáneo
231. Ilaria Magnani
Pagine di ricordi, traumi, violenza.
La scrittura di Antonio Dal Masetto
239. Iginio Roberto Calamita, Valentina Ripa
Testimoniar la prisión política argentina:
relatos de un retorno
261. Nicola Bottiglieri
Isla Dawson, donde la historia se escribe en la arena:
las memorias de Marco Barticevic Sapunar
273. Stefano Amendola
La memoria di una sopravvissuta:
i “ricordi crudeli” di Ifigenia tra Euripide e Alfonso Reyes
293. Giulia Nuzzo
Los testimonios de las Antígonas latinoamericanas:
Antígona Tribunal de mujeres y Antígona González
327. Domenico Notari
Insonnia nelle notti feroci

LA PAROLA DINANZI AL MALE.
PERCORSI DELLA LETTERATURA TESTIMONIALE
DALLA SHOAH ALLE “CATASTROFI” LATINOAMERICANE

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno

«Sognavamo nelle notti feroci /Sogni densi e violenti/Sognati con anima e corpo:/Tornare; mangiare; raccontare». Prendendo le mosse dai versi di Primo Levi, nel maggio del 2021 si sono celebrate a Salerno le giornate conclusive del XLIII Convegno Internazionale di Americanistica con l’obiettivo di studiare le diverse modalità e strategie espressive attraverso cui la parola letteraria si è confrontata con l’esperienza del “male”, con il ricordo della sofferenza inenarrabile in condizioni di violenza estrema, e con quel compito etico del “raccontare” che lo scrittore italiano ha incarnato come un modello paradigmatico nella sua *Trilogia di Auschwitz*. L’opera di Levi, infatti, in particolare *Se questo un uomo*, che tra i primi interrompe il silenzio caduto nel dopoguerra europeo sulla realtà del sistema concentrazionario nazista, si può riconoscere, come sottolinea Rosa Grillo, l’“antesignana” di una vasta rete di scritture, «l’indiscusso tragico capostipite della letteratura dai *lager*, dai *calabozos*, dai *Centros Clandestinos de Detención* del Río de la Plata»¹.

1 GRILLO R. M., “Tornare. Mangiare. Raccontare” (Primo Levi). I bisogni primari nelle testimonianze dei sopravvissuti, “Sinestesie”, n. 21, 2021, pp. 32. Ma

«Tornare; mangiare; raccontare» sono le parole d'ordine della missione che Levi assume per contrastare il disegno di un annientamento che per essere totale deve consumare ogni prova, ogni traccia di sé. Famose le parole di Himmler, in riferimento alla realizzazione della “soluzione finale”, nel discorso ai comandanti delle SS del 4 ottobre 1943: «Nella nostra storia, questa è una pagina gloriosa che non è stata scritta né mai lo sarà»². La parola dei sopravvissuti, dei “salvati”, della «minoranza anomala oltre che esigua» composta da quelli che «non hanno toccato il fondo»³, cresce sempre da un’“impossibilità”, da una “lacuna”, come ha osservato Agamben, dalla perdita della voce dei “sommersi” – coloro i quali hanno guardato negli occhi la Gorgona –, e si scontra contro una realtà circuita dalla condizione dell’“inimmaginabile”, refrattaria al pensiero, alla logica, alla comunicazione: un mondo in cui «l'impossibile è stato reso possibile», in cui con gli strumenti più avanzati della tecnologia umana «si possono realizzare le fantasie infernali senza che il cielo cada o si spalanchi la terra», ha scritto Arendt⁴.

Era l'incubo che perseguitava Levi e i suoi compagni di sventura, quelli che conservavano ancora la facoltà di pensare a un domani, nelle “notte feroci” di Auschwitz: «Forse vi saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di

della studiosa si veda soprattutto il volume che compendia anni del suo lavoro dedicato all'ambito, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine, Salerno, 2022 (<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/326/357/1840>).

2 MARRUS M. R., *L'Olocausto nella storia*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 45.

3 LEVI P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1991, p. 3.

4 ARENDT H., *Le origini del totalitarismo*, traduzione di A. Guadagnin, Edizioni di Comunità, Torino, 1967, p. 611.

voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti», scrisse Levi riprendendo la testimonianza di Simon Wiesenthal ne *I sommersi e i salvati*⁵. Ma si possono ricordare anche le pagine iniziali de *La notte* di Elie Wiesel, concentrate sulla figura di Moshé lo Shammàsh, che torna a Sighet per raccontare la storia crudele fino all'inverosimile della deportazione dalla quale si è miracolosamente salvato, per avvertire la comunità della catastrofe che sta per spazzarla via, ma non è creduto ed è preso per pazzo: «Ma sono voluto tornare, e avvertirvi. Ed ecco che nessuno mi ascolta»⁶. «Subire, sopravvivere, raccontare – eppure non essere creduti, poiché il racconto è inimmaginabile»⁷. Forte quanto il bisogno di mangiare, contro il pericolo di quella «disimmaginazione», riprendendo un'espressione di Didi-Huberman, si attesta l'urgenza di testimoniare, come un essenziale atto di resistenza. Todorov ne *Gli abusi della memoria* evoca lo stratagemma estremo dei prigionieri dei campi di lavoro in Siberia, che per far arrivare nozione della loro condizione, si tagliavano un dito per attaccarlo ai tronchi di legna che scorrevano nelle acque dei fiumi: «mejor que una botella arrojada al mar, el dedo indicaba a quien lo descubría qué clase de leñador había talado el árbol»⁸.

Come «messaggi in una bottiglia», ma affidati alla «dura terra»⁹, sotto la cenere e le macerie dei crematori di Auschwitz sono rimasti custoditi i manoscritti su cui membri del Sonder-

5 LEVI P., *op. cit.*, p. 3.

6 WIESEL E., *La notte*, prefazione di F. Mauriac, traduzione di D. Vogelmann, Giuntina, Firenze, 2019, p. 15.

7 DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, traduzione di D. Tarizzo, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, p. 34.

8 TODOROV S., *Los abusos de la memoria*, traduzione di M. Salazar, Paidós, Barcelona, 2000.

9 DIDI-HUBERMANN G., *op. cit.*, p. 19.

kommando, la squadra di ebrei addetta al funzionamento della macchina della morte, registrarono la cronaca dell'orrore, a volte con l'inchiostro del sangue. Nell'estate del '43, interrompendo un momento l'ingranaggio dello sterminio, altri di quegli operai della fabbrica dello sterminio, sfidando il pericolo di una punizione esemplare, riuscirono a scattare quattro foto del Crematorio V di Auschwitz, immagini che viaggiarono poi in un tubetto di dentifricio fuori dal campo per arrivare alle mani di militanti della resistenza polacca antinazista. «Immagini malgrado tutto», parziali, lacunose, emerse dall'abisso, come lo sono pure le parole seppellite nella terra dei "Rotoli di Auschwitz". Queste parole e queste immagini, argomenta Didi-Huberman, arrivate fino a noi, ci richiamano al compito di immaginare e conoscere in ogni modo la realtà di quell'inferno, invitando a rifiutare dunque le categorie dell'"indicibilità" e l'"inimmaginabilità" con cui una legione di studiosi ha ritenuto di preservare la verità di Auschwitz: con l'effetto paradossale – ha riflettuto Agamben – di contrassegnare l'abominio nazista con il «prestigio della mistica»¹⁰, facendolo ascendere al rango degli "arcani" inconoscibili (come si era augurato Eichmann).

Se si decide di immaginare Auschwitz, e se si decide di rispondere positivamente alla famosa domanda di Adorno, se si decide di fare poesia dopo Auschwitz, rimane però certamente l'interrogativo aperto circa la natura delle espressioni estetiche che accettano la sfida della sua rappresentazione, sempre esposte al rischio di banalizzarla e mercificarla nei circuiti mediatici del mondo di oggi, ferendo il ricordo bruciante di quella piaga aperta della storia. Dopo che gli studi attorno al genocidio ebraico si sono "istituzionalizzati" in un settore, quasi una disciplina autonoma, gli *Holocaust Studies*, la memoria di quell'esperienza

10 AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer, III*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 30.

storica si è in qualche modo sacralizzata in una «religione civile dell'Olocausto»¹¹, che se da una parte sembra scongiurare il pericolo dell'oblio e di negazionismi sempre recrudescenti, dall'altro rischia di sterilizzarne il significato nelle espressioni celebrative di un umanitarismo astratto e vacuo, teso attorno alla retorica della compassione e al protagonismo della vittima, nuove “eroe” dei nostri tempi, ha analizzato Giglioli in un esercizio di decostruzione di quell'immaginario¹².

Nonostante la specializzazione negli *Holocaust Studies* non abbia in prima istanza stimolato il comparativismo storico con le violenze novecentesche, come ha riflettuto Traverso, e la difesa dell'idea dell'“unicità” di Auschwitz sia scivolata spesso, nelle posizioni di sopravvissuti, testimoni e studiosi, nel paradigma contiguo del “primato della sofferenza” del popolo ebreo, con la chiusura ad ogni confronto nelle analogie con altri sciagurati contesti, la Shoah è assurta a paradigma di esperienze storiche segnate dal trauma anche molto diverse. «L'era delle vittime ha trasformato la Shoah in paradigma della memoria occidentale, intorno al quale si è costruito il ricordo di altre violenze recenti o lontane»¹³.

È superfluo rammentare come queste abbiano abbondato nel mondo latinoamericano, facendosi protagoniste di una letteratura testimoniale significativa per la vastità e peculiarità delle sue espressioni: una costellazione di scritture che si muove ai confini tra diverse discipline (antropologia, storia, letteratura) e svariati generi (reportage, cronaca, biografia, autobiografia, memoria, storia di vita), sollecitando continuamente, già dal suo nome, la

11 TRAVERSO E., *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, traduzione di L. Cortese, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 181.

12 GIGLIOLI D., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma, 2014.

13 TRAVERSO E., *op. cit.*, p. 182.

relazione problematica tra realtà e invenzione, tra storia e finzione, e la delicata questione dell'“abilità” storiografica delle discipline non storiche nella costruzione della memoria. Per l'affermazione letteraria di quella eterogenea produzione, che secondo alcuni studiosi germinerebbe dalle radici testimoniali dell'antica famiglia testuale delle Cronache delle Indie, fu senz'altro determinante il fatto che nel 1970 la cubana Casa de las Américas istituì l'apposita categoria “Testimonio” per il suo prestigioso premio. Ma al processo della sua classificazione e canonizzazione contribuì soprattutto lo sforzo entusiasta di un settore ingente di una critica che, dalla prospettiva degli studi postcoloniali e subalterni da poco approdati in suolo americano, volle farne il genere per eccellenza latinoamericano (dimentichi dei lacci che pure potevano legarlo a Primo Levi e agli altri autori di quella che Annette Wieviorka aveva chiamato l'“*era del testimone*”).

I testi raccolti in questo volume contribuiscono a scandagliare il vasto universo delle narrazioni – non solo testimoniali – affiorate dagli incubi della violenza ispanoamericana, su uno scenario complesso, nel quale l'America Latina da “terra promessa” per rifugiati e sopravvissuti delle catastrofi europee diventa spesso teatro di nuove “indicibili” espressioni del male: dal Paraguay di Stroessner, rifugio di profughi ebrei ma anche di famosi criminali del Terzo Reich, al Río de la Plata delle *Guerras Sucias* degli anni '70-'80, dalle carceri clandestine e legali dell'Argentina di Videla e dell'Isola Dawson di Pinochet alla Colombia dei *falsos positivos* e il Messico delle Guerre contro il Narcotraffico.

Nell'incipit del volume, il testo di Romolo Santoni ci conduce in un denso excursus attraverso il sofferto processo storico dell'America latina post-indipendente, un percorso su cui pesarono violentemente gli interventi predatori dei neoimperialismi occidentali, quello del potente vicino del nord innanzitutto. I contributi successivi, di Laura Mariateresa Durante e Paco To-var, vertono sui dolorosi esodi che solcano le geografie novecen-

tesche, illustrando con i casi dello spagnolo Juan Gil-Albert e della uruguayana Cristina Peri Rossi esperienze diverse e in certo senso antitetiche del trauma della migrazione: nel primo caso la difficoltà di un “acclimatemento” nelle terre d’arrivo sbocca nel ritorno, difficile e subito stigmatizzato, nella Spagna di Franco, mentre nel secondo un ritorno risulta “impossibile”, e al transito incessante dell’esilio si oppone il radicamento nella costante imperturbabile della scrittura. Edgar Gómez Bonilla e Alberto Martínez Jiménez, dalla prospettiva degli studi pedagogici, illustrano una proposta didattica fondata sulla scrittura di Primo Levi con l’obiettivo di approfondire e diffondere la testimonianza delle vittime della Shoah. Maria Gabriella Dionisi presenta gli esiti di un lavoro volto a ricostruire la presenza dell’identità ebraica nella letteratura paraguaiana, nella quale la studiosa è specializzata, analizzando in particolare le opere di Sara Karlik e Susana Gertopán.

L’Argentina, paese che ospita da tempo una numerosa comunità di ebrei, è al centro di un gruppo nutrito di interventi nella parte centrale del volume. Quello di Irene Theiner si concentra in particolare sull’identificazione della “catastrofe” europea, la Shoah, con la «catástrofe local», la dittatura del 1976-83, nelle opere di quattro scrittrici della “postmemoria” (Laura Alcoba, Mariana Eva Perez, Ángela Urondo Raboy e Raquel Robles). Sulle drammatiche «“analogías de la historia”» del secolo breve converge anche il lavoro di María Inés Palleiro, che – attraverso il recente documentario *Vera* di Manuela Irianni – ricostruisce il pellegrinaggio di Vera Jarach, oggi una delle Madri della Plaza de Mayo, dalla follia della Shoah nella quale si consumò la vita del nonno, deportato ad Auschwitz, agli orrori della dittatura in Argentina dove in un analogo “campo di concentramento” perse la figlia. Di quella stagione tormentata della storia argentina non poteva non trattenere degli echi una delle più intime espressioni culturali-artistiche dello spirito rioplatense, il tango: seguendo

la traccia tematica della memoria della dittatura nei testi contemporanei Monica Fumagalli, specialista del tema, contribuisce a rilevare le virtualità anche politiche del genere musicale. La violenza è pure il filtro, «la trama sotterranea e onnipresente», attraverso cui Ilaria Magnani si dispone a guardare la scrittura di un autore di cui si è occupata a lungo, Antonio Dal Masetto. La studiosa offre una panoramica delle sue diverse declinazioni, per soffermarsi in particolare sul trattamento metaforico con cui la tematica è trattata in *Fuego a discreción*.

I contributi successivi, quello di Iginio Roberto Calamita in coautoria con Valentina Ripa, e quello di Nicola Bottiglieri sul cileno di origini croate Marco Barticevic Sapunar, presentano due significative espressioni del testimoniare, in connessione con l'esperienza della reclusione, e in due contesti particolari, tra Argentina e Cile. Iginio Roberto Calamita trascorse sette duri anni tra diverse carceri legali durante il regime di Videla, ma non conobbe la dannazione estrema dei centri di detenzione illegali in cui caddero le vite di tanti suoi compagni. Nel racconto che Valentina Ripa ha aiutato ad affiorare, a farsi parola orale e poi scrittura nelle pagine di questo volume, il travagliato lavoro della memoria e la fatica del testimoniare, il senso di colpa di essere sopravvissuto ai “sommersi”, comune ai superstiti delle esperienze di violenza estrema, è complicato dal sentimento di un’“usurpazione” nei confronti di quanti conobbero l’abisso dei “campi di sterminio”. L’esperienza non molto conosciuta di Barticevic Sapunar, cileno di origini croate, rimanda invece alle gelide latitudini dell’Isola Dawson, la “Dachau cilena”, nell’estremo sud antartico, che divenne campo di concentramento dei prigionieri politici di Pinochet già pochi giorni dopo il golpe del 1973. Bottiglieri ripercorre le tappe della produzione autobiografica di Sapunar, dai mesi della detenzione a quelli dell’esilio in quella che era allora la Jugoslavia e poi in Africa, registrando la vitalità del suo messaggio, testimonianza di una resistenza opposta alla

brutalità del carcere più duro, ma anche alle insidie della malinconia della lunga odissea lontano dal Cile natale.

Verso la fine del volume, quindi, con il lavoro di Stefano Amendola e quello mio si approda a territori e temporalità solo apparentemente lontani dalle cartografie del male contemporanee e dall'“era del testimone”. In effetti è dal problema della “memoria”, degli effetti curativi ma anche malefici del ricordare, che nel primo lo studioso di letteratura greca antica analizza la trasformazione del mito di Ifigenia da Euripide ad Alfonso Reyes, ed è dalla prospettiva del testimoniare, in un mondo pervaso dalla violenza e l'impunità, che nel secondo, dall'orizzonte degli studi latinoamericani, si analizzano due recenti riscritture dell'Antigone sofoclea, in Colombia e in Messico. Chiude il percorso un racconto di Domenico Notari, *Insonnia nelle notti feroci*. Le “notti feroci” alluse già nel titolo non hanno a che fare con i lager che tormentarono i sogni di Levi, ma con le dinamiche psicologiche di un soffocante spaccato familiare, nel quale l'astio, l'insofferenza, l'odio reciproci si annidano e crescono fino al gesto estremo, fino a una “soluzione finale”... è il “male” che cresce dalla “banale”, dimessa normalità del vivere quotidiano, sembra voler dire lo scrittore salernitano.

LA NOTTE DELLE REPUBBLICHE

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” di Perugia

Premessa

Ovviamente il titolo di questo articolo¹ non vuole appropriarsi di un altro titolo di grande impatto, quello della nota splendida serie televisiva (*La notte della Repubblica*) del giornalista Sergio Zavoli. Tutt'al più, può essere un modestissimo omaggio ad un grande giornalista e ad un grande evento televisivo.

L'inchiesta di Sergio Zavoli passò nella RAI in 18 puntate fra il 1989 e il 1990 e trattò del drammatico periodo vissuto dall'Italia fra il 1969 ed il 1989.

Le repubbliche la cui notte sarà oggetto di questo breve intervento sono quelle latinoamericane che, dopo decenni di aggressioni di ogni tipo nella prima metà del secolo, subirono fra la fine degli anni '60 e la fine dei '70 del secolo scorso una serie di sanguinosi colpi di stato e poi lunghe e dolorose dittature.

Ho preso spunto dal titolo della prestigiosa trasmissione di Zavoli non solo perché si presta bene a rappresentare le cose successe in queste dittature, ma anche perché questi fatti latinoame-

¹ Credo giusto ringraziare Wikipedia, la cui consultazione, in alcune pagine particolarmente dettagliate e accurate, mi è stata molto utile per recuperare alcuni dati e cronologie.

ricani si svolsero in contemporanea con il periodo più duro del terrorismo italiano.

Una coincidenza che, credo, coincidenza non era, ma il risultato di un preciso disegno per contrastare i movimenti popolari di quei tempi.

Tutto ciò non nasce dal nulla alla metà del XX secolo. È invece solo un punto organicamente inserito all'interno di un processo storico che nasce il secolo precedente e che ha un doppio obiettivo: schiacciare le autonomie delle repubbliche sia latinoamericane che europee e cancellare le diversità culturali.

Cercherò allora, attraverso un brevissimo excursus sui principali episodi di massacri fra Europa ed Americhe nell'era delle Repubbliche, di seguire questa lunga scia di sangue, per rintracciare nelle radici ottocentesche e novecentesche di quei fatti un possibile filo conduttore del dramma latinoamericano degli anni '60-'80 del secolo appena trascorso.

Il destino manifesto

Protagonista principale di questo processo furono gli Stati Uniti.

Le premesse storiche degli interventi degli Stati Uniti in America Latina vanno al secolo precedente, quando la parola d'ordine di "L'America agli americani", momento centrale della cosiddetta dottrina Monroe del 1823, fu tradotta, nella mente e nella pratica statunitense, in "L'America è cosa degli Stati Uniti" e questa è stata sempre l'egida sotto cui si è mossa la politica estera statunitense: la conservazione e il potenziamento dei privilegi e della ricchezza interni a qualunque costo.

Anzi, per essere più precisi, per la conservazione e il potenziamento dei privilegi delle classi più ricche degli Stati Uniti.

L'autoinvestitura, poi, di avere il “destino manifesto”² e di portare civiltà e progresso, entrambi identificati nella visione del mondo nata nel ventre della rivoluzione industriale, di stampo anglosassone, permise ai suoi portatori di avere la giustificazione morale per avanzare nel pianeta senza troppo preoccuparsi dei danni collaterali di questo percorso.

Così, la stessa costruzione dello stato che prese il nome di Stati Uniti d'America, che si realizzò con l'affrancamento dalla madrepatria dei territori inizialmente occupati a Nord-Est del continente da coloni immigrati dall'Europa (soprattutto dall'area britannica, ma non solo), e la successiva invasione dei territori a Ovest, fu soprattutto a spese della cancellazione di intere popolazioni autoctone. Territori e popolazioni su cui coloni e loro governati sentivano di avere pieni diritti in quanto “portatori di civiltà”.

Il non rispetto del diritto delle popolazioni indigene, cui si imputava la “colpa” di essere “barbari”, “incivili”, ovvero di avere usi e costumi diversi da quelli anglosassoni, è paradigmatico dell'atteggiamento con cui questa nazione e tutto il mondo che l'aveva partorita si rapportava a ciò che non rispecchiava la sua visione del mondo.

Un fatto che, a possibili rigurgiti morali, opponeva l'apertura di immensi spazi dove estendere la propria idea di civiltà e progresso, ma soprattutto coltivare e far crescere immense ricchezze, che stavano al di là, oltre la frontiera.

Una volta arrivati al Pacifico, schiacciati e sterminati i nativi, la Frontiera si spostò per tutte le direzioni ed ogni campo divenne campo di battaglia per il trionfo della civiltà: dal Messico a Panama, da Cuba al Pacifico, dal Vietnam all'Irak, ovunque la

² La frase apparve in un articolo di un giornalista, John Sullivan (1813-1895), molto famoso a quel tempo, scritto nel 1845.

marcia del progresso avesse il colore dell'oro, del rame o quello del petrolio.

Va da sé che una delle conseguenze più immediate di questa offensiva “civilizzatrice” aveva per contro la difesa estrema della propria idea di civiltà e di progresso.

La strategia attuata nei confronti delle citate repubbliche del Cono Sud dell'America rientra in questo contesto, sia per gli obiettivi che per le pratiche.

Il XIX secolo, la tecnologia della morte

Che la specie sedicente Sapiens abbia una particolare tendenza al massacro del prossimo è indubbio. E le tecnologie le hanno dato una poderosa mano.

Caso emblematico è quello del destino delle popolazioni native del Nord America.

Questo territorio era occupato da popolazioni numerose che nella guerra endemica avevano trovato un utile sistema di sostanziale pacifica sopravvivenza. Soprattutto serviva a stemperare le tensioni del rapporto dentro/fuori nella percezione della propria identità individuale e nel senso di appartenenza collettivo. L'esistenza di nemici, infatti, creava compattezza interna. Ma questa inimicizia non si trasformava mai in scontri di grandi dimensioni e gli esiti fatali, con morti e feriti, erano molto rari.

Francesi e Inglesi, appena giunti nel territorio, nel XVII e XVIII secolo, pensarono bene di utilizzare le rivalità interne per le loro mire di egemonia e così fornirono di armi da fuoco i rispettivi alleati indigeni. Ne seguirono inedite stragi, che giunsero fino allo sterminio di intere popolazioni.

Nel XIX secolo la tecnologia militare portò a espandere geometricamente l'efficacia delle armi e i casi dei grandi stermini si moltiplicarono. La guerra civile statunitense, con i suoi 750.000 morti (HACKER J.D. 2011: 307-348), ne fu un esempio preciso. La

mitragliatrice del signor Catling, inventata nel 1861, ne fu il macabro simbolo (GREELEY H. - CASE L. 1872). I cannoni Howitzer furono perfino usati contro i villaggi di capanne dei nativi delle Pianure.

Ma sicuramente più spaventoso, in proporzione, fu quello che accadde negli stessi anni alla giovane repubblica del Paraguay nella *Guerra de la Triple Alianza*, dove un'intera nazione, la paraguayana, fu quasi portata all'estinzione.

La *Guerra de la Triple Alianza*, come è noto, fu quella che il Paraguay combatté contro Brasile, Argentina e Uruguay, che, secondo una convinzione molto diffusa fra storici e analisti, fu promossa dalla corona britannica, preoccupata dallo sviluppo economico e sociale del Paraguay.

Nato in parte dalle *Reduccion*es delle missioni dei Gesuiti con gli indigeni di lingua guaraní (che oggi è una delle due lingue ufficiali del paese) e ottenuta l'indipendenza, il Paraguay imboccò la strada di una impenetrabile autarchia, che prima lo tenne fuori dalle mire imperialiste straniere e, poi, permise che vi si realizzasse una forte espansione economica e di prime forme di industrializzazione. A metà dell'800 il Paraguay aveva una ferrovia, riforme sociali profonde, un'alfabetizzazione altissima, un'economia fiorente e indipendente ed un potentissimo esercito.

Ma il Paraguay aveva due problemi da affrontare: la mancanza di uno sbocco al mare, garantito solo dal fiume Paraná e l'espansione del più potente e aggressivo degli imperialismi capitalistici dell'epoca, quello britannico. Il potente sviluppo raggiunto in maniera autonoma dal Paraguay, fuori dalle egemonie capitalistiche come, appunto, quella britannica, era un pericoloso esempio per il resto dell'America Latina.

Le nazioni alleate chiusero il Paraná al traffico navale paraguayano e il piccolo paese fu costretto ad avviare la guerra. Dopo 5 anni il Paraguay era completamente distrutto, sia nelle strutture come nella demografia (RIVAROLA A. 2009).

La distruzione del paese sudamericano non fu dunque un caso, ma la logica conclusione di un criminale piano preordinato (POMER L. 1954). E questo gravò su tutta la storia del continente. Giustamente Edoardo Galeano osservava in una conferenza del 3 marzo 2005 che «la guerra de la triple alianza contra el Paraguay aniquiló la única experiencia exitosa de desarrollo independiente»³.

Ma questo, se spiega la distruzione delle strutture che reggevano l'economia, non riesce a spiegare l'atteggiamento particolarmente aggressivo e feroce dei soldati alleati nei confronti degli avversari: si volle cancellare completamente il cattivo esempio, con tutti i mezzi.

La situazione demografica, infatti, è il dato più eclatante e spaventoso. A seconda delle diverse fonti, la popolazione paraguayana viene oggi valutata approssimativamente fra 420.000 e oltre 520.000 unità. Queste fonti oggi sostanzialmente concordano sul fatto che i morti nella guerra (in base al censimento fatto all'immediato chiudersi della guerra del 1870) dovettero essere intorno a 280.000 ovvero almeno il 60% della popolazione iniziale. Dei superstiti solo 28.000 erano di genere maschile e per lo più bambini e vecchi. La proporzione maschi/femmine andava da 1 a 4 fino a 1 a 20 (RIVAROLA A. 2009). Ovvero erano scomparsi il 90% dei maschi del Paraguay.

Per ricostruire il paese fu persino legalizzata la poligamia.

Il Paraguay non si riprese fino ai tempi recenti. Ma, nonostante un forte sviluppo, resta uno dei paesi più poveri dell'America Latina: 85° nel 2019 per PIL secondo l'International Monetary Fund.

Intanto, nel Nord, era iniziata dal 1836, con l'aiuto dato alla indipendenza del Texas e la sua successiva annessione, la spolia-

³ Cfr. <https://web.archive.org/web/20190316120039/http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2005/2005prim/noticias/triple-alianza-020305.asp>

zione del territorio messicano da parte degli Stati Uniti. Fra invasioni e aggressioni di ogni tipo lungo l'arco dei decenni successivi, finirà con il 55% del territorio messicano che passerà al potente vicino anglosassone.

Una politica di aggressione che farà dire al presidente messicano Porfirio Díaz⁴ decenni dopo: “Pobre México tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”.

Non sono passati che pochi decenni dalla indipendenza delle repubbliche latinoamericane. E già comincia a scendere la notte.

Cancellare l'Altro

L'amico Víctor González, studioso della storia dell'America Latina, che fu uno dei fondatori e poi uno dei protagonisti del CSACA, in una comunicazione personale di anni fa sottolineava che praticamente quasi tutte le innovazioni tecnologiche del genere umano sono state realizzate per obiettivi di guerra.

Spesso, ma prevalentemente per caso, si ottengono innovazioni utili anche nel campo civile.

A smentire che il progresso tecnologico sia sinonimo di progresso, il XIX secolo fu comunque un preludio in sordina se paragonato al concerto delle stragi del XX secolo e questo sembra niente in confronto a quello che si profila per il XXI.

Già nei primi decenni due innovazioni si inseriscono nelle strategie belliche umane: la pulizia etnica portata su grandi dimensioni e l'utilizzo consapevole e sistematico di metodologie atte all'annullamento psicologico del nemico.

4 Così dice una tradizione. Ma l'attribuzione è tutt'altro che certa. Cfr. <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/10/08/a-que-personaje-se-le-atribuye-la-frase-pobre-mexico-tan-lejos-de-dios-y-tan-cerca-de-estados-unidos-que-amlo-modifico/>

La pulizia etnica è una “bella idea” che ha anch’essa radici profonde nell’evoluzione umana.

Probabilmente nasce con la specie umana, perché altro non è che l’esito estremo del razzismo e il razzismo è carattere universale della nostra specie.

Il razzismo alligna nell’insicurezza dell’individuo di fronte alla realtà e si alimenta con l’ignoranza e la paura per tutto ciò che è diverso. Alligna in ciascuno di noi ed ha varie sfaccettature di espressione, ma le cause profonde sono sempre le stesse. Solo la conoscenza e il cambio culturale profondo può combattere e vincere questa che è la componente più perversa del sentire umano.

Se in passato la limitata tecnologia bellica poteva perpetrare massacri poco più a livello individuale o di piccoli gruppi, il progredire tecnologico (dai fucili ad avancarica in pochi decenni si passa alle mitragliatrici e dai cannoni ai bombardamenti aerei) porta a macellerie di migliaia di esseri umani, coinvolgendo sempre più gravemente le popolazioni civili.

E in questo trionfo tecnologico comincia a farsi strada l’idea più folle del genere umano: lo sterminio di una intera popolazione.

Il secolo dei genocidi

Il XX secolo è stato il secolo dei massacri di massa.

Può essere utile ricordare alcuni dei principali avvenimenti che coinvolsero sia gli stati europei che quelli americani e, a volte, l’intero pianeta.

Si apre con le grandi rivoluzioni. Quella messicana del 1910 e, più tardi, quella russa del 1917. Entrambe hanno motivazioni sociali che rispetto e condivido, ma il risultato in vite perdute è terribile.

I 2 milioni e 200 mila morti messicani sembrano dare il *la* della drammatica sinfonia del nuovo secolo⁵.

Mentre è ancora in corso la rivoluzione messicana, inizia in Europa quella che diverrà la prima delle guerre mondiali. In realtà la guerra sarebbe tutta europea, ma con l'intreccio di colonie e alleanze sparse negli altri 4 continenti il coinvolgimento sarà globale.

La guerra di trincea che la caratterizza è letteralmente una fucilazione di massa di circa 10 milioni di ragazzi, lanciati a morire correndo da una trincea all'altra contro le mitragliatrici. Fame, freddo, igiene inesistente nelle trincee, gas venefici e ufficiali che seguono le cariche da trincea a trincea e sparano su chi dà segno di arretrare, fanno da corollario a questa carneficina.

Poi, sul finire della guerra, sulle trincee si estende l'influenza detta spagnola. I comandi militari, da una parte all'altra, ne vengono immediatamente a conoscenza, ma, di comune tacito accordo, nascondono la cosa per non "fiaccare lo spirito dei soldati" e lasciano morire altri milioni di disgraziati. L'allarme partirà comunque dalla Spagna, non coinvolta nel conflitto e così l'influenza si chiamerà "spagnola".

Ma in realtà, fra le molte ipotesi sul luogo di origine, spicca sempre più prepotentemente quella dell'agricoltore statunitense del Kansas, Albert Gitchell, cuoco nel Camp Funston di Fort Riley, che l'11 marzo 1918 si presentò all'infermeria con forte mal di testa, febbre a oltre 39 e altri sintomi. Morirà 4 giorni dopo.

5 Le cifre sulla quantità di morti nella rivoluzione messicana variano fra uno e due milioni di individui e rimangono ancora incerte. Una valutazione indicativa può venirci dal raffronto fra i censimenti nazionali del 1910, quando si registrarono 15.160.369 abitanti, e quello del 1921 quando gli abitanti registrati furono 14.334.780, con una variazione di 825.589 unità. Questa differenza, tenendo conto delle normali mutazioni demografiche (nascite, morti, tasso di crescita, ecc.), fa oggi ritenere che la cifra causata dalla rivoluzione (per scontri armati, fame, malattie e via dicendo), può appunto aggirarsi intorno ai 2.200.000 morti.

Alla fine, la diffusione non fermata, ma anzi facilitata dalla promiscuità, dalle pessime condizioni igieniche e dalla inefficienza delle tecniche mediche di allora, conterà nel 1920 fra 50 e 100 milioni di morti, secondo il “Bulletin of Medical History”, in una popolazione mondiale di 1 miliardo e 800 milioni di persone.

La pandemia fu ovviamente un fatto legato alla normale evoluzione della vita sulla Terra. Ma molti milioni di morti vanno ascritti all’atteggiamento criminale dei comandi militari e dei loro governi: Vittorio Emanuele Orlando, presidente del Consiglio italiano, fece perfino vietare i rintocchi delle campane per i morti e in Italia i morti saranno fra 350 e 500.000 su una popolazione di 36 milioni (RICCI M. 2005).

Finita la diffusione pandemica, il ricordo di questa spaventosa malattia si affievolisce e quasi sparisce nella memoria collettiva. Eppure, la pandemia detta “spagnola” è stato il più grave fatto pandemico di tutti i tempi e ha superato per vittime non solo tutte le altre pandemie ma anche i morti sia della Prima Guerra Mondiale, che quelli della Seconda Guerra Mondiale.

L'ora dell'etnocidio

Intanto il “Grande Malato del Mediterraneo”, l’Impero Turco, imprudentemente infiltratosi nel conflitto, si trova in grave difficoltà.

E inizia uno degli episodi più orribili della storia umana: il genocidio degli Armeni, che secondo molti storici contemporanei fa da precursore ai genocidi dei decenni successivi.

Gli Armeni stanziati nell’Anatolia orientale erano stati oggetto di svariati episodi persecutori, il cui più recente era quello del 1894-96, un vero e proprio pogrom. Per cui allo scoppio della guerra, molti soldati dell’esercito turco di etnia armena avevano disertato e alcuni erano andati a integrare le fila dell’esercito russo. I prussiani inviarono una missione militare per ap-

poggiare l'esercito turco e fu proprio il suo comandante Friedrich Bronsart von Schellendorf (1864-1950), a suggerire la strategia di sterminio.

Una pulizia etnica feroce che provocò almeno un milione e mezzo di morti, quasi tutti civili, su 2.200.000 Armeni stanziati dentro i confini dominati da Turchi.

Quello contro gli Armeni fu il primo sistematico tentativo di sterminio di una intera popolazione: da parte turca si cercò di eliminare completamente la presenza armena fisicamente, storicamente e culturalmente.

Gli Armeni furono scovati casa per casa, ammazzati sul posto e i superstiti, cacciati dai luoghi d'origine, costretti ad abbandonare le loro cose, insieme alle loro abitudini e a tutta la loro quotidianità, insieme alle professioni, i lavori con i quali avevano dato un senso sociale alla loro esistenza, costretti a marciare fino allo sfinimento per essere raccolti in veri campi di sterminio.

I più fortunati, fra le vittime, furono quelli ammazzati subito. Fra i sopravvissuti non vi furono fortunati: il loro popolo era stato distrutto insieme alle migliaia di vite di cui era stata cancellata l'identità.

Per lunghi decenni, se non dimenticato, il genocidio armeno fu comunque messo da parte per ragioni di buon vicinato con la Turchia. Si cercò perfino di credere in un taglio con il passato, dato dal rinnovamento di Kemal Atatürk, dimenticando che fu proprio lui a completare lo sterminio.

Ciò che accadde in Turchia fu sicuramente la prova generale per lo sterminio nazista.

Non soltanto come progetto di eliminare fisicamente un'etnia, ma nei modi e nella dimensione in cui si portò avanti il progetto di eliminazione.

È stato detto che il progetto dei campi di sterminio nazisti fu uno straordinario laboratorio. Milioni di poveri esseri, ebrei, zingari, malati di mente, omosessuali, oppositori politici di quell'or-

ribile regime, furono costretti a lasciare le loro case, solo con i vestiti addosso e una valigia, portati con treni merci, stipati all'inverosimile, costretti alla promiscuità assoluta e alla sporcizia, fino ai campi di sterminio.

Le famiglie separate, depilati, vestiti tutti uguali, deprivati di ogni cosa, anche del nome, sostituito da un numero marchiato sul polso. Per mesi, anni, costretti a subire angherie, violenze, anche le più atroci. Lasciati morire lentamente di fame, freddo, sporcizia, senza nome, senza dignità, esposti spesso nudi davanti ad estranei. E intorno la morte, che aleggiava costante, dovunque.

Fu un laboratorio, sicuramente. Un laboratorio che permise di capire come si annulla un uomo e fece dire a Primo Levi: *Se questo è un uomo*.

No. Non era più un uomo. Pochi e soprattutto solo i più giovani furono capaci di ricostruire, una volta scampati, la loro vita e raccontare le loro memorie. Per i più i ricordi dei campi andarono mano a mano nascondendosi negli anfratti più bui della mente. Ma, per molti, ogni notte tornava il ricordo delle urla, del dolore... dell'odore acre del fumo che saliva dai camini. E la vergogna... la vergogna per quello che si era subito.

Verso l'egemonia statunitense

La fine della Prima Guerra Mondiale vede il progressivo tramonto della influenza britannica sull'America Latina, in contemporanea con l'aumento della presenza egemonica degli Stati Uniti.

In realtà, come detto sopra, gli Stati Uniti avevano cominciato ad estendere la propria influenza verso l'America Latina già alla fine del XIX secolo. Ma la fine della Grande Guerra lascia uno spazio di manovra ben più ampio con il ritiro delle influenze europee dalle Americhe.

La dichiarazione “L’America agli americani”, in ogni caso, se si eccettua la guerra che gli Stati Uniti faranno all’agonizzante impero spagnolo, per il controllo di Cuba, non porterà mai gli USA a intervenire contro potenze europee. Eppure dalle due *intervenciones* francesi in Messico, quella per la *Guerra de los Pasteles*, nel 1838, e da quella a sostegno della avventura messicana di Massimiliano d’Asburgo nel 1862-1867, al pesante ruolo inglese nella *Guerra de la Tripla Alianza* contro il Paraguay, dal blocco navale imposto fra dicembre 1902 e febbraio 1903 ai porti venezolani da Gran Bretagna, Italia e Germania, a quello della guerra della Falkland, di occasioni per difendere i popoli delle Americhe dalle invasioni esterne ce ne sono state.

Il problema era che gli statunitensi evidentemente, se da una parte si sentivano gli unici ad aver diritto di chiamarsi americani (e quindi la nota frase di Monroe significa semplicemente “l’America appartiene agli Stati Uniti”), dall’altra però si sentivano troppo legati alle radici europee più che a quelle degli altri popoli del continente.

Poi “civile”, nella moderna accezione, invece di indicare etimologicamente “gli abitanti delle città”, indica “evoluto” e “incivile” ovviamente “non evoluto” e questo porta chi li usa a creare delle scale al vertice delle quali si pongono essi stessi. Per finire poi a concepire che a guidare tutti i civili sia quello (autonomatosi) più civile, che infatti ha il “destino manifesto” di portare la civiltà e di essere il poliziotto del mondo.

Fra le due guerre planetarie, gli Stati Uniti cominciano progressivamente a estendere il loro dominio sia militare che economico sul mondo. È un’economia di un capitalismo rapace e spregiudicato, cui, però, la crisi del 1929 darà una brusca frenata e suggerirà di rivolgersi a teorie keinesiane per un *new deal*.

La pagina web *History of U.S. Interventions in Latin America*⁶ elenca ben 57 interventi in America Latina dal 1890 al 2009.

Nel 1898 la guerra per l'indipendenza di Cuba fra Stati Uniti e Spagna inaugura uno dei più tristi periodi della storia dell'America Latina, quello delle *Banana Wars* e della trasformazione nell'immaginario dei "civili" delle repubbliche centroamericane e caraibiche nelle *Banana's Republic*, come da allora gli statunitensi le chiameranno con disprezzo (sic!).

Una parte importante in questi eventi l'ebbero la United Fruit Company e la Standard Fruit Company, le potenti imprese che avevano nell'area interessi di egemonizzare le piantagioni di frutti tropicali, di canna da zucchero e di tabacco.

Le Banana's Republics

Nel 1898, dunque, terminata velocemente e vittoriosamente la guerra con la Spagna, l'esercito statunitense occupa Cuba fino al 1902. Nello stesso tempo invade Portorico e impone alla Spagna la perdita di entrambe le isole caraibiche e inoltre di Guam e le Filippine. Poi, nel 1903 il presidente Theodor Roosevelt (quello della *big stick ideology*, la strategia del "grosso bastone", che caratterizzò il decennio di sua presidenza dal 1901 al 1909) emette il *Platt Amendment*, ufficialmente destinato a garantire l'indipendenza di Cuba, ma che in realtà dà la scusa per interventi diretti sull'isola. Accadrà così nel 1906, per placare i disordini scoppiati per impedire la rielezione di Tomás Estrada Palma e per piazzarvi a governatore Charles Edward Magoon (con cui inizia la trasformazione dell'isola a "bordello degli USA"). Interventi e invasioni ancora nel 1912 e nel 1917 fino al 1922. Poi nel 1924 viene eletto Gerardo Machado, che si definisce fascista e

6 <http://www.yachana.org/teaching//resources/interventions.html>, del sito Marc Becker's Home Page, consultata il 2/4/2021.

ammiratore di Mussolini e che, coerentemente, installa una tirannia con omicidi di molti oppositori, torture e violenze di ogni genere. Finché nel 1933 Machado è cacciato e mentre si avvicendano vari presidenti (che spesso durano solo pochi mesi), tra i quali il progressista Ramón Grau San Martín, grazie all'appoggio della mafia e di gangster statunitensi comincia a prendere il potere Fulgencio Batista, che progressivamente trasformerà il paese in una grande casa da gioco e lo sprofonderà nella corruzione. Infine, nel 1952 Batista capeggia un colpo di stato (subito riconosciuto dagli USA) e dominerà il paese fino al 1959.

Già dal 1846 grazie al Trattato Mallarino-Bidlack, gli USA avevano praticamente l'egemonia sul canale di Panama, a quel tempo parte della Colombia. Nel 1903, approfittando della guerra civile fra liberali e conservatori colombiani (Guerra dei Mille Giorni), intervengono direttamente e, favorito il distacco di Panama dalla Colombia, impongono il proprio controllo diretto sul canale (allora in fase di costruzione).

Nel 1903 intervengono anche nella crisi del blocco navale del Venezuela ad opera di Germania, Italia e Gran Bretagna, che reclamavano indennizzi ai loro cittadini. Roosevelt – non osando minacciare gli europei con il “grosso bastone” – si limiterà a fare da mediatore. Sarà però in questo contesto che verrà formulato il Corollario Roosevelt, atto con il quale attribuisce agli USA il compito di poliziotto delle Americhe.

Di interesse fondamentale per le coltivazioni delle banane e non solo, l'Honduras entra nelle azioni della United Fruit Company e della Standard Fruit Company, compagnie che nel paese avevano entrambe grandi proprietà terriere e controllavano anche il trasporto ferroviario. Fra 1903 e 1925 le truppe statunitensi in loro appoggio invaderanno l'Honduras 7 volte. La situazione dell'Honduras ispirerà lo scrittore O. Henry (pseudonimo di William Sydney Porter), lì rifugiatosi nel 1896 per guai con la giustizia, a coniare la locuzione *Banana's Republics*.

Gli Stati Uniti, per difendere le proprie banche che avevano crediti nella Repubblica Dominicana, la invadono in due occasioni, nel 1905 e nel 1907, e ne prendono militarmente il controllo totale sino a imporre le dimissioni a presidenti locali non collaborativi. Dal 1916 una nuova invasione si scontra questa volta con una forte resistenza di guerriglia, appoggiata dalla popolazione, stanca delle atrocità e gravi violazioni di diritti civili da parte dei soldati statunitensi (FRANKS J. 1995: 158-181). Nel 1924 l'esercito USA si ritira e va alla presidenza Horacio Vázquez. È un periodo di tranquillità che finisce però quando nel 1930 va al potere Rafael Leónidas Trujillo e il paese ripiomba, non solo nella dittatura, ma in un vero e proprio incubo: torture, omicidi di oppositori e perfino una strage di oltre 30.000 haitiani presenti sul territorio, ammazzati in 2 settimane. La tirannia di Trujillo terminerà con il suo omicidio nel 1961.

Nel 1910-11 Haiti entra nell'interesse della National City Bank e dopo varie pressioni l'esercito statunitense, con un atto di pirateria internazionale, trasferisce l'intero fondo della Banca Nazionale haitiana a New York (1914). L'azione della guerriglia, in atto dal 1910, porta all'assassinio del presidente haitiano Vilbrun Guillaume Sam e questo dà agli USA la scusa per invadere il paese ed occuparlo fino al 1934. Nel 1918 gli stessi occupanti stilano una nuova costituzione che, fra l'altro, prevedeva la cancellazione del divieto a cittadini non haitiani di possedere terre nel paese. Il razzismo e le violenze dei marines portarono ad un aumento delle attività insurrezionali, che però furono represses e sconfitte con massacri indiscriminati di migliaia di haitiani (1920).

Anche il Nicaragua viene investito più volte dalle azioni dell'esercito statunitense fra fine XIX e inizi del XX secolo, comprese azioni terrestri e bombardamenti. Poi il paese viene formalmente occupato dagli Stati Uniti dal 1912 al 1933. Durante l'occupazione nasce una forte opposizione popolare in cui spicca Augusto César Sandino, che causerà gravi sconfitte e perdite ai mari-

nes statunitensi. L'anno successivo alla partenza degli invasori, il capo della Guardia Nacional, Anastasio Somoza con un inganno fa uccidere Sandino e prende il potere istaurando un'altra feroce dittatura, appoggiata esternamente dagli USA. Quando nel 1956 verrà ucciso, la dittatura continuerà con i suoi figli fino alla vittoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional di ispirazione castrista. Gli Stati Uniti, per paura di una nuova Cuba, finanzieranno dal 1980 al 1989 la guerriglia detta Contras, formata da ex-Guardia Nacional, che si chiuderà con una pace ed elezioni vinte poi dalla destra finanziata dagli Stati Uniti.

Il Messico non fa parte delle cosiddette *Banana's Republics*, ma va segnalato perché in questo periodo cade più volte nelle attenzioni nordamericane. Fra 1910 e 1919, gli Stati Uniti conducono una guerra di confine con il Messico, per contenere le migrazioni e le incursioni dei rivoluzionari, di cui la più nota fu quella di Pancho Villa che – unico finora ad averlo fatto – invase il paese nordamericano fino alla città di Columbus e la distrusse (4/3/1916). Subito gli USA mandarono una spedizione militare con migliaia di soldati ben armati e perfino aeroplani, al comando del generale John Pershing, che per vari mesi cercò Villa senza successo e, come racconta il *corrido*: “Con la cara cubierta de vergüenza se tuvieron que volver a su país”.

Smedley Butler che fu il comandante dei marines in molte di queste operazioni centroamericane, dopo aver riassunto tutto quello che aveva fatto nella America Centrale e nel Caribe, in Europa e in Asia, per il governo degli USA, concluderà amaramente «Looking back on it, I might have given Al Capone a few hints. The best he could do was to operate his racket in three districts. I operated on three continents»⁷. Un *mea culpa* non da poco, scritto da principale comandante in capo di tante operazioni.

7 Smedley Butler, *War Is A Racket*, 1935, <https://archive.org/details/warisa-racketbysmedleybutler/page/n1/mode/2up>

Finalmente nel 1934 questa politica viene interrotta dal presidente Franklin Delano Roosevelt in nome dell'istaurazione della politica del "buon vicinato".

In ogni caso, di lì a poco, la Seconda Guerra Mondiale da una parte sancirà l'inizio del ruolo dominante a livello planetario della potenza nordamericana, dall'altra l'abdicazione progressiva della egemonia sia economica che militare delle vecchie potenze europee.

Il secondo dopoguerra

Al termine della Seconda Guerra Mondiale, un altro protagonista irrompe nello scenario internazionale: l'Unione Sovietica. È un protagonista che alle solite prospettive economiche o politiche, offre alle masse una motivazione molto forte, quella di prospettive di rapporti sociali nuovi, di eguaglianza e di giustizia sociale.

Era dai tempi della Francia napoleonica che una nazione non era punto di riferimento per i valori di giustizia sociale e libertà.

Si formano un po' in tutta l'America al di qua del Río Grande del Nord, in Europa, in Asia, in Oceania e in Africa movimenti di ispirazione marxista più o meno spontanei e quasi sempre appoggiati e sostenuti dall'Unione Sovietica e che trovano in essa il "Paese guida".

Il comunismo dilaga.

Dopo l'Unione Sovietica, è la volta dei paesi dell'Est Europa, poi la Cina, il Vietnam, la Corea del Nord, Cuba e via via molti altri paesi entrano nell'elenco delle Repubbliche Popolari.

Purtroppo, come accaduto oltre 100 anni prima, ben presto anche l'Unione Sovietica dovrà prima fare i conti con il contesto storico, poco adeguato ad aperture in senso rivoluzionario e progressista verso i diritti delle masse popolari. In seguito, la politica delle sue dirigenze sarà orientata solo alla costruzione di un

impero e a stabilire una propria egemonia. Per poi impantanarsi nelle melmose sabbie mobili dell'immobilismo brezneviano, dove affonderà miseramente il sogno del "Paese guida" del Comunismo e insieme affonderà in regimi totalitari e repressivi il sogno del riscatto delle masse proletarie⁸.

In America Latina inizia Cuba, con la nota rivoluzione del 1959, le profonde riforme politiche, una efficiente sanità, l'abbattimento dell'analfabetismo e la creazione di una repubblica socialista. Ovviamente agli USA – come sempre interessati ai loro interessi economici e politici piuttosto che ai diritti dei popoli – questa storia non piacerà e intenteranno con maldestre invasioni (come quella fallita della Baia dei Porci) o con attentati ed infine con decenni di blocco, di strangolare la piccola isola. Ma, alla data di questo articolo, non ci sono riusciti.

Dopo la morte di Trujillo, si svolgono le prime elezioni democratiche nella Repubblica Dominicana e il 27 febbraio 1963 portano alla presidenza Juan Emilio Bosch Gaviño, saggista e fondatore e leader del Partito Rivoluzionario Dominicano. È forse il periodo più felice della Repubblica Dominicana con grandi riforme sociali e politiche nella sanità, nell'istruzione, nel lavoro e in tutti i settori politici con un'ampia democratizzazione. Ma dura solo sette mesi, a causa della opposizione dei latifondisti, della gerarchia ecclesiastica e degli industriali. Un colpo di stato militare del colonnello Elías Wessin il 25/09/1963 depone Bosch Gaviño e insedia un triumvirato, cancellando tutte le riforme di Bosch. Un contro colpo di stato ancora militare il 24 aprile del 1965 chiede il ritorno di Bosch. E a questo punto gli Stati Uniti invadono di nuovo il paese. Alla fine risulteranno almeno 5.500 morti.

⁸ Quanto si possano definire comunisti e marxisti è a mio avviso molto opinabile.

Nel 1966, sotto il beneplacito dei marines, inizia il lungo periodo di governo di Joaquín Balaguer, che ringrazia con una fortissima attività anticomunista, con i soliti assassini di oppositori. Dura fino al 1978 (in contemporanea con le dittature sudamericane del *Plan Condor*), quando verrà eletto quello che viene considerato il fondatore della democrazia dominicana: Antonio Guzmán Fernández, del Partido Revolucionario Dominicano.

Dall'altra parte dell'Atlantico, gran parte dei paesi europei vedono il moltiplicarsi e il proliferare di partiti comunisti, anche in paesi di importanza strategica come l'Italia, dove in quegli anni prospera il partito comunista più grande dell'Occidente.

Di fronte a ciò la politica statunitense comincia a produrre una strategia sempre più dura per bloccare questa proliferazione e scatena la Centre Intelligence Agency.

È la fase in cui nasce in Italia la "Strategia della tensione", il cui atto iniziale si fa risalire alla strage alla Banca dell'Agricoltura a Milano (13/12/1969) e che si concretizza in decine di atti terroristici in cui spesso si profila l'azione di servizi segreti interni ed esterni al paese e frotte di organizzazioni armate (da chi, non è chiaro) abilmente manovrate da (non tanto) oscuri mandanti.

Fra 7 e 8 dicembre 1970 c'è pure un tentativo di golpe, in cui figura centrale è Junio Valerio Borghese. Personaggio ambiguo per un golpe ambiguo, senza chiari obiettivi e dal fallimento altrettanto oscuro. Unica cosa chiara, ormai, è la consapevolezza del tentativo di golpe da parte dei servizi segreti statunitensi.

La predilezione per regimi autoritari e antipopolari e le dittature criminali dei governi degli Stati Uniti (preferite al "pericolo comunista"), permetteranno il permanere di due governi fascisti nel seno dell'Europa: la Spagna e il Portogallo. Il regime si concluderà in Portogallo nel 1974 e nel 1975 in Spagna e nel 1986 entrambe entreranno nella Unione Europea.

Nel 1989 gran parte dei regimi sedicenti comunisti crolla e diversi paesi (Romania, Polonia, repubbliche baltiche, Croazia, ne-

onata Repubblica Ceca, Ungheria ecc.) entrano nella Unione Europea.

Il ritorno della guerra in Europa

Come si è visto il progetto di etnocidio nazista non era stato il primo e non sarebbe stato l'ultimo.

E infatti fu così.

La gestione bizantina delle invasioni slave orientali dal tempo dell'Impero di Bisanzio alla conquista turca avevano creato nei Balcani un complesso quadro demografico fatto di differenti etnie e religioni, con concentrazioni maggiori in determinate aree, ma anche con enclave distribuite a macchia di leopardo in tutto il territorio. Un quadro difficilmente destinato ad una pacifica coabitazione. La posizione geografica fece il resto, innescando furiose contrapposizioni in cui giocavano contenuti etnici come religiosi, interessi economici come ideologie politiche.

Nella disgregazione degli imperi Austro-Ungarico ed Ottomano, alla fine della Prima guerra mondiale, ne approfittarono i territori compresi fra l'attuale Slovenia e la Macedonia per dare vita il 1° dicembre 1918 al Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, che durò fino al 1929, poi, con un colpo di stato, al Regno di Jugoslavia e, dal 1945 alla Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia.

Per questo iniziano conflitti dalle motivazioni più diverse con stermini da una parte all'altra. Nel 1937 i Serbi sterminano e deportano i musulmani dal Kossovo; fra 1941 e 1945 il croato Ante Pavelic con l'aiuto dell'Italia e della Germania massacrerà fra 750.000 e 1.200.000 Serbi e creerà anche l'unico campo di sterminio per soli bambini. Dopo la guerra mondiale, tocca agli italiani d'Istria e non solo, gettati nelle fosse dette foibe, spesso ancora vivi.

Poi, per diversi decenni la Jugoslavia sembra godere di un periodo di pace sotto la guida del Partito Comunista capeggiato da Tito.

Nel 1980 Tito muore.

Per 10 anni la federazione riesce a reggere. Poi, i mai sopiti odi e rancori politici, religiosi ed etnici riemergono e si entra nel periodo più drammatico della storia jugoslava. Dopo 45 anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, tornava la guerra in Europa. E sarebbero stati 10 anni di massacri nei Balcani.

Nel 1990/91 è guerra fra Serbi e Croati, che si concluderà con un intervento NATO nel 1995.

Nel 1992 la guerra si sposta in Bosnia dove vive una maggioranza di musulmani di origine albanese e iniziano i 4 anni dell'assedio di Sarajevo. In tutto questo, fra 1992 e 1993 i bosniaci musulmani guidati da Naser Orić massacrano da 1300 a 3000 serbi, torturando, distruggendo villaggi e cacciando altri serbi. Nel 1993 un altro criminale, vestito da generale croato, Janko Bobetko massakra in Krajina 1400 civili (ma i numeri furono probabilmente molto superiori). Nel luglio 1995, 8372 bosniaci vengono massacrati dagli assassini serbi di Mladic a Srebrenica, davanti a inutili soldati olandesi mandati dall'ONU (nel 2021 compensati con 5000 euro a testa per gli effetti psicologici di quello che hanno dovuto assistere a Srebrenica). Questi sono solo tre esempi di decine e decine di crimini contro l'umanità, perpetrati da ciascuna delle parti in guerra.

Toccherà infine al Kosovo (abitato in maggioranza da una popolazione di origine albanese) e sarà l'ora di un nuovo intervento diretto della NATO, che il 24 marzo 1999 comincerà a bombardare a tappeto la Serbia distruggendo case, civili, scuole, ospedali e luoghi della cultura (TOSCANO S. 2022).

I fatti politici e le guerre nella repubblica jugoslava sono un avvicinarsi complesso, da cui però si ricavano alcuni dati a mio avviso evidenti. Il primo è che (come dimostrò l'appoggio imme-

diato dato all'indipendenza della Slovenia da parte di Vaticano, Germania e Austria e il finale bombardamento della NATO alla Serbia) si volle disgregare il paese: unica traccia comunista sul Mediterraneo.

Il secondo è che, come scrive Matteo Zola, il fatto più noto di questi 10 anni di guerra è il Massacro di Srebrenica, che fu sfruttato per creare una rappresentazione nella quale da una parte vi erano i carnefici, identificati con i Serbi, e dall'altra le vittime, tutti gli altri popoli, ma in realtà «nessuno fu esente da barbarie» (ZOLA M. 2015).

Il triste volo del Condor

La presenza di un paese, per di più uno dei principali vincitori del conflitto mondiale, capace di diffondere un progetto di società diametralmente contrario ai principi nordamericani, di attrarre l'adesione di grandi masse e di creare rivolte popolari nei cinque continenti, era il più grande pericolo che si presentava agli Stati Uniti e la reazione fu altrettanto grande e molto dura.

Mentre l'America Latina vedeva il proliferare di movimenti che si ispiravano alle tesi marxiste, gli Stati Uniti elaborarono strategie destinate a rafforzare le dittature più spietate, cui si chiedeva solo asservimento totale agli USA.

Il caso del Paraguay è paradigmatico. Dopo aver tollerato la dittatura fascista di Higinio Morinigo Martínez (che chiudevano nel 1940 un periodo di grande instabilità) e poi avergli fatto pressioni perché autorizzasse i partiti d'opposizione nel 1946, nel 1954 sostengono la dittatura di Alfredo Stroessner. Andato al potere con una regolare elezione al termine di una fase al limite della guerra civile, la dittatura di Stroessner ebbe una doppia faccia: da una parte riforme profonde del paese (la sanità pubblica, la rete stradale, la grande diga di Itaipú, ecc.), che gli assicurarono il consenso popolare; dall'altra, repressione sanguin-

itaria di qualsiasi dissenso, scandalosa politica clientelare, sistematica violazione dei diritti umani (come la deportazione, la riduzione in schiavitù e lo sterminio del 60% degli indigeni Aché, per favorire le attività di aziende statunitensi, britanniche e tedesche). Nazista convinto, trasformerà il paese in un sicuro rifugio per molti criminali nazisti, fra cui il mostro di Auschwitz, Josef Mengele.

Questa politica in realtà era diretta ad un solo obiettivo: garantirsi la dittatura assoluta. Le politiche sociali non ebbero reali effetti (DIONISI M.G. 2001: 15-16), ma solo un progressivo rafforzamento del potere, che in effetti Stroessner riuscì a garantirsi per ben 35 anni (record assoluto in America Latina), fino al 1989, quando fu cacciato da un golpe del suo stesso partito.

Ho avuto modo di scrivere già sul *Plan Condor* (SANTONI R. 2017: 25-46), probabilmente il piano più spietato e criminale della storia degli interventi statunitensi in America Latina.

Ma al termine di questo mio excursus, non posso non menzionarlo. Perché esso fu il punto di attuale arrivo di questo percorso diretto all'asservimento dei popoli latinoamericani agli interessi della élite nordamericana e delle classi privilegiate latinoamericane, ottenuta a costo di centinaia di migliaia di vittime, torture, stupri, sequestri e sottrazione di bambini e violazione di ogni diritto umano in lunghi anni di tirannie sanguinarie che devastarono il continente.

Il *Plan* ebbe sicuramente il patrocinio della C.I.A., sotto la presidenza di Nixon e la partecipazione diretta di Henry Kissinger⁹, segretario di stato.

⁹ La pagina di Wikipedia fa una sintesi puntuale e precisa di questi avvenimenti con puntuali riferimenti bibliografici a questi dati (https://it.wikipedia.org/wiki/Operazione_Condor) e cita la decretazione dei documenti dagli archivi USA che inchiodano alle responsabilità Kissinger, Nobel della Pace assegnatogli proprio in quel fatidico 1973.

Gli eventi precursori li troviamo durante la cosiddetta Guerra Fredda, quando in Brasile si ha il colpo di stato del maresciallo Humberto de Alencar Castelo Branco nel 1964, che sopprime il tentativo del presidente João Goulart di nazionalizzare le compagnie petrolifere, e nel 1971 il colpo di stato in Bolivia del generale Hugo Banzer.

Questi avvenimenti ispirano i settori reazionari delle Americhe e alla X Conferenza degli Eserciti Latinoamericani il generale Breno Borges Fortes dichiara: «È ora che si crei una grande alleanza tra i vari servizi segreti al fine di combattere il comunismo e ogni proposito sovversivo».

Secondo molte fonti, questo è l'anticipo di una riunione (la cui esistenza non è provata) che sarebbe stata convocata a Santiago dal capo del servizio segreto cileno (DINA), Juan Manuel Guillermo Contreras Sepúlveda, con esponenti militari di sette paesi, Cile, Argentina, Bolivia, Brasile, Uruguay, Perù e Paraguay, e che sarebbe l'inizio ufficiale della *Operation Condor*, il *Plan o Operación Condor*.

Il 23 Settembre 1973 il Presidente Allende viene rovesciato da Augusto Pinochet.

Il bombardamento del Palazzo presidenziale, l'assassinio del presidente, i morti nelle strade, lo stadio diventato un campo di concentramento, sono sbattuti in faccia alla comunità internazionale, nasce un forte movimento di protesta internazionale e la dittatura viene isolata. Così quando tre anni dopo, un generale argentino, Jorge Rafael Videla, realizza un golpe nel suo paese, si muove in maniera molto discreta. In questa maniera potrà prendere forma e prosperare per anni la dittatura più feroce, che si macchierà dei delitti più efferati e che registrerà il maggior numero di morti.

Scrivono Daniele Mastrangelo su "La Repubblica" del 1° gennaio 2015, alla vigilia del processo che si sarebbe celebrato in Italia per alcuni italiani uccisi durante questa operazione: «Si calcola

che dal 1973 al 1980 sono scomparse quasi 30mila persone, altre 50mila sono state uccise e 400 mila arrestate».

Intellettuali, sindacalisti, professori, architetti, medici, sacerdoti, operai, scrittori, poeti, artisti, cantanti, studenti furono arrestati, torturati, uccisi e molti fatti sparire. Quasi ogni notte partivano i voli della morte: i prigionieri venivano gettati nell'oceano, se avevano figli piccoli, venivano dati in adozione ad amici del regime, moltiplicando le tragedie per generazioni (SANTONI R. 2017: 25-46).

Tocca anche all'Uruguay, dove già nel giugno del 1973 il presidente Juan María Bordaberry Arocena effettua un auto-golpe e istaura una dittatura che continuerà anche dopo che nel 1976 viene rovesciato da un altro golpe e si concluderà nel 1984 sotto violente proteste popolari.

Poi, una ad una, tutte le dittature latinoamericane cadranno fra la fine degli anni '70 e gli inizi del '90 (Bolivia 1978, Argentina 1983, Uruguay 1984, Paraguay 1985, Brasile 1985, Cile 1990).

Nelle notti feroci

Non si pensi che la violenza in America Latina da parte di governi interni o esterni sia frutto di menti ignoranti. Molto spesso coloro che ne furono autori erano persone di istruzione alta. Soprattutto il progetto che stava alla base di tutto era di una assoluta raffinatezza teorica.

Quello che si è cercato di fare in America Latina è stato spezzare il continuum generazionale: interrompere il flusso delle idee libertarie ed egualitarie eliminando l'opposizione, anche minima, e con particolare durezza nei confronti dei giovani, togliendo persino i neonati ai genitori uccisi, gettati vivi dagli aerei, e dandoli in affidamento a persone fedeli al regime.

Le torture testimoniate sono una strategia solo in seconda istanza destinata a ottenere informazione, ma soprattutto atta ad ottenere l'annullamento psicofisico dell'individuo.

Un atto di sterminio politico, sociale e psicologico.

Il genocidio è qualche cosa di più della semplice eliminazione fisica del "nemico" o del diverso. È il progetto del suo annullamento come individuo, della cancellazione della sua identità.

Mauricio Rosencof che visse nel *calabozo* per 13 anni, un pozzo oscuro con unico contatto con il resto dell'umanità il cibo che gli veniva passato dall'alto, ricorda le molte piccole tecniche per tenere contatti con i vicini attraverso colpi dati nel muro.

Una matita, un foglio strappato, un insetto, un sasso, un segno nel muro... un ricordo, diventano frazioni di una normalità in cui si aggrappa disperata l'identità del prigioniero, del deportato, dell'individuo che urla la sofferenza della tortura, la paura davanti al plotone, con il cappio al collo, sotto la mannaia.

Violentati nella propria intimità di donne e uomini, profanati nelle parti più sacre dell'essere individui, le vittime sono annullate.

Spogliati di quello che si era, deprivati della propria identità calpestata, umiliata, cancellata, alla fine, il sogno del ritorno rimane in quelle notti feroci. Il mondo sognato è perso laggiù, "nelle notti feroci". Perso. Insieme a quello che si era.

Così tornare è impossibile, raccontare è difficile e i sogni si riempiono spesso di ricordi angosciosi.

Resta solo il disagio, il pudore trafitto, la vergogna per quello che si è subito.

Bibliografia

AA. VV., 2014, *Le dittature in America Latina nel XX secolo*, monografico di “Thule. Rivista italiana di Studi Americanistici”, a cura di Romolo SANTONI, volume 35/36, aprile-ottobre.

AA. VV., 2018, *Prevedere le pandemie*, monografico di “Le Scienze. Edizione italiana di ‘Scientific American’”, n. 595, marzo.

ALMEIDA Taty - ALMEIDA Alejandro, 2011, *Alejandro per sempre... amore*, ed. italiana e spagnola, a cura di L. MARRONE, ASAL.

AMERINGER Charles D., 1990, *U.S. Foreign Intelligence: The Secret Side of American history*, Lexington Books, New York.

BARRY John M., 2004, *The Great Influenza: The Story of the Deadliest Plague in History*, Viking Press, New York.

CALLONI Stella, 2010, *Operazione Condor. Un patto criminale*, Zambon Editore, Bologna.

CANCOGNI Manlio - BORIS Ivan, 1970, *Il Napoleone del Plata*, Rizzoli, Milano.

CAVALLI SFORZA Luigi L., 2016, *L'evoluzione della cultura*, Codice, Torino.

CROSBY Alfred W., 2003, *America's Forgotten Pandemic*, Cambridge University Press, Cambridge.

D'ANGELO Giuseppe, 2014, *Il Venezuela di Cipriano Castro e il golpe di Juan Vicente Gómez tra nazionalismo e 'servitù antinazionale'*, “Thule. Rivista italiana di studi americanistici”, n. 36/37, aprile-ottobre 2014, pp. 43-60.

DIONISI Gabriella, 2001, *Il Paraguay: la storia, il territorio, la gente*, Antonio Pellicani, Roma.

ELICH Greg, 1998, *L'invasione della Krajina serba*, in Tommaso DI FRANCESCO (cur.), *La NATO nei Balcani*, Editori Riuniti, Roma [originale: ELICH Greg, 1998, *The Invasion of Serbian Krajina*, in Ramsey CLARK (cur.), *NATO in the Balkans*, International Action Center, New York, pp. 131-140].

FABBRI Edda, *Oblivion*, traduzione e prefazione di Stefania MUCCI, introduzione di Rosa Maria GRILLO, Oèdipus, Salerno/Milano.

FRANKS Julie, 1995, *The Gavilleros of the East: Social Banditry as Political Practice in the Dominican Sugar Region 1900-1924*, "Journal of Historical Sociology", vol. 8, 2, pp. 158-181.

GALGANI Pier Francesco, 2007, *America Latina e Stati Uniti. Dalla dottrina Monroe ai rapporti tra G.W. Bush e Chávez*, Franco Angeli Editore, Milano.

GIBSON Charles - ODDONE Juan - CARMAGNANI Marcello, 1974, *L'America Latina*, volume XV, UTET, Torino, 1976.

GREELEY Horace - Case Leon, 1872, *The Great Industries of the United States*, J.B. Burr & Hyde, Hartford.

HACKER J.David, 2011, *A Census-based count of the Civil War dead*, "Civil War History", vol. 57, n. 4, pp. 307-348.

HANRATTY Dannin M. - MEDITZ Sandra W., 1988, *Paraguay: A Country Study*, GPO for the Library of Congress, Federal Research Division, Washington.

HERKEN KRAUER Juan Carlos - GIMÉNEZ DE HERKEN María Isabel, 1983, *Gran Bretaña y la Guerra de la Triple Alianza*, Editorial Arte Nuevo, Asunción-Paraguay.

JOHANSEN Robert W., 1997, *The Meaning of Manifest Destiny*, in Sam W. HAYES e Christopher MORRIS (editors), *Manifest Destiny and Empire: American Antebellum Expansionism*, Texas A&M University Press, Texas.

LURAGHI Raimondo, 1974, *Gli Stati Uniti. Storia universale dei popoli e delle civiltà*, volume XVI, UTET, Torino.

MASTRANGELO Daniele, 2015, *Via libera del governo: si farà il processo italiano contro l'Operazione Condor*, "La Repubblica", 1 gennaio (https://www.repubblica.it/cronaca/2015/01/01/news/operazione_condor_processo_italia-104112981/).

NICKSON Andrew, 2017, *Diccionario histórico de Paraguay*, Intercontinental Editora, Asunción del Paraguay. O'SULLIVAN John, 1845, *Annexation*, "United States Magazine and Democratic Review", 17, n.1, July-August, pp. 5-10 (<http://web.grinnell.edu/courses/HIS/f01/HIS202-01/Documents/OSullivan.html>).

PANETTO Monica, 2018, *1918-2018: cento anni dalla "Spagnola"*, "Il Bo Live", 1° dicembre (<https://ilbolive.unipd.it/it/news/19182018-cento-anni-dalla-spagnola>).

POMER León, 1954, *La guerra del Paraguay*, Edición Leviatán, Buenos Aires.

RICCI Maurizio, 2005, *L'ecatombe della spagnola e la febbre dilagò nel mondo*, "La Repubblica", 26 ottobre.

RIVAROLA Armando, 2009, *Holocausto paraguayano en guerra de 1970*, "ABC color", 26 de septiembre (<https://www.abc.com.py/edicion-impresa/politica/holocausto-paraguayano-en-guerra-del-70-24516.html>).

ROOSEVELT Theodore, 1905, *Transcript of Theodore Roosevelt's Corollary to the Monroe Doctrine*, in <http://www.ourdocuments.gov/doc.php?doc=56&page=transcript>.

ROSENCOF Mauricio - FERNÁNDEZ HUIDOBRO Eleuterio, 2009, *Memorie del Calabozo. 13 anni sottoterra*, traduzione italiana di Serena FERRAILOLO, Iacobelli, Roma.

SANTONI Romolo, 2017, *L'America agli Americani?*, in Giulia NUZZO (cur.), *Ariel y Calibán mirando al Sur*, giornate di chiusura del XXXIX Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 10-12 maggio 2017, Oèdipus, Salerno, pp. 25-46.

SPINNEY Laura, 2019, *1918. L'influenza spagnola*, Marsilio, Venezia.

WEBER Max, 1991, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, traduzione di Anna Maria MARIETTI, Rizzoli, Milano [tit. orig. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1934].

WHIGHAM Thomas - POTTHAST Barbara, 2002, *Refining the Numbers: A Response to Reber and Kleinpenning*, "Latin American Research Review", vol. 37, n. 3, pp. 143-148.

ZANATTA Loris, 2017, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Editori Laterza, Bari.

ZOLA Matteo, 2015, *I crimini di guerra bosgnacchi. Nessuno fu esente dalla barbarie*, "Eást Journal", 7 ottobre (<https://www.eastjournal.net/archives/64498>).

LA TERZA VITA DI JUAN GIL-ALBERT

Laura Mariateresa Durante

Università di Napoli Federico II

Ne *Los días están contados* (GIL-ALBERT J. 1982a [1974]: 157) Juan Gil-Albert suggerisce che la vita di un uomo potrebbe essere divisa non tanto in periodi ma in vere e proprie vite a tal punto ognuno di noi cambia e differisce da se stesso. Accogliamo l'idea per approfondire alcuni aspetti poco studiati della vita e dell'opera dell'autore che ancor oggi patisce di un mancato riconoscimento che ad altri autori spagnoli appartenenti all'esilio letterario non è toccato.

La prima vita di Juan Gil-Albert inizia con la nascita con il nome di Juan de Mata Gil Simon nel 1904¹ ad Alcoy e la vita borghese a Valencia dove la famiglia si trasferisce presto. Nonostante le sue prime opere in prosa – debutta autore di prosa e non di poesia – *La fascinación de lo irreal* (1927), *Vibración del estío* (1928), *Cómo pudieron ser* (1929) siano pubblicate presto, è solo in seguito che Gil-Albert si farà conoscere, nel secondo periodo, nella seconda vita che lo introdurrà nell'ambiente culturale di Madrid. Questa ha inizio intorno al 1934-35 quando i giovani del gruppo de Las Misiones Pedagógicas e, in primis, Antonio Sánchez Barbudo approdano nella casa valenciana dell'autore.

¹ Intorno alla sua data di nascita Gil-Albert stesso ha diffuso racconti contraddittori e talvolta viene riportato l'anno 1906.

In seguito, egli conoscerà Rafael Dieste e Ramón Gaya, che rappresenterà un punto fermo per lui, soprattutto nel difficile periodo dell'esilio², e via via tutti gli altri amici del gruppo de Las Misiones Pedagógicas. Sánchez Barbudo ricorda il primo incontro con il poeta.

No sé exactamente por qué, un día que pasaba yo por Valencia, en 1934 o 1935, me presenté en casa de Juan Gil-Albert. No recuerdo cómo supe de él, quién me dio sus señas. Pero el caso es que de pronto me encontré hablando con él en su elegante salón. [...] Cuanto veía en aquella gran habitación, y Gil-Albert mismo, un joven escritor tan atildado y refinado, tan recluso, tan distinto, a los otros jóvenes escritores que yo conocía, me pareció extraordinario y un poco cómico (SÁNCHEZ-BARBUDO A. 1977: 89-116).

A queste parole fanno eco quelle di Juan Gil-Albert, nel suo *Memorabilia (1934-1939)*, dove evoca quei giorni:

Cuando entre los años 34-35 me puse en contacto con los que iban a ser mis compañeros de profesión, camaradas de guerra, y peregrinos de exilio, había andado, por mi parte, el camino necesario que tenía que conducirme hasta ellos. El primero en llegarme fue un muchacho delgado, [...] Era Antonio Sánchez-Barbudo, y que iba a ser mi verdadero introductor en el clan joven que se arrogaba, entonces, aunque no lo dijera, su prerrogativa de élite (GIL-ALBERT J. 1982b: 239).

2 Sul tema DURANTE Laura Mariateresa, *El diálogo entre Ramón Gaya y Juan Gil-Albert*, in Manuel AZNAR SOLER, Ester LÁZARO, José Ramón LÓPEZ GARCÍA, Francisca MONTIEL RAYO e Juan RODRÍGUEZ (curatori), *Puentes de diálogo entre el exilio español de 1939 y el interior*, Renacimiento, Sevilla, in stampa.

Da quei primi incontri il destino di Gil-Albert resterà strettamente legato ai nuovi amici e con loro nascerà l'idea della nota rivista repubblicana "Hora de España"³. Il seguito è tristemente noto: il gruppo di "Hora de España" seguì il destino delle centinaia di migliaia di spagnoli che attraversarono il confine con la Francia. Verranno rinchiusi nel campo di internamento francese di Saint-Cyprien. Da quel luogo e dalla drammatica situazione li riscatterà un intellettuale francese, Jean Richard Block che li ospiterà nella sua casa de La Mérigotte⁴. Dopo il viaggio di diciotto giorni sul Sinaia che Gil-Albert affronterà con la famiglia Sánchez-Barbudo (Antonio, la moglie Angela Selke e la figlia) e Ramón Gaya, e l'arrivo a Veracruz, il poeta si insedierà a Città del Messico. È l'autore stesso a ricordare quei momenti drammatici: «nos habíamos quedado sin pasado y sin porvenir; y lo que era más inquietante, sin tierra bajo nuestros pies, sin nuestra tierra: estábamos desterrados» (GIL-ALBERT J. 1982: 170).

A differenza di alcuni compagni di esilio molto più integrati nell'ambiente o circondati dall'affetto familiare il poeta sarà però molto isolato e troverà conforto negli amici – María Zambrano, Ramón Gaya, Antonio Sánchez-Barbudo, Concha de Albornoz, Soledad Martínez, Esteban Marco – con i quali forma quello che Tomás Segovia ha definito un esilio dentro l'esilio⁵.

3 Circa lo schieramento politico di Juan Gil-Albert e la sua partecipazione nella II Repubblica si veda AZNAR SOLER M. 1978.

4 Differente il destino di Gaya che verrà ospitato dal vecchio amico, il pittore Christopher Hall e dalla moglie Trinita a Cardesse.

5 Scrive Segovia a proposito del gruppo di amici: «En México Ramón Gaya se movía principalmente entre un grupo claramente anómalo en los medios del destierro español, que eran ya por sí mismos claramente anómalos en los medios mexicanos; un grupo que compartía muy pocas de las ideas comunes y valores establecidos del mundo español desterrado, aunque estas pocas cosas en común bastaban para hacer de ellos inexorablemente esa clase de personas que entonces llamábamos refugiados. Eran gente como Luis Cernuda

Ese grupo era enormemente heterodoxo. Nunca llegaron a integrarse en la vida artística e intelectual de México, de donde muchos de ellos partieron pronto. Pero al alejarse de México, también se alejaban del exilio español, que era inseparable del país. No es que renegaran de su condición de exiliados españoles, pero el destino de todos ellos, el que más y el que menos, es difícilmente enmarcable en aquella comunidad, y sus preocupaciones más características no coinciden mucho con las que allí predominaban. Es cierto que Juan Gil-Albert colaboró teóricamente en la Antología Laurel, representando con Emilio Prados el criterio del exilio español junto con el criterio mexicano de Octavio Paz y Villaurrutia. Pero insisto: teóricamente. El mismo Gil-Albert contaba que su intervención había sido prácticamente nula. “Hijo fiel del ardor y la pereza”, como él mismo se define, encajaba mejor en aquel grupo de heterodoxos independientes, donde tengo la impresión de que adoptaba una actitud un poco filial (SEGOVIA T. 2004: 48).

In Messico Gil-Albert appare più isolato anche rispetto agli amici, secondo la testimonianza fornita da Sánchez Barbudo:

Él parecía más desterrado y desatinado que todos los demás. Y era sin duda el que menos dinero ganaba. No hacía nada, salvo ser paseante en cortes, que fue siempre su vocación, y escribir poemas. Yo le veía poco, pues anda-

(un Luis Cernuda entonces muy marginal, inimaginable para quienes solo lo han descubierto en su sorprendente gloria), María Zambrano (menos marginal pero tan independiente y suelta como fue siempre), Juan Gil-Albert, Concha de Albornoz, Soledad Martínez, Esteban Marco, y otras que, como éstas, en su mayor parte no aparecen en la memoria oficial del exilio [...]. Sería seguramente exagerado decir que este grupo constituía un exilio dentro del exilio, pero es tentadora la idea...» (SEGOVIA T. 2000).

ba en general muy atareado. El solía vivir con Gaya, y a veces nos encontrábamos los tres para ir a cenar fuera o para charlar en un café. Se reunían a menudo con gente rara, con los que ocasionalmente los veía: jóvenes artistas mexicanos, ingeniosos y divertidos; o unos retraídos mancebos de piel oscura, acólitos tímidos a la par que admirativos, los cuales poseían -según ellos- dotes escondidas y cualidades espirituales que yo, lego en tales órdenes, no acababa de discernir. Y también se reunían muy frecuentemente con dos hermanas refugiadas a quienes llamaban “las pedruscas” (SÁNCHEZ-BARBUDO A. 1977: 103).

In quell'esilio dentro l'esilio Gil-Albert rappresenta, come ha messo in luce Tomás Segovia, quasi il simbolo. Ed è nuovamente Sánchez Barbudo a riassumere la situazione psicologica dell'amico in terra messicana con le parole che seguono: «mi impresión era que, con todo, Gil-Albert en México se sentía a menudo muy descentrado, desamparado, muy solo» (SÁNCHEZ-BARBUDO A. 1977: 104).

Forse è anche la solitudine a portare Gil-Albert a un'azione in quegli anni quasi impensabile, coraggiosa e pericolosa: tornare in Spagna.

Nel 1947, dopo un esilio durato otto anni, il poeta si allontana fisicamente non solo dalla comunità di esuli con i quali non si era mai amalgamato del tutto ma anche dal gruppo di amici che aveva frequentato quasi quotidianamente negli ultimi venti anni. Ritorna in Spagna, a Valencia.

Gli esuli in Messico e in Francia stigmatizzano il rientro in patria di Gil-Albert, com'è stato evidenziato da Manuel Aznar Soler (AZNAR SOLER M. 1999) che a prova di ciò porta una nota anonima, datata 1947, e pubblicata sulla rivista “Las Españas” dove Gil-Albert aveva, in passato, pubblicato e in cui si condanna senza mezzi termini il suo rientro in Spagna riportando anche un

verso del poeta: «caer en la trampa de su cobarde destino». Due anni più tardi, nel '49, sulla pubblicazione francese “L'Espagne Républicaine” appare un nuovo articolo critico dal titolo *Al viejo amigo Juan Gil-Albert* che l'autore, Juan Bundó, termina con le parole che seguono: «Donde no encuentro justificación posible, por más vueltas que le dé, es en tu sometimiento voluntario al totalitarismo franquista» (AZNAR SOLER M. 1999: 38).

Il rientro in Spagna di Juan Gil-Albert, tanto criticato dall'ambiente repubblicano nell'esilio, è causato da molteplici ragioni. In primis, l'isolamento umano di Gil-Albert in Messico che, a differenza di altri, come Ramón Gaya e María Zambrano, aveva ancora qualcuno in Spagna che lo attendeva, una famiglia benestante e disposta ad accoglierlo. Ma le cause del ritorno del poeta in patria vanno cercate anche nella profonda mediterraneità insita nella vena poetica di Gil-Albert⁶ che lo porta a scrivere che «un árbol no es para mí un árbol si no se trata de un olivo, de un algarrobo, de una higuera» (GIL-ALBERT J. 1981: 321). Ma il motivo principale del rimpatrio del poeta nella sua Valencia risiede nei problemi familiari sui quali Juan Gil-Albert si sofferma ne *La trama inextricable* e in *Concierto en “mi” menor*, e che derivano dall'età avanzata del padre e dalla grave malattia del cognato che morirà nel 1948.

Dall'anno 1947 fino al 1974 Juan Gil-Albert vivrà in un nuovo e lungo isolamento, quello che deriva da un “exilio interior”⁷, come è spesso denominato. La vita dell'autore in Spagna si baserà su un accordo silenzioso con le autorità della Spagna franchista che lo ignoreranno a patto di passare inosservato. Inizia, dunque, nel 1947, quella che Gil-Albert chiamò “Una tercera vida”, una vita di isolamento e misconoscimento sociale scelta

6 Mediterraneità che ricorda un altro poeta, pur estremamente differente da Gil-Albert, il gaditano Rafael Alberti.

7 Sul dibattito circa il termine di “exilio interior” si veda AZNAR SOLER M. 2004.

per restare accanto ai propri familiari. In proposito l'autore scrisse «hay muchas maneras de anular, la cicuta o el ostracismo» (GIL-ALBERT J. 1982c: 231). Ciò nonostante, in un'intervista rilasciata nel dicembre del 1983, a proposito di quella lunga parentesi della sua vita, Gil-Albert ammise: «estaba tranquilo, todos me dejaron tranquilo, y en ese silencio y en esa privacidad pude hacer lo fundamental de mi obra. Así es que ese silencio, de una manera rotunda, ha sido para mi positivo» (DE VILLENA L. A. 1984: 52).

Effettivamente l'isolamento dell'autore dall'ambiente sociale e letterario spagnolo e da quello degli esuli sarà estremamente fruttuoso. In verità, tra il 1947 e la decade del '70 pubblicherà pochi volumi di liriche. Vedranno la luce solamente *El existir medita su corriente* (Libreria Clan, 1949), *Concertar es amor* (Rialp, 1951) e brevi opuscoli in pubblicazioni a malapena diffuse nella stessa città di Valencia. Solo nel 1966 appare, dunque, in Spagna, il primo articolo dedicato a Juan Gil-Albert, dopo molti anni. Si tratta di quello di José Domingo che ne ricorda la figura riconducibile, per il critico, a quella che è stata chiamata la generazione del '36.

Tuttavia, se in questi lunghi anni, anche a causa di quel patto silenzioso con le autorità, il poeta pubblicherà poco, nondimeno si dedicherà alla scrittura in prosa in maniera intensa e segreta. Scriverà, infatti, ben undici volumi in buona parte in prosa che si daranno alle stampe solamente negli anni '70, quando il regime comincerà lentamente a indebolirsi. In modo particolare il 1974 sarà l'*annus mirabilis* per l'autore in cui verranno pubblicate numerose opere che fino ad allora erano rimaste nel cassetto. Tra queste *Valentín*, accompagnato da un saggio di Jaime Gil de Biedma, *Crónica general*, *Los días están contados*, mentre un anno più tardi, nel 1975, appare il volume intitolato *Memorabilia* che raccoglie alcune opere pubblicate in precedenza ed altre inedite, come *Memorabilia (1934-1939)* che presta il titolo al

volume. Solo qualche anno dopo, nel 1977 verrà pubblicato *Drama Patrio. Testimonio 1964*. Si tratta di opere il cui contenuto è profondamente biografico. Altre, come *Valentín, Eraclés. Sobre una manera de ser* – pubblicato nel 1975 ma scritto nel 1955 – e *Tobeyo o del amor. Homenaje a México* pubblicato integralmente solo nell'anno 1990, non sono solamente autobiografiche ma trattano un tema tabù com'era allora l'omosessualità e anche per questa ragione meritano di essere approfondite in altro luogo.

Le opere di Juan Gil-Albert, come si è accennato, sono in buona parte costruite intorno a ricordi ed esperienze dell'autore e sono quindi in linea con la letteratura degli esiliati che, com'è noto, dimostra un indirizzo profondamente autobiografico, come si evince dalla ricchezza del genere in questo ambito⁸.

In che modo, dunque, l'opera gil-albertiana si distingue dalle numerose e variegate autobiografie che nascono in questi anni?

Innanzitutto, essa si distacca dalla letteratura esule di matrice autobiografica per la peculiare circostanza vitale di Gil-Albert e del suo "exilio interior". Ma, a proposito della letteratura degli esuli, se già Francisco Ayala nel saggio *Para quién escribimos nosotros* (1949) aveva sollevato dubbi circa il referente della letteratura prodotta dagli espatriati spagnoli, quale destinatario poteva avere l'opera di Juan Gil-Albert nel suo "exilio interior"?

Quale lettore avrebbe potuto desiderare di leggere le confessioni di un repubblicano tornato nella Spagna di Franco e criticato dai suoi vecchi compagni? O, detto con maggior semplicità, per chi scriveva Juan Gil-Albert? Perché scriveva?

Le ragioni di questo pressante lavoro di scrittura quotidiana e solitaria che pareva destinato a restare nell'ombra risiedono

8 Nella ricchezza di autobiografie firmate da esuli spagnoli basti ricordare *La arboleda perdida* di Rafael Alberti, *Memoria de la melancolía* di María Teresa León, la trilogia de *La Forja de un rebelde* di Arturo Barea o *Memorias y olvidos* di Francisco Ayala. A proposito della varietà del genere autobiografico ricordiamo DURANTE L. M. 2008.

in primis nell'incapacità dell'autore di abbandonare il suo talento. Sull'argomento scrisse: «En mí ocurre, que no sé bien lo que digo más que cuando lo escribo; siempre fue así y debido a ésta, llamémosle fatalidad de mi verbo, he tenido que ser escritor; ésa es mi misión y mi mandato; al hablar, floto y al flotar me pierdo; al escribir me realizo» (GIL-ALBERT J. 1982d: 375).

Tuttavia, le ragioni del gran numero di opere autobiografiche scritte e abbandonate nei cassetti non risiedono soltanto nell'incapacità dell'autore di abbandonare quella che chiama la sua missione ma riguardano anche altri aspetti. Per approfondirli ci soffermiamo su due delle opere citate sopra, *Los días están contados* e *Drama patrio*.

Los días están contados è il primo lavoro di stampo nettamente autobiografico che fornisce a Juan Gil-Albert un modello per le prossime opere con il medesimo carattere. L'autore inizia a scrivere *Los días están contados* probabilmente già nel 1947 e lo termina nel 1952. D'altra parte, nel 1950, in una lettera all'amico messicano Salvador Moreno, l'autore scrive: «no me extrañaría que mi propia contemplación me ayude a escribir un libro sobre mí mismo» (GIL-ALBERT J. 1987: 18). Solamente nel 1974 l'opera verrà data alle stampe e per ragioni evidenti. Si tratta, infatti, di un testo autobiografico che intreccia le esperienze personali alla storia collettiva di Spagna, un tema, dunque, estremamente pericoloso se non si apparteneva al giusto schieramento politico.

In *Drama patrio*, scritto nel 1964 e pubblicato nel 1977, le intenzioni di Gil-Albert sono le stesse dell'opera precedente ma l'autore si spinge oltre e i suoi propositi si affinano maggiormente, come vedremo.

La struttura delle due opere in prosa è la medesima e ruota intorno a pochi episodi della vita del poeta e della storia di Spagna. *Los días están contados* si sofferma in modo particolare sull'avventura della creazione di "Hora de España", gli episodi della guerra civile, la fuga in Francia, l'internamento nel cam-

po di Saint-Cyprien, l'ospitalità a la Meringotte, il viaggio sulla nave Sinaia e l'esilio in Messico. Gil-Albert racconta, insomma, la propria biografia di «expatriado» (GIL-ALBERT J. 1982c: 194), come si definisce.

Drama patrio, invece, si focalizza in maniera più attenta sul viaggio di ritorno in patria, nel 1947, e offre degli scorci sul recente passato spagnolo: la nascita della seconda Repubblica e lo scoppio della guerra. Gil-Albert ne indaga le ragioni attraverso le problematiche profonde del paese (la guerra del Marocco, la questione agraria, etc.).

Entrambe le opere, dunque, si basano sulla narrazione autobiografica di alcuni episodi della vita dell'autore sullo sfondo della storia patria ma, a differenza di altre biografie, la vita di Gil-Albert non è centrale nell'opera. Carmen Martín Gaité, che si è soffermata sulla prosa gil-albertiana, si è domandata se, nel caso di *Crónica general*, ad esempio, si trattasse di un libro di memorie o piuttosto di qualcosa di differente e ha affermato «yo más bien diría que es un discurso sobre el tiempo y la memoria» (MARTÍN GAITE C. 1977: 53).

Considerata la natura variegata della prosa autobiografica di Gil-Albert si può dire anche questo. Materia della scrittura gil-albertiana in queste opere è indubbiamente la memoria personale nella quale si innesta quella collettiva e a partire da quel punto l'autore muove osservazioni, riflessioni e, incluso, critiche al regime di Franco. Tale accento critico non passa certamente inosservato alla scrittrice e vecchia amica di Gil-Albert, Rosa Chacel che, circa le opere analizzate, sottolinea «hay incluso, algún rasgo de violenta acusación» (CHACEL R. 1977: 40)

Infatti, ne *Los días están contados*, ricordando il ritorno in patria Juan Gil-Albert si esprime con parole piene di amarezza: «¿Por qué he cambiado tanto y España tan poco? Al entrar de nuevo en ella ¿no aspiramos en el acto un tufillo proverbial? Sí, es España. Pero. ¿Como? ¿Aquel remolino en el que estuvimos

a punto de sucumbir, en el que tantos sucumbieron –no ha dado más que esto?» (GIL-ALBERT J. 1982a: 196).

La critica politica e sociale alla Spagna del regime affiora in numerosi passaggi e rende l'autore certo dell'impossibilità di pubblicare quelle opere in patria, come si sottolinea nella corrispondenza inviata a Salvador Moreno nell'aprile 1960. Scrive il poeta: «Sigo escribiendo: [...] un "Libelo" sobre España que quisiera, como un atrayente imposible, publicar...» (GIL-ALBERT J. 1987: 39).

Ma al di là delle suggestive parole di Rosa Chacel e Martín Gaité chi ha maggiormente colto l'essenza della scrittura biografica di Gil-Albert è stato anche colui che, non a caso, per primo, ne ha promosso la pubblicazione ossia Jaime Gil de Biedma che ha sapientemente chiamato la prosa gil-albertiana «mezla de narración y ensayo: meditación autobiográfica. [...] No se propone el autor dar noticia puntual y completa de su vida, ni tampoco agotar cualquiera de las muchas motivaciones históricas, culturales o literarias» (GIL DE BIEDMA J. 1984: 152).

Soltanto nell'anno 2004, per primo, Javier Pérez Escohotado, ha rilevato il carattere testimoniale delle opere biografiche di Gil Albert e le ha avvicinate ad altre contemporanee ma pubblicate all'estero – *Que trata de España* di Blas de Otero, *Los vencidos* di Antonio Ferres e *Una educación sentimental* di Manuel Vázquez Montalbán (PÉREZ ESCOHOTADO J. 2004).

A un'attenta lettura delle opere in prosa gil-albertiane emerge, infatti, il proposito reale dell'autore che non è solo la narrazione di episodi biografici né quella di momenti della storia recente. Ne *Los días están contados* l'autore confessa le sue vere intenzioni quando scrive «– No estoy haciendo biografía sino tratando de sugerir, por enseñanza, normas vitales para aquellos, a quienes, claro está, puedan servir –. Acabábamos de perder tantas cosas. ¡Quién sabe si un mundo!: el que nos proponíamos realizar» (GIL-ALBERT J.1982a: 184).

D'altra parte, nell'altra opera sulla quale abbiamo focalizzato la nostra attenzione, *Drama patrio*, le sue intenzioni sono dichiarate fin dall'incipit quando Gil-Albert chiarisce la sua posizione nei confronti della storia.

No es éste un informe imparcial sobre España –sobre la guerra civil–, tampoco imparcial. [...] Yo he pretendido presentar la verdad, vivida, en su existencia pasional. No es una interpretación personal, es más que eso, me expresa a mí, naturalmente, pero en cuanto coincido con el hombre de la calle [...]. Es ésta una impresión de conjunto, no matizada, pero que trata de penetrar en las coyunturas menos desarraigables (GIL-ALBERT J. 1984: 211).

Da entrambi i testi emerge, dunque, il proponimento reale di Juan Gil-Albert: non dedicarsi semplicemente all'autobiografia né fornire un'informazione parziale o imparziale ma, invece, offrire al lettore l'esperienza del singolo sulla situazione spagnola perché possa essere utilizzata. A sottolineare questo aspetto è lo stesso autore che già nel sottotitolo di *Drama patrio* rimarca il carattere testimoniale con le parole *Testimonio 1964*.

Sulla medesima linea di letteratura testimoniale si inserisce anche *Los días estan contados*. Nel testo, infatti, Gil-Albert conferma la volontà di portare la sua testimonianza di individuo quando, ricordando il passato drammatico, si augura che possa essere utile anche solo quale monito alle generazioni a venire. Scrive: «Habíamos sido adolescentes más años de los reglamentarios y luego, bruscamente, envejecimos; antes de hora [...]. Y por eso nuestra voz puede servir si no de guía, de provechosa advertencia. Somos, como escribíamos en una sección de nuestra "Hora de España": Testimonios» (GIL-ALBERT J. 1982a:170).

Alla luce di quanto affermato sopra circa il contenuto profondamente testimoniale di *Los días estan contados* e *Drama Patrio*

in cui l'autore desidera offrire la propria esperienza del passato e del presente che stava vivendo in Spagna sotto la dittatura tali opere assumono un aspetto nuovo e inaudito. Appaiono come un messaggio in bottiglia destinato a un lettore futuro.

È sorprendente, inoltre, scoprire come uno scritto pericoloso per la vita del suo autore e quella della sua famiglia come poteva essere in quel tempo *Drama Patrio* venne, in una fase iniziale, destinato da Gil-Albert alla pubblicazione, naturalmente non in Spagna dove la censura l'avrebbe bloccato ma in un altro paese e sotto falso nome. Ciò emerge in una lettera del 1965 che Juan Gil-Albert invia al fidato amico Moreno, in quel momento in Messico.

Y mientras permaneces ahí quisiera que dejaras abonda la posibilidad, para un trabajo mío, de ver la luz. Se trata de algo impublicable en estas latitudes franquistas y que ni siquiera lleva mi nombre. Sin duda hacía tiempo que pujaba por expresarse y por fin le llegó su hora. En esas páginas, breves, muy concentradas, desfila mi experiencia española que yo identifico con la de España; es una busca de la verdad a través de mi subjetividad, es decir, de una subjetividad que huye de ser original en sus deseos de resultar originaria; no es una verdad original mía sino la verdad originaria de España que trato de hacer mía, una conmigo mismo. Es una visión de nuestra guerra incivil y de los pormenores que la engendraron: pero la pluma que la relata no es la de un sociólogo, la de un economista ni la de un historiador: es la de un «nadie» o la de un todo. [...] Su publicación podría encontrar un amplio campo en toda Sudamérica. [...] esa confianza que radica en sus páginas, de libertad, puede sonar en muchos oídos jóvenes como estimuladora (GIL-ALBERT J.:1987: 43).

Non solo Juan Gil-Albert tenta, attraverso l'amico messicano, di pubblicare *Drama Patrio* ma è anche convinto che possa trovare, nei giovani, dei lettori attenti, come si evince dalla lettera ma anche da brani dell'opera in cui affiora con chiarezza come l'autore si proponga di rivolgersi alle generazioni future al fine di testimoniare la vera storia recente di Spagna vissuta nella sua gioventù. Nella prospettiva di un futuro fuori dalla dittatura Gil-Albert scrive non solo per fare autobiografia, come abbiamo sottolineato, ma per ricordare, raccontare e, soprattutto, per offrire una testimonianza a coloro che non hanno vissuto in democrazia e che ascoltano i racconti parziali forniti dal regime. Precisamente in questa direzione deve essere letto uno degli aforismi tratti da *Breviarium vitae*: «Vivir clandestinamente puede ser la iniciación posible de la única revolución verdadera. Fundar el depósito, protegido, de la semilla subterránea» (GIL-ALBERT J. 1985: 536).

In questa direzione va letto *Drama patrio* che si chiude con queste parole di speranza: «De esta parálisis se saldrá –su rumor está cerca–, cuando los españoles, librándose, puede que de repente, puede que lentamente, de la tutela ofensiva en que viven, comiencen a andar, por fin, por su propio paso, decididos a romper el cerco que les aflige, sin volver la vista atrás: a su grandeza y a su hambre» (GIL-ALBERT J.1984: 318).

Bibliografía

AYALA Francisco, 1996 [1949], *Para quién escribimos nosotros*, in Jordi GRACIA (curador), *El ensayo español. Vol. 5. Los contemporáneos*, Crítica, Barcelona, pp. 77-92.

AZNAR SOLER Manuel, 1978, *Juan Gil-Albert. Mi voz comprometida (1936-1939)*, Laia, Barcelona.

AZNAR SOLER Manuel, 1999, *El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947*, "Romance Quarterly", vol. 46, n. 1, pp. 35-44.

AZNAR SOLER Manuel, 2004, *Juan Gil-Albert y Max Aub: insilio y exilio literario republicano*, "Debats", n. 86, pp. 18-34.

BARNÁTAN Marcos Ricardo, 1974, *Un inquietante descubrimiento*, "Informaciones" (Madrid), 6 de junio.

CARNERO Guillermo, 2007, *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Instituto Alicantino de cultura "Juan Gil-Albert", Alicante.

CAUDET Francisco, 1980, *Gil-Albert: Mi voz comprometida*, "Triunfo", n. 906, 7/6, p. 44.

CHACEL Rosa, 1977, *Juan Gil-Albert cree en lo que ve*, "Calle del aire", pp. 39-42.

DE VILLENA Luis Antonio, 1984, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Anjana ediciones, Madrid.

DOMINGO José, 1966, *Un poeta de la generación del 36: Juan Gil-Albert*, "Insula", n. 230, p. 5.

DURANTE L. M., 2008, *La Confesión autobiográfica como producto de la diáspora republicana: Ayala, Chacel y Zambrano*, in José Ángel ASCUNCE - Mónica JATO - M. Luisa SAN MIGUEL (curadores), *Exilio y universidad*, San Sebastián, Editorial Saturrarán, San Sebastián, vol. II, pp. 861-873.

ESTEBAN José, 1972, *Fuentes de la constancia*, "Triunfo", n. 524, 14.10, pp. 48 e 52.

GIL DE BIEDMA Juan, 1984, *Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje*, in Juan GIL-ALBERT, *Obra completa en prosa*, VIII, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia, pp. 141-177.

GIL-ALBERT Juan, 1981 [1964], *Los Homenajes*, in *Obra poética completa*, II, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia, pp. 317-397.

GIL-ALBERT Juan, 1982a [1974], *Los días están contados*, in *Obra completa en prosa*, III, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia.

GIL-ALBERT Juan, 1982b [1975], *Memorabilia (1934-1939)*, in *Obra completa en prosa*, II, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia, pp. 339-372.

GIL-ALBERT Juan, 1982c, *La Trama inextricable*, in *Obra completa en prosa*, II, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia, pp. 145-236.

GIL-ALBERT Juan, 1982d, *Palabras vespertinas*, in *Obra completa en prosa*, II, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia, pp. 373-381.

GIL-ALBERT Juan, 1983, *Breve historial tardío sobre mi suerte*, "La casa del pavo", 14/4, pp. 5-7.

GIL-ALBERT Juan, 1984, *Drama patrio*, in *Obra completa en prosa*, VII, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia, pp. 207-333.

GIL-ALBERT Juan, 1985, *Breviarium vitae*, in *Obra completa en prosa*, X, Istitución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia, Valencia.

GIL-ALBERT Juan, 1987, *Cartas a un amigo*, Pre-Textos, Valencia.

GRILLO Rosa Maria, 1996, *Juan Gil-Albert: un "dandy" nella guerra civile*, in AA.VV., *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche*, *Atti del convegno di Roma, 15-16 marzo 1995*, Bulzoni, I, Roma, pp. 141-156.

MARCO Joaquín, 1974, *Redescubrimiento de Juan Gil-Albert*, "La Vanguardia Española" (Barcelona), 11/7, p. 47.

MARTÍN GAITE Carmen, 1977, *Juan Gil-Albert, el espectador apasionado*, "Calle del aire", pp. 53-54.

MILLÁS Jaime, 1974, *Juan Gil-Albert: un poeta-isla*, "Triunfo", n. 617, 27/7, pp. 36-39.

MILLÁS Jaime, 1977, *Juan Gil-Albert. Meditación autobiográfica*, "Triunfo", n. 756, 23/7, pp. 34-36.

PÉREZ ESCOHOTADO Javier, 2004, *Memoria y razón de Juan Gil-Albert*, “Letra Internacional”, 4, pp. 41-42.

ROVIRA José Carlos, 2001, *El exilio mexicano de Gil-Albert*, in Francesco Saverio FESTA - Rosa Maria GRILLO (Curatori), *La Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa*, Pellicani editore, Roma, pp. 271-284.

ROVIRA José Carlos, 2007, *La recuperación de Juan Gil-Albert y su lugar en la literatura española*, in Guillermo CARNER (Ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Instituto Alicantino de cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, pp. 207-220.

SÁNCHEZ-BARBUDO Antonio, 1977, *Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert*, “Calle del aire”, I, pp. 89-116.

SEGOVIA Tomás, 2000, *Ramón Gaya. Años de exilio*, “Resistencia” (México), Ediciones sin nombre, pp. 140-149.

SEGOVIA Tomás, 2004, *Gil-Albert ambientado*, “Letra internacional”, 4, pp. 45-48.

CRISTINA PERI ROSSI, MONTEVIDEANA EN TRÁNSITO.
REGRESO IMPOSIBLE

Paco Tovar

Universitat de Lleida

*El exilio fue una experiencia larga, dolorosa,
totalizadora, que no cambiaría por ninguna otra*

C. PERI ROSSI

*En el sueño recibí una orden. “La ciudad a la que
llegues, descríbela”. Obediente, pregunté: “¿Cómo
debo distinguir lo significativo de lo insignificante?”*

C. PERI ROSSI

Cristina Peri Rossi tuvo que abandonar Uruguay, rumbo a Europa, en 1972. Desembarcaría en Barcelona ese mismo año, iniciando así el primero de sus exilios. Atrás quedaban los años de infancia y juventud, lecturas, huellas de filiación revolucionaria, todo reunido en la escritura de unas primeras obras hilvanadas todavía, con sueños e intuiciones, bajo el cielo de un Montevideo que, para siempre, guardará en las entrañas con «sus rasgos singulares: el tiempo detenido, la melancolía y el hecho de ser una ciudad de emigrantes que llegaron alguna vez de Europa, huyendo de la guerra y de la miseria, arrastrando una nostalgia incurable» (PERI ROSSI C. 2007a: 10).

La misma escritora declara que uno de sus primeros relatos, “La ciudad de Luzbel”, también cuenta eso desde *Viviendo* (1963). Descripción de un naufragio, las hojas que lo acompañaron durante su travesía, finalmente publicadas en Barcelona (1974), son la «crónica de un fracaso histórico sentimental [...]». Escribí sin saber que partiría de Montevideo, en barco, yo, que amaba el mar pero no sé nadar» (PERI ROSSI C. 2005: 12). Durante su viaje acumulaba sensaciones.

Las pérdidas, el desarraigo del exilio tiene siempre una fantasía de castración, de silencio. Mientras lloraba pensando que fuera de mi ciudad y de mi país, del semanario *Marcha*, del malecón con tamarindos de Piriápolis, del café Sorocabana, lejos de mis alumnos y alumnas, no iba a poder escribir una sola línea más en mi vida (PERI ROSSI C. 2005: 13).

Fue un vaticinio que, por suerte y lejos de Uruguay, no se cumpliría. En su momento llegaron *Estado de exilio* (1973)¹, *Diáspora* (1976)² y *La nave de los locos* (1984), registros diferentes con acentos líricos y trazos firmes. En todos echó mano de algún recurso: el hombre suele ocupar espacios de mayor visualización; evita confundir su desgarró particular frente al exilio, sien-

1 Cristina Peri Rossi afirma que los diferentes poemas que habrían de integrar ese libro fueron escritos “de un tirón”, en 1973, ya en Barcelona. Los publicará Visor, en 2003. «No hice ningún esfuerzo por publicarlos. No sólo porque no hubiera pasado la censura franquista [...], sino por una especie de pudor: no me gusta llorar en público y pensaba que esos poemas, nacidos del dolor colectivo, iban a acentuar la sensación de desarraigo, de tragedia» (PERI ROSSI C. 2005: 1-14).

2 Da título a ese libro un poema homónimo extenso que vuelve a insistir en la temática del exilio. Desde aquel momento, y gracias de algún modo a Onetti, los términos “diáspora” y “exilio latinoamericano” suelen identificarse. Lo publicaría en 2002.

do este último una experiencia dolorosa compartida. La conciencia de la realidad toma sentido mayor al interpretarla como «situación ante la vida, ante la sociedad y el mundo que nos ha tocado vivir» (MONTAGUT M.C. 2010).

La nave de los locos representa una verdadera divagación narrativa de carácter alegórico a propósito de un exilio, en armonía con el pulso de otros viajeros, desarrollados ambos en conciencia. El viaje por mar, con destino inseguro, a semejanza del Tapiz de la Creación expuesto en la catedral de Girona, son el contrapunto necesario entre la historia real y el universo simbólico, uno y otra en su equilibrada tensión. El aroma de los recuerdos, la metáfora del viaje y la imagen bordada en la tela configuran un mismo palimpsesto decantado en signos. Caras de una sola moneda son la expulsión del paraíso y la génesis del universo. Es la novela

una bitácora que registra, en cuanto narra los desplazamientos territoriales de los personajes, un viaje incorporado, virtual hacia el despojo. Si se quiere puede ser leída como yuxtaposición de historia de viaje [...]. Lo que cambia en los viajes de Equis es fundamentalmente la geografía, no la vivencia; la forma, pero no los sentidos (CID HIDALGO J.D. 2012: 54, 56).

A bordo de la nave, tanto el que escribe como el que enuncia como el que lee son navegantes, viajeros y participan en a tarea de “inventar” el mar, de construir el texto (INVERNIZZI L. 1987: 49)³.

3 Cristina Peri Rossi, en la revista “Mester” (BERGUERO A.J. (coord.) 1993), declarará que sin la dictadura militar, el fascismo y su mismo exilio –y también si no fuera mujer– posiblemente habría escrito de otras cosas, pero en *La nave de los locos* quiso escribir precisamente sobre un exilio, aunque sin «hacer literatura inmediata», demasiado emocional. «No quería hacer lirismo del exilio aunque lo he hecho».

Cristina Peri Rossi toma conciencia de lo que aún le falta por vivir como exiliada. Sin caer, por imposición de las circunstancias, ni en sus efectos negativos, guardará distancias respecto a lo perdido; también a lo que aún debe afrontar, en cualquier parte. Soledad, pérdida e íntimo desgarró, sin excluir la nostalgia, forjan el ánimo de la exiliada, que sabe transformar su dolor y sentimiento de no pertenencia en liberación, también con matices: «para mí el exilio ha sido una reflexión obligada sobre lo otro, otro tiempo y otro espacio [...]. Yo sentí que había viajado en el espacio y que viajando en el espacio también había viajado en el tiempo» (SAN ROMÁN G. 1992: 142)⁴. De Montevideo, ciudad que adoraba, tuvo que irse. Acotar nuevas geografías en la escritura resulta oportuno.

Creo que me he mudado unas veinticinco veces, incluyendo países y ciudades diferentes, tuve dos exilios; el sentimiento de transitoriedad lo tengo muy arraigado y a veces, la necesidad de echar una raíz aunque sea pequeñita [...]. Pero en todos los lugares, en cualquier casa, habitación de hotel o cuarto de pensión he escrito. De modo que las casas son lo transitorio y lo constante es la escritura. Y también las palabras (PÉREZ C. 2014: 14).

La escritora no ventea sus lamentos autonarcisistas como recurso literario fácil; prefiere hablar de vivencias comunes. Juego

4 De alguna forma, Peri Rossi deposita en la escritura, y con palabras, esa identidad que ha perdido y, de alguna forma, recompondrá sobre «dos fantasías que son en las que vivimos: el espacio y el tiempo. Cuando tú cambias bruscamente esas coordenadas, la identidad se va a la porra [...], el exilio es la nueva identidad» (VICH FLORES C. 1992: 232). «El carácter no volitivo del exilio imprime una característica identitaria propia y a la vez común a todos los exiliados y exiliadas, que se ven forzados (en la mayoría de los casos) a abandonar su lugar de origen para instalarse en otro lugar “sin nombre” –por desconocido–, como uno de los rasgos más sobresalientes» (VALERA A. 2018: 47).

peligroso y complicado es mirarse ante un espejo; baza fea, y tremendamente violenta, servirá de aprendizaje. Hubiera sido mejor evitarla.

Peri Rossi afirma que su escritura desvela señas de modernidad. De acuerdo a esa opinión, de orden histórico, naturaleza social y raíz entrañable, fragua un quehacer literario acuñado en prosa y decantando en cada uno de sus versos. Una y otra formas expresivas hurgan por derecho

en la conciencia de la multiplicidad del yo, la desintegración del tiempo y del espacio como unidades fijas, la capacidad de simbolización, la desconfianza ante la lógica y la razón como instrumentos únicos de conocimiento y el recurso al inconsciente (a lo onírico) como revelación de los aspectos más profundos de la realidad [...] (PERI ROSSI C. 1984).

La dictadura militar en Uruguay llegó a su fecha de caducidad en 1980. La escritora, voluntariamente, no regresó a Montevideo. Tantos años de nostalgia fuera de su país, no quiere volver a sentirla por marcharse otra vez, ahora de Barcelona. Sólo cuentan los recuerdos: «Cuando voy a Montevideo, no me encuentro al Montevideo que dejé aunque sea uno de los lugares donde el tiempo está más cristalizado. Aparte, la que regresa es otra» (VICH FLORES C. 1992: 232). En otra ocasión declarará:

uno no se exilia porque quiere, se exilia porque tiene que salvar el pellejo, y creo que, dentro de esa insensata geografía que es la vida, un acto involuntario no tiene que ser respondido con un acto voluntario que es volver. Estrictamente no se puede volver porque es un tiempo que ya no existe (PÉREZ FONDEVILA A. 2005: 191).

Puertos, amarre y tránsitos

Durante su exilio, Cristina Peri Rossi ha «vivido en más de cien hoteles diferentes»; pasado el tiempo en muchas «ciudades alejadas entre sí»; nunca dejó la escritura, lugar, con «cien puertas y ventanas/que se cierran y se abren alternativamente». Sin embargo, la escritura es un verdadero refugio de palabras, que nunca le fallan⁵. Todo empezó en Montevideo y desembarcaría en Barcelona, sin olvidar que tuvo un segundo exilio, también obligado, en París. Se movería durante unos meses por Berlín.

Montevideo se llamó Luzbel, ciudad con viento y lluvia donde abundaban los árboles, por la humedad. Una membrana, como la del sueño, atrapaba en su red a propios y foráneos. Por su origen, la gente conocía distintas lenguas y a todos gustaba compartir tertulia en cafés imprescindibles. Las esculturas de su cementerio eran «curiosas, y algunas de pésimo gusto». Tampoco era posible salir a los viajeros de paso, quizás «sumergidos en la hipnosis del agua o enfebrecidos por la conversación». En ocasiones, la culpa se puede atribuir a una luz tranquila «prolongada, todopoderosa, que nimba con tonos matizados cada hora del día y cambia el aspecto de las cosas». Todo quedaba suspendido allí. Era imposible «fijar un contorno o guardar una imagen». Sus habitantes, misteriosos e imaginativos, «sacaban conejos y peces,

5 Los fragmentos de poemas citados remiten a “Mi casa es la escritura” (PERI ROSSI C. 2007a: 9, 10, 11), donde, junto a Montevideo, Barcelona y Berlín, la escritora enumera otras ciudades: Valparaíso, Quebec, Montreal, Washington, recordando también algún hotel; Algonquín, Hamilton, Humboldt, Los linajes, Gran Palace, Víctor Alberto, Reina Sofía, City Park. Esa nómina, de la que guarda recuerdo, bien hubiera podido ampliarla en sintonía con la extensión de los múltiples itinerarios trazados a lo largo de su vida y de su larga experiencia como huésped.

plantas, murciélagos, corbatas, campanas, abalorios, luces y pájaros». Era Luzbel un cofre «sin fondo». Falta un detalle: la ciudad no permite la entrada sin la oportuna contraseña. Son palabras que «significan lo que significan, más un espectro difuminado de alusiones metafóricas que giran como planetas diminutos». Dante lo dejó escrito: «Por mí se va a la escondida senda. Por mí se va al eterno dolor»; también facilitó la respuesta: «Dejad toda esperanza, vosotros los que entráis». La puerta se abría lentamente y franqueaba el paso al elegido, que accederá con miedo a ese mágico lugar. Cualquier intento de salida es inútil. Por siempre vivirá recluido «en la seducción de una ciudad»⁶.

En las entrañas del sueño cuesta localizar huellas de Montevideo, suspendida «en algo que no era la memoria pero tampoco podía ser presentimiento». La ciudad no pertenece a quién la evoca, ni responde a lo que fue o será⁷. Debe construirse otra vez,

6 Los entrecomillados y la exposición textual remiten a uno de los primeros cuentos de Cristina Peri Rossi: “La ciudad de Luzbel” (PERI ROSSI C. 2007a: 53-63), incluido en *Viviendo* (1963). La escritora representa en Luzbel una ciudad en la que vive todavía: Montevideo.

7 Peri Rossi, cuenta en “La ciudad” (esta vez, las citas entrecomilladas pertenecen a este mismo relato) lo que una geografía urbana próxima le ofrece. La que guarda en su memoria está lejos. Aquella se manifiesta «con sus barrancos inclinados, sus pastos altos, sus ventanas simétricas y la luz mercurial de la tarde [...]; con sus plazas desiertas, cubiertas de estatuas, con la vasta superficie de sus calles sin casas, y un enorme reloj caído en el suelo, que señalaba una hora siempre improbable» (PERI ROSSI C. 2007a: 341). La otra, «una ciudad que conocía –había nacido en ella treinta seis años atrás, pero la abandonó cuando tenía veinte–, aunque en el sueño *sabía* que se trataba de la ciudad de sus orígenes, muchas cosas habían cambiado en ella para volverla irreconocible, aunque en el sueño supo que se trataba de su ciudad natal [...]. Esa ciudad lejana, que los sueños le devolvían, en un viaje que no había intentado hacer, era y no la misma, y su presencia en ella no tenía más justificación que provocar ese sentimiento de extrañeza y de reconocimiento al mismo tiempo, similar al que experimentamos delante de una vieja fotografía» (PERI ROSSI C. 2007a: 341-342).

tarea de un arquitecto aún capaz de sorprenderse al contemplar una obra que no traiciona fundamentos ni desequilibra resultados. Labor difícil, por imposible al imponer cargas y arrastrar obsesiones. El sueño desvela indicios: el patio de Alcoé, tan redondo y con verdes plantas en tiestos grises; sus «grandes mosaicos blancos y azules», con «figuras geométricas; esa «ventana con delicados visillos transparentes». Un gobelino malva y la «mesa redonda, donde seguramente se apoyaba un teléfono», también «la niña con trenzas doradas y gruesos labios rojos», que fuera compañera de infancia. Son eslabones. Unidos, engarzan su cadena. Todavía se añade otra nota significativa: lo que pasó después. La huida en barco de «una locura colectiva contagiosa e incontrolable, paridora de catástrofes» (PERI ROSSI C. 2007a: 342). Atrás quedó la ciudad. En cambio, surgen asombrosas visiones: «las montañas giraban y los árboles tenían hojas azules; la superficie de la tierra era pétrea, a veces, sobre esas rocas, crecían unos pocos pelos, tiesos, oscuros, humanos, ningún auto atravesaba la desierta meseta y el puerto, súbitamente, había desaparecido una tierra donde sobre las piedras crecían pelos humanos, ausencia de coches, el puerto había desaparecido» (PERI ROSSI C. 2007a: 355). De nuevo, la realidad se quiebra:

no veía el nombre de las calles –no había carteles de señalización ni placas conmemorativas– y eso contribuía a desorientarlo [...]. Pero hora, además, el suelo presentaba una gran inclinación, ascendía como si se tratara de una colina, y los árboles giraban. No había nadie en los alrededores, la ciudad parecía completamente desierta y los faroles del alumbrado no emitían su luz [...]. Los cielos rotaban, rotaban los árboles y la montaña, no podía sacar el pie del lodo (PERI ROSSI C. 2007a: 354-355).

La presencia de una figura, extraña, pero también familiar, «lo hundía cada vez más en el lodo de una calle que no reconocía y que acaso ya no era ni una calle» (PERI ROSSI C. 2007a: 355).

1º Etapa

En Barcelona comienza Peri Rossi el primero de sus exilios; también fue a esa ciudad española su primer viaje fuera de Montevideo. Estaba sola y la nueva ciudad, que ya definió Joan Maragall como “fea” y “fabril”, se manifiesta «bipolar: o bulle de día estrepitosamente, con el ruido de los motores, las fábricas o los laboratorios, las tragaperras, los autos, las motos y los televisores, o se hunde en un silencio» (PERI ROSSI C. 2014: 93). En la ciudad no llueve apenas. El viajero ignora todo, menos la sensación de angustia y la conciencia de soledad. Tiene miedo a irse, aunque volver tampoco es posible. Como extranjero, está solo. Pero Barcelona tiene mar. Despierta querencias: ciertos cafés: La Puñalada o Il Treno, un falso barrio gótico, algún hotel significativo: el Colón y el Cristal, determinados paseos y avenidas: Rambla o Diagonal, uno de sus parques más emblemáticos: el Güell... Ese paisaje urbano, unas cuantas referencias literarias y de otras ciudades afines: Londres, Madrid, Nueva York, París, tiene valor estético, público y social. Determinados rincones guardan memoria de Cortázar. Quedan por desvelar reflejos íntimos: las noches húmedas, los bares gay, flujos vaginales y las tensiones oscuras de madrugada.

2ª Etapa

Cortázar esperaba en 1974 en la estación de Austerlitz a Cristina Peri Rossi. No hacía mucho tiempo, le había escrito en una servilleta de La Puñalada que la literatura es un asunto para me-

lancólicos. Ella respondería sobre la misma servilleta: «¿Quién no es un poco melancólico a las seis de la tarde de otoño en una calle de París o Barcelona, de Buenos Aires o de Montevideo?» (PERI ROSSI C. 2014: 11-12). Él hablaba en abstracto de formas y sentimientos; ella de lo mismo, remitiendo a una época del año y a ciudades bien guardadas en la memoria de ambos.

Pasó más tiempo y, buscando explicación a los reflejos melancólicos de su literatura, y la de su amigo, ya muerto, Peri Rossi, hurga en las entrañas de aquellas reflexiones circunstanciales: «Cualquier forma creativa es nostálgica porque somos seres en el tiempo, o sea, condenados al extrañamiento, a la transitoriedad» (PERI ROSSI C. 2014: 119).

Cristina recuerda que Manuel Vicent ha escrito de Cortázar en París, la ciudad que olía temprano a cruasán. Lo reconoce montado en su bicicleta (de nombre Aleluya), con sus piernas demasiado largas:

vivía como un estudiante y no era un estudiante; daba la sensación de estar exiliado y no era un exiliado; queda por saber si Julio Cortázar era realmente un argentino y no un ser desarraigado, que había convertido la literatura fantástica, el jazz, la pintura de vanguardia, el boxeo y el cine negro en su única patria, y París en una cartografía íntima (VICENT M. 2006).⁸

París es ya una metáfora en ausencia de Cortázar; éste, una sombra cómplice. Cristina escribirá una despedida con futuro:

No he vuelto a París, como tú no has podido volver a Barcelona. Pero te cuento que nuestro restaurante favorito (el Amaya) sigue en las Ramblas, La Fundación Miró

⁸ Cristina Peri Rossi copia ese mismo párrafo de Manuel Vicent literalmente (PERI ROSSI C. 2014: 126).

continúa con su olivo central y estoy segura, completamente segura, de que te fascinarían *La vie de Adèle* [...] y *La Venus de las pieles*, de Polanski [...]. Por eso, cualquier día, en cualquier momento, nos volveremos a encontrar, porque yo me sé la fórmula de Einstein y vos sos inmortal como siempre dijiste (PERI ROSSI C. 2014: 125-126).

Así es como Cristina Peri Rossi traza el itinerario de un viaje iniciado en Montevideo, ese lugar que alimenta sus nostalgias, continúa en Barcelona y toma el rumbo de París. Pasan los años y, de nuevo en Barcelona, muerto Julio Cortázar y abandonada su antigua dependencia por el tabaco, Peri Rossi confirmará una vez más su desarraigo: «al fin dejar de fumar fue como exiliarse de la nicotina, como tu muerte fue exiliarse de París y hasta de cierta manera de estar en Barcelona» (PERI ROSSI C. 2014: 53).

Berlín

Había finalizado la primera Guerra Grande y Apollinaire identificó Berlín como lugar triste⁹; para definir la misma ciudad, Peri Rossi emplea los términos de romántica y onírica; melancólica y estéticamente armónica. Es un símbolo fascinante di-

9 Un yo anónimo tampoco llegó a comprender la ciudad que, por derecho, es «alegoría/de calles irreales, sumergidas/ [...]no escuchó al atardecer/el paso azorado/de agónicos transeúntes». Hasta nueva indicación, las citas entrecuilladas remiten a *Europa después de la lluvia*, libro publicado en 1987 (PERI ROSSI C. 2014: 439-520). Los fragmentos destacados pertenecen a: “El paseo romano de Charlottenburg” (pp. 480-481), “Invierno en las ciudades” (p. 484), “Musas inquietantes” (pp. 485-486), “Berlín 1980” (p. 491), “Grünewald”, “Grünewald II” (pp. 494 y 495), “Berlín, verano” (p. 497), “Correspondencias” (p. 498), “Berlín II”, “Berlín III”, “Berlín IV”, “Berlín V” (pp. 499, 500, 501 y 502) y “Tiegarden” (p. 504).

vidido allí por el muro que tantas veces impide gozar de sueños agradables¹⁰.

El invierno llega siempre a Berlín donde, como en Barcelona y París, también llueve. La lluvia, en cualquier ciudad revela los secretos al viajero que transita por sus calles. ¿Quién no sentiría «piedad por los fantasmas/que vagan en la quebrada luz del atardecer?». Híela en la ciudad. Alguien pudo escribir un día en su vergonzoso muro: «Helena corre como una navaja abierta y uno se corta en ella». Esa inscripción, recibida con una sonrisa cómplice por el viajero evoca tiempos antiguos y desvela un presente con sentido. El transeúnte piensa que ha «recorrido tantos kilómetros,/como Ulises, cruzando cielos y mares,/para descubrir que alguien [...]había encontrado la metáfora adecuada para Helena/que corre de ciudad en ciudad».

Un extranjero pasea en Charlottenburg¹¹. El cielo «claramente místico-/lanza dorados reclamos./Por la avenida de los verdes arcos (*allée*) pasan hombres de batón/damas de sombrero...». Testigos de antigua Roma, en piedra y callados, le acompañan: Flavia Domitila Vespasiano, Petronia Vitelli, Marcia Fulvia, Livia, Drusila; Nerón, Tiberio Galio, Gaya Octavio. Tiergarten¹²

10 Con esos términos, la escritora definirá Berlín a su entrevistadora, Reina Roffe. Esta última los publicará en su *Conversaciones americanas* (Páginas de Espuma, Madrid, 2001).

11 Charlottenburg es un extenso parque al oeste de Berlín, con interiores y jardines barrocos. Ahí se localiza otro de los espacios berlineses con atractivo: Savignyplatz. En 1705, se había fundado una ciudad en aquel mismo terreno; pasado el tiempo, se transformó en uno de los barrios integrados en la zona oeste del Gran Berlín. Historia, sociedad y arte cuentan desde unos cuantos versos.

12 Terrenos de caza en su día y espacio verde al servicio de los berlineses y de los extranjeros después, guarda memoria de viejos tiempos aristocráticos. Es, tras Grünewald, el gran pulmón verde ciudadano. La Puerta de Branderburgo, el Reichtag y el Palacio de Belvedere, también la Estación Central, son algunas de las construcciones más destacadas en la zona.

ofrece su espectáculo: «Melancólicos sauces flotan en el canal,/ última hipótesis de transparencia». El yo que anda cerca de almacenes vacíos y junto a estructuras metálicas, por escaleras mecánicas y bajo luces encendidas muy temprano, responde a todos esos estímulos: es «último vestigio de una especie extinguida»; se pasea «entre los restos/como un fantasma empecinado».

En Grünewald¹³, el viajero distrae su mirada con el salto de los cuervos entre las heladas ramas de los árboles; también contempla el misterioso e inquietante jardín, evocando, sin copiarlas, escenas de un retablo guardado en Colmar, que pintara en su día el maestro alemán de Wurzburg. La primera visión de aquel paisaje marca el camino hacia «otra edad/otro espacio», inocentes aún; la segunda, superior en los detalles, introduce un sentimiento de hondo calado.

Implacables árboles retorcidos
 fantasmas de ardores que quemamos—.
 El lago tiene la quietud del limbo.
 Las suaves ocas flotan sin moverse
 sin tocar las aguas transparentes
 sujetas a la fascinación de un tiempo suspendido
 sin quebrantos.
 Nostalgia de una era de armonía ya perdida.

13 Grünewald es otro de los barrios, y un bosque homónimo, también situado, al oeste de la ciudad. Los escombros de la Segunda Guerra Mundial sirvieron para construirlos. El barrio y su bosque guardan memoria de Mathias Grünewald, que pintara en su día un retablo inquietante por la composición de las escenas, los gestos histriónicos de sus figuras y su tabla central, dominada por un Cristo de gran envergadura y tremendo impacto. Historia, sociedad y arte vuelven a relacionarse al compás de la escritura. Su Triadas, uno de sus dibujos, también posee un valor simbólico tremendamente inquietante.

La historia sigue contando a orillas del Havel¹⁴. Sus aguas rompen también la ciudad berlinesa en dos; mientras, un joven, a orillas de la corriente, lanza su caña y pesca. Lo que atrapa «¿será occidental o comunista?».

Hace mucho. Sabe Cristina Peri Rossi que, bajo amenaza y junto a otros desarraigados, ha perdido sus raíces; vivirá en tránsito. Tiene una «geografía insensata/el acaso del vuelo»¹⁵. Pierde lo ganado: aire. Sola, recuerda pedazos de infancia y ruinas de una memoria sitiada por años en Barcelona y París; meses por un Berlín fascinante, roto en dos pedazos. Esas huellas vienen a ser las de una exiliada que habla y escribe a conciencia, desde cualquier parte.

Mi primer viaje
fue el del exilio
quince días de mar
sin parar [...]
Nadie te despidió en el puerto de partida
nadie te esperó en el puerto de llegada [...]
Desde entonces

14 El río Havel, frontera entre las dos Alemanias, discurre por el sur berlinés. Entre las dos riveras de un canal del mismo nombre, construido en 1952, alzaron el Glienicke, puente donde las zonas occidental y oriental del mundo contemporáneo en litigio intercambiaron sus espías. Cristina vuelve a modular historia, sociedad y arte con sus versos.

15 En adelante, los fragmentos entrecuadrados y los versos citados remiten a *Estado de exilio* de 1973 y 2003 (PERI ROSSI C. 2005: 283-361): “Carta de mamá” y “Carta de mamá II” (pp. 289 y 304), “V” (p. 295), “VII” (p. 296), “XV” (p. 310), “Barcelona 1976” (p. 314), “XXIV” (p. 322), “El viaje” (p. 329), “Lo imprescindible” (p. 330), “Montevideo” (p. 337), “Gotan” (pp. 342-343) y “Cercanías” (p. 344).

tengo el trauma del viajero [...]
 El espacio me angustia como a los gatos
 Partir
 es siempre partirse en dos.

Todo empezó así; lo que vino después lo llaman exilio. Tiene su definición: «es comer moral», «un río ciego», «tener un franco en el bolsillo/y que el teléfono se trague la moneda», gastar «nuestras últimas/cuatro pesetas en un billete de metro»; reconocer a los iguales «por el acento/y por la tristeza de la mirada», ser «la extranjera en tránsito»; recibir cartas de mamá y «soñar con un país que ya no existe». Por el camino se aprende mucho: nada es imprescindible, Montevideo es una ciudad triste, fuera del tiempo y de los mapas, como «un sueño inacabado/que se repite siempre». La respuesta de Cristina es firme: ha de buscarse

... otra luz, otro mar,
 otras voces, otras miradas
 romper este pacto de nostalgia
 que nos ata, *como una condena de maldición*
 y no volver a soñar con el barco que atraviesa una mar
 oscura
 para devolverme a la ciudad donde nació.
 No hay *Volver*
 no hay *arrabal*
 Sólo la soledad es igual a sí misma.

Lentamente, y en última instancia, «te acostumbrarás a amar este otro mar/y entonces, quieras o no, comprenderás/*Que nous avenions cependant de naître*».

Bibliografía

BERGUERO Adriana (coord.), 1993, “Yo me percibo como una escritora de la Modernidad”: una entrevista con Cristina Peri Rossi, “Mester”, vol. XXII, n. 1, pp. 67-87. (Consulta: 27/4/2021).

CID HIDALGO Juan Domingo, 2012, *Exilio y emigración en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. Un viaje por los espacios otros*, “Revista Co-herencia”, Medellín, vol. 9, n. 17, julio-diciembre, pp. 51-70.

INVERNIZZI Lucía, 1987, *Entre el tapiz de la expulsión y el tapiz de la creación: muchos sentidos del viaje a bordo de La nave de los locos de Cristina Peri Rossi*, “Revista Chilena de Literatura”, n. 30, pp. 29-53.

MONTAGUT María Cinta, 2010, “Entrevista. Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple”, https://barcelonareview.com/63/s_ent.html (consultado: 20/9/2020).

PÉREZ Claudia, 2014, *Allá en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi*, “*Sic*. Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay”, año IV, n. 8, pp. 13-19.

PÉREZ FONDEVILA Aina, 2005, *Del deseo y sus accesos: una entrevista con Cristina Peri Rossi*, “Lectora”, n. 11, pp. 181-193.

PERI ROSSI Cristina, 1984, *La metamorfosis del cuento como parábola cerrada*, “El País”, Madrid (12 de agosto).

PERI ROSSI Cristina, 2005, *Poesía reunida*, Lumen, Barcelona.

PERI ROSSI Cristina, 2007a, *Cuentos reunidos*, Lumen/narrativa, Barcelona.

PERI ROSSI Cristina, 2007b, *Habitación de hotel*, Plaza & Janés, Barcelona.

PERI ROSSI Cristina, 2014, *Julio Cortázar y Cris*, Cálamo, Palencia.

ROFFE Reina, *Diferencias negociables*. Entrevista con C. Peri Rossi (fragmento), http://anterior.rinaweb.com.ar/artes/roffe_peri_rossi.html (consultado: 23/9/2020).

SAN ROMÁN Gustavo, 1992, *Entrevista a Cristina Peri Rossi*, “Revista Iberoamericana”, vol. LVIII, n. 160-161, julio-diciembre, pp. 1041-1048.

VALERA Antonia, 2018, *El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi desde un enfoque de género*, "El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales", n. 22, pp. 42-48.

VICENT Manuel, 2006, *Con el sonido y la libertad del jazz*, "El País", 27 agosto.

VICH FLORES Cintia, 1992, *Entrevista con Cristina Peri Rossi*, "Scriptura, Revista de la Facultad de Letras de Lérida. Sección de Literatura Española", n. 8-9, pp. 229-237.

PEDAGOGÍA DE LA OBRA TESTIMONIAL DE PRIMO LEVI
PARA ESCUCHAR A LAS VÍCTIMAS, UNA PROPUESTA
DE INTERVENCIÓN DIDÁCTICA

Edgar Gómez Bonilla

Alberto Martínez Jiménez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El presente texto expone una propuesta educativa basada en la pedagogía del testimonio, para generar el interés en los estudiantes de nivel de bachillerato. En el marco de la Segunda guerra mundial y a través de la obra de Primo Levi titulada *Si esto es un hombre*, se plantean una serie de estrategias didácticas –actividades de enseñanza y aprendizaje– en el curso de Historia del Siglo XX que les permite a los estudiantes de Preparatoria percibir sensaciones, sentir moralmente y aprender la importancia de escuchar a las víctimas del Holocausto. La pedagogía del testimonio es una valiosa herramienta que desde la enseñanza propicia la recopilación de información que otorga un autor o testigo, a partir de presentar sus vivencias propias, como parte de la reconstrucción de hechos basados en el reconocimiento propio.

Educar desde la pedagogía del testimonio

Educar desde la pedagogía del testimonio tiene como propósito destacar el potencial formativo de la enseñanza del recuer-

do y la evocación pedagógica, la cual se sustenta en tres ejes específicos: la memoria, las narrativas de los testigos y el hecho histórico para la delimitación de una preteridad que presenta pasajes traumáticos por los supervivientes. La enseñanza de la memoria parte de identificar y reconocer a los actores sociales como protagonistas de los hechos históricos, quienes deben hacer valer los principios de los derechos humanos, para favorecer la edificación del recuerdo como parte sustancial del devenir en la historia. La enseñanza de la memoria propicia un escenario de recuperación de narrativas y discursos reflexivos producto de las experiencias vividas, que socialmente deben denunciar los actos violentos o conflictivos que se han presentado en el mundo (LEGARRALDE M. - BRUGALETTA F. 2017). Recrear desde el salón de clases la pedagogía de la narrativa por parte los testigos es una experiencia de aprendizaje significativo para los estudiantes al asumir una conciencia social que deriva de las denuncias de violencia que en el pasado reciente determinados personajes han vivido y que desde sus relatos de vida se sustentan en tres aspectos: el hecho histórico que parte de la recuperación de la memoria de las figuras sociales, la enseñanza de la memoria para recuperar todas las simbologías que en el imaginario social se van gestando y el discurso del testimonio para asegurar la transmisión de la vivencia a través de la narrativa:

para que una pedagogía de la memoria, basada en el testimonio ejerza su función es necesario que los maestros procuren en sus alumnos, oír el silencio de los ausentes. Deben poner de relieve que lo verdaderamente importante en el testimonio no es la palabra del sobreviviente, en cuanto su silencio, un silencio que no es el suyo, propiamente dicho, sino el silencio del ausente (MÉLICH J. C. 2006).

La pedagogía del testimonio se recrea desde la perspectiva de la historia reciente como campo historiográfico, tiene su objeto de análisis en el presente, el cual está categorizado por el conjunto de actores sociales que les tocó protagonizar el hecho histórico, quienes exigen registrar desde el pasado situaciones violentas, dolorosas y traumáticas, porque cuando los «cambios sociales y culturales se aceleran, el interés por el conocimiento del pasado tiende a revivificarse porque se tiene que experimentar el fenómeno de la explosión de la memoria, así como la expansión vertiginosa y poco estudiada del pasado reciente» (DOMÍNGUEZ J. 2019: 256).

El pedagogo del testimonio desde la enseñanza de la memoria y apoyado por la técnica de la historia oral debe asegurar que los supervivientes expresen con su propia voz los acontecimientos habidos en los escenarios de violencia, como registro de la realidad experimentada, porque con la memoria y la práctica testimonial se desprende la huella coexistida de ese hallazgo como rastro de aquello que concurre (BUSTOS G. 2010). El testificante comunica desde el recuerdo y la realidad vivida tres situaciones particulares: 1. El que estuvo allí, como parte de la remembranza; 2. El aseguramiento de la credibilidad que otorga el mismo hecho histórico y 3. La búsqueda de la verdad a través del testimonio, para no olvidar y asegurar la justicia social.

Estrategia didáctica

Se sustenta en un alineamiento curricular, en el que se registra: I. El fundamento pedagógico, II. La delimitación de la técnica de aprendizaje, y III. El objeto de aprendizaje basado en el testimonio de Primo Levi y su narrativa sobre Auschwitz. El fundamento pedagógico es asegurar que el estudiante aprende desde la experiencia de los supervivientes de forma significativa y por transferencia para que no queden en el olvido las situacio-

nes violentas que han tenido que vivir determinados sujetos históricos.

Fundamento pedagógico de Freinet

El aprendizaje se proyecta desde el exterior, por ello de acuerdo con la propuesta de Célestin Freinet es necesario que el estudiante descubra una serie de estrategias para asimilar y acomodar sus saberes. La pedagogía del testimonio asociada a la enseñanza de Freinet requiere, por una parte, de un equilibrio entre la recuperación de la memoria con la divulgación del hecho histórico que comunica el testimoniante y, por otra, su experiencia de violencia habida.

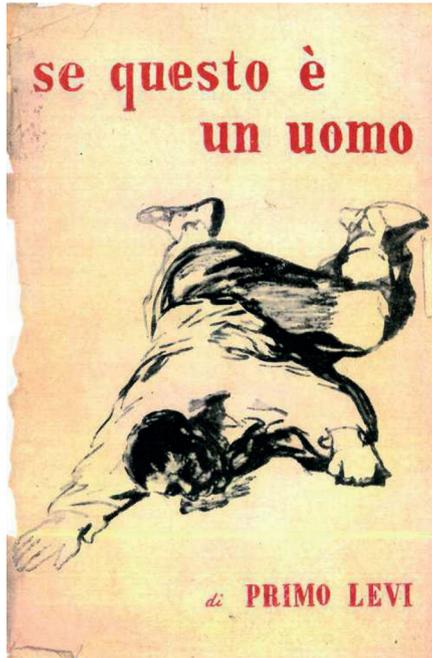
Con el fundamento pedagógico de Freinet se busca que desde el testimonio el estudiante asuma una inteligencia evolutiva y afectiva sustentada en el interés por dar voz y transmitir el testimonio de los supervivientes en determinada época, promoviendo la deducción, el pensamiento crítico-reflexivo, el razonamiento y la emisión de juicios de valor. Desde el aprendizaje del testimonio el estudiante debe responder a las necesidades individuales, sociales, intelectuales, técnicas y morales de la vida que evidencian los individuos, por lo que, retomando la propuesta de Freinet se trata de dar la palabra y recuperar la narrativa en los educandos, con perspectiva innovadora y de progreso social, «al sustituir las lecciones por técnicas más activas y participativas [...] buscando así el aprendizaje partiendo de la investigación, la experiencia y la experimentación» (SANTAELLA R. - MARTÍNEZ N. 2017: 363).

Delimitación de la técnica de aprendizaje: círculo de lectura

En la intervención didáctica para recuperar los testimonios, se recurrió a la técnica de aprendizaje denominada como círculo de lectura, la cual permite a los estudiantes expresar sus ideas en voz alta, para presentar nuevas opiniones y puntos de vista. La realización de un círculo de lectura como experiencia educativa con estudiantes del nivel de preparatoria, tiene como propósito promover la lectura dirigida para realizar un análisis de textos que facilite la comprensión de la temática de estudio, se trata de que el educando amplíe sus saberes, relacionándolos con otros contenidos, lo que les

motiva a la indagación y les hace comprender que ellos son capaces de aprender cosas por sí mismos, de sentir interés por algunas temáticas y desarrollarlas autónomamente. Esta forma de ganar autonomía, unida a la libertad que supone la posibilidad de sacar a colación cualquier tema que les interese, siempre que esté relacionado con lo que estamos tratando, es esencial para que los alumnos valoren positivamente el trabajo que se está llevando a cabo en el aula (BATALLA A. 2017: 104).

La lectura dirigida estuvo abocada a reflexionar la obra de Primo Levi, *Si esto es un hombre*, la cual permitió profundizar en la recuperación del testimonio histórico. Levi desde su rol como testigo, además de recordar y registrar situaciones traumáticas, es evidencia al mismo tiempo de ser un potente narrador reflexivo que demuestra y difunde enseñanzas éticas y morales desde lo que vivieron los prisioneros del Holocausto.



Primo Levi, *Si esto es un hombre*.
Fuente: Portal de las Bibliotecas de Madrid.

Objeto de aprendizaje: de la memoria a la resistencia. Lectura de la obra de Levi

Los estudiantes trabajaron con los datos biográficos de Primo Levi, quien nació en Turín, Italia, en 1919 y falleció en 1987. De origen judío fue autor de un conjunto de relatos. Superviviente del Holocausto, estuvo prisionero entre diciembre de 1945 y enero de 1947 en el campo de concentración de Auschwitz, en donde escribió su obra *Si esto es un hombre*. En su contenido se narran los actos deshumanos cometidos por los nazis hacia los prisioneros judíos, quienes luchaban día a día por asegurar su

supervivencia. Levi registró en particular la función del Kapos y sus mecanismos de sometimiento y control basados en los hechos violentos, el temor, el miedo, el hambre, y la resistencia a los innumerables actos humillantes.

El ensayo de Levi es todo un canto a una memoria que aspira a ser ejemplar, una memoria del pasado que, incluso no negando la singularidad del acontecimiento llamado Auschwitz, lo que busca es hacer una cierta pedagogía, poniendo en relación los factores que desencadenaron ese acontecimiento con los peligros que hoy nos acechan (BÁRCENA F. 2010: 37).

La tragedia del Holocausto, el retrato de vidas quebrantadas, la tenacidad, firmeza y entereza del ser humano son los tópicos que Primo Levi testimonia en esta obra.



Levi en 1943, antes de su detención. Fuente: *Portal de las Bibliotecas de Madrid*.

Intervención didáctica. Procedimientos de aprendizaje en el aula virtual

Se organizó la intervención didáctica en la Preparatoria “2 de octubre de 1968” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en el periodo de Otoño 2020 (septiembre-diciembre) a través del aula virtual de Microsoft teams, trabajando a la par con los contenidos del Bloque I, Las guerras mundiales del programa Historia del Siglo XX, donde se leyó a detalle por los estudiantes la obra de Primo Levi, *Si esto es un hombre*, para ir recuperando comentarios en clase de forma colaborativa.

Para reflexionar sobre las respuestas emitidas por los estudiantes en las jornadas de los foros de discusión desde la plataforma de Microsoft teams, se estudiaron como contenidos temáticos del Bloque I: la Primera guerra mundial, la crisis entre guerras y la Segunda guerra mundial, para concluir con el grupo de discusión en el que se realizó el análisis de vida y obra de Primo Levi. La estrategia didáctica se organizó en seis sesiones con duración de dos horas por semana. Para cada una de las sesiones se realizó un trabajo de observación participante y a partir de la interacción permanente se recuperaron las experiencias de aprendizaje de los estudiantes sobre su adquisición de la conciencia histórica con relación a la pedagogía del testimonio.

La exposición teórica de la clase sobre la Segunda guerra mundial se acompañó de la proyección de una serie de entrevistas de supervivientes de Auschwitz a través del sitio web de youtube, así como, la distribución de mapas e imágenes de los lugares que albergaron los campos de concentración, contextualizando tiempo y espacio. Como materiales complementarios se trabajaron los testimonios de Anette Cabelli, superviviente del Holocausto quien denunció que cuando tenía 17 años y llegó a Auschwitz, al bajar del tren le quitaron a sus hijos a los que nunca más volvió a ver, porque se los llevaron para hacer con ellos ex-

perimentos, evidenciando así el ejemplo de destrucción más extremo que los hombres han ideado en el curso de la historia (MARIMÓN A. 2004: 101).

En la última sesión de la clase virtual se realizó, a partir del texto de Levi, un foro de discusión y, con el apoyo de la lectura dirigida, los estudiantes se dieron a la tarea de expresar sus ideas y opiniones sobre el Capítulo 9, “Los hundidos y los salvados”, profundizando en el análisis de las historias de Henri, Alfred L., Schepschel y Elías Lindzin.

[...] Schepschel vive en el Lager desde hace cuatro años. Ha visto morir a su alrededor a decenas de millares de sus semejantes a partir del pogromo que lo ha sacado de su pueblo en Galitzia. Tenía mujer y cinco hijos, y un próspero negocio de guarnicionería, pero desde hace mucho tiempo ha dejado de pensar en sí mismo más que como un saco que debe ser llenado periódicamente. Schepschel no es muy robusto, ni muy valiente, ni muy malo; ni siquiera es particularmente astuto, y nunca ha encontrado un empleo que le conceda un poco de respiro, sino que se ha reducido a los expedientes ocasionales e intermitentes, a las *kombinacje*, como aquí las llaman.

[...] La historia del ingeniero Alfred L. demuestra, entre otras cosas, cuán vano es el mito de la igualdad original de los hombres. L. dirigía en su país una importantísima fábrica de productos químicos, y su nombre era (y es) conocido en los ambientes industriales de Europa. Era un hombre robusto de unos cincuenta años; no sé cómo fue arrestado, pero en el campo había entrado como entraban todos: desnudo, solo y desconocido. Cuando yo lo conocí estaba muy echado a perder, pero conservaba en la cara los rasgos de una energía disciplinada y metódica; en aquel tiempo, sus privilegios se limitaban a la limpieza diaria de la marmita de los obreros polacos; este trabajo, del que había obtenido no sé cómo la exclusividad, le

rendía media escudilla de sopa al día. No bastaba ciertamente esto para satisfacer su hambre; sin embargo, nadie lo había oído nunca lamentarse.

[...] Elías Lindzin cayó un día, inexplicablemente, en el *Kommando* Químico. Era un enano, de no más de un metro y medio, pero nunca he visto musculatura como la suya. Cuando está desnudo, se le ve cada uno de sus músculos trabajar bajo la piel, potente y móvil como un animal independiente; agrandado sin alterar sus proporciones, su cuerpo sería un buen modelo para Hércules; pero no hay que mirarle la cabeza. Ver trabajar a Elías es un espectáculo desconcertante; los *Meister* polacos, los mismos alemanes se paran a veces para admirar a Elías en acción. Parece que nada le resulta imposible. Mientras nosotros acarreamos a duras penas un saco de cemento, Elías carga con dos, luego tres, luego cuatro, manteniéndolos en equilibrio no se sabe cómo, y mientras anda rápidamente sobre las piernas cortas y enanas, hace muecas bajo la carga, se ríe, insulta, ruge y canta sin parar, como si tuviese pulmones de bronce. Elías, a pesar de los chanclos de madera, se encarama como un simio en los andamios y corre seguro por las vigas suspensas en el vacío; lleva seis ladrillos por vez basculándole en la cabeza; sabe hacerse una cuchara de un pedazo de chapa, y un cuchillo de desecho de acero; encuentra por doquier papel, leña y carbón seco y sabe encender en pocos instantes un fuego, incluso bajo la lluvia.

[...] Henri es en cambio eminentemente social y culto, y su estilo de supervivencia en el Lager cuenta con una teoría completa y orgánica. Sólo tiene veintidós años; es inteligentísimo, habla francés, alemán, inglés y ruso, tiene una óptima cultura científica y literaria. Su hermano ha muerto en Buna el invierno pasado, y desde aquel día Henri se ha desvinculado de todo afecto; se ha encerrado en sí mismo como en una coraza y lucha para vivir sin distraerse, con todos los recursos que puede obtener de su

inteligencia pronta y de su educación refinada. Según la teoría de Henri, para huir de la aniquilación tres son los métodos que el hombre puede poner en práctica sin dejar de ser digno de llamarse hombre: la organización, la compasión y el hurto (LEVI P. 2002: 52-55).

En el foro de discusión los estudiantes de preparatoria respondieron una pregunta guía, con el propósito de que expresaran sus opiniones, así como que compartieran las percepciones e impresiones al recuperar las experiencias de vida narradas por los testigos. En el foro los estudiantes lograron destacar la entereza de Primo Levi para escribir su propia narración autobiográfica y la responsabilidad de transmitir el testimonio de los supervivientes para que no se queden en el olvido.

Resultados de aprendizaje de la experiencia educativa

En el ejercicio de la intervención didáctica participaron 39 estudiantes de segundo semestre de preparatoria (26 mujeres y 13 hombres), con una edad promedio de 15 años. Con el propósito de educar a los estudiantes en la cultura de las narraciones como testigos, se les planteó el 8 de abril de 2021 en la última sesión del bloque temático, a través del foro de discusión la interrogante: *¿Por qué Primo Levi al haber escrito esta narración autobiográfica nos invita a asumir la responsabilidad que tenemos los seres humanos de transmitir el testimonio de estos supervivientes aprendiendo a escuchar a las víctimas del Holocausto?*

Las respuestas que generaron los alumnos permitieron delimitar un cuadro de especificaciones con las categorías de estudio denominadas como: responsabilidad social del educando, recuperación del testimonio, y escuchar a las víctimas, así como diez unidades para hacer el análisis desde la pedagogía del testimonio (véase cuadro 1).

Categorías	Unidades de análisis
Responsabilidad social del educando	<ul style="list-style-type: none"> • Percibir sensaciones del testigo • Sentir moralmente la narración • Reconocimiento propio del testimonio • Promoción de valores del testigo
Recuperación del testimonio	<ul style="list-style-type: none"> • Información que proporciona un testigo • Reconstrucción de hechos • Transmisión del testimonio
Escuchar a las víctimas	<ul style="list-style-type: none"> • Aprender la importancia de escuchar • Recuperación de vivencias propias • Diálogo reflexivo

Cuadro 1. Categorías y unidades de análisis de la intervención didáctica.
Fuente: Elaboración propia.

Destacan como resultados de aprendizaje del foro de discusión la narración a profundidad de situaciones que terminaron impresionando a los estudiantes, producto de la lectura de la obra de Primo Levi. Los estudiantes participantes en el grupo de discusión presentan los siguientes códigos de registro: (IQ-F16MJC10), donde la I permite identificar que son estudiantes de primer semestre, la letra Q corresponde al grupo escolar de ubicación, la letra F o M deriva del género femenino o masculino que presentan los educandos. El código se complementa con el registro de la edad (16), las iniciales del nombre, apellido paterno, apellido materno (MJC) y el promedio (10) obtenido en el curso de Historia del Siglo XX.

Los discursos que proporcionaron los estudiantes preparatorios fueron articulados desde las concepciones de deshumanización, el sufrimiento de las víctimas, la degradación del ser humano, el daño físico o corporal, y el deterioro psicológico que fueron las constantes de las expresiones verbales que compartieron los educandos, porque el testimonio

[...] enriquece el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que su bienestar o las inquietudes que puedan surgir ayudan a comprender la alteridad, invitan a la reflexión y a la capacidad de mejoramiento continuo en la mediación pedagógica. El estudiante actual es posmoderno por excelencia y, naturalmente, cuestiona el proceso de enseñar *versus* lo que él necesita aprender. Visualiza los errores del adulto y los contrasta con su perspectiva al sugerir soluciones mediante vías alternativas (MONGE F. 2014: 21).

A partir de las narrativas que proporcionaron los estudiantes con la pedagogía del testimonio que derivó de la lectura de la obra de Primo Levi, se delimitaron como referentes de interpretación la responsabilidad social del educando, la recuperación del testimonio, así como aprender a escuchar a las víctimas.

Responsabilidad social del educando

La responsabilidad social del educando en el nivel de preparatoria está determinada como principio básico para asumir una conciencia histórica social, donde se promueve la sensibilidad hacia el testimonio de los supervivientes en determinados acontecimientos; se trata de identificar las diferentes percepciones e impresiones del testigo, para que quien los escucha –en este caso los estudiantes– asuman y sientan moralmente la narración. El estudiante que atiende la narrativa reconoce situaciones que si-

guen vigentes en el presente, y se reconoce a sí mismo como parte del propio testimonio, está dinámica permite a quien escucha del testigo asumir sus lecciones de vida y practicar los valores que ejemplifica. En la clase de Historia del Siglo XX, los estudiantes movilizaron cuatro acciones que derivaron de practicar la pedagogía del testimonio: percibir sensaciones del testigo, sentir moralmente la narración, el reconocimiento propio del testimonio, así como, la promoción de valores del testigo, esto ocurrió con los relatos que narraron los estudiantes de la Preparatoria 2 de octubre de 1968.

IQF16MJC10 [...] Los prisioneros sufrieron demasiados maltratos y sobrevivieron a los campos de concentración, vieron morir a sus amigos, a su familia y conocidos, además como señala Levi en su obra *Si esto es un hombre*, se trata que a través del testimonio se genere una acción liberadora, enfatizando en la necesidad de contar a “los demás” lo que sucedió en Auschwitz, que se sepa los horrores que vivieron sus prisioneros, pues es nuestro deber no olvidar, porque si sucedió una vez, puede volver a suceder la situación de deshumanización y los horrores del Holocausto vividos en la Segunda Guerra Mundial.

IQF15MHB9 [...] quiere dar a conocer que hay un dilema ético en las víctimas, porque algunos para sobrevivir también tuvieron que ser verdugos y de cierta manera querían que los campos continuaran, teniendo en mente algo como “necesito que mi pueblo sea exterminado porque así puedo sobrevivir”, “necesito que sigan llegando trenes porque si no voy a morir”; se da a entender que la víctima, la verdadera víctima no podía hablar porque murió, haciendo que se generará un sentimiento de culpa entre los supervivientes al pensar que era un privilegiado.

IQF16FRP8 [...] Primo Levi habló en su obra sobre las víctimas que fueron prisioneras en el Holocausto, así como de los sobrevivientes, que por el régimen nazi de

Adolf Hitler durante la Segunda Guerra Mundial fueron encerrados. Nos enseña a reflexionar y recordar que todo en verdad pasó, que tenemos la necesidad de ejercer nuestra memoria sin eufemismos, ya que si no recordamos los crímenes aberrantes cometidos por la humanidad no merecemos nada, porque una sociedad que ignora las injusticias pasadas, perpetúa en el presente la injusticia y el daño sobre la misma. Debemos tener en cuenta que la construcción de una sociedad depende también del modo en que enfrentamos con honestidad nuestra propia historia.

IQF15SCD9 [...] Pienso que el fin de hacer la narración de los testimonios de algunos sobrevivientes donde ocurrió este suceso es para ayudarnos a tener una mayor comprensión, visión y respeto a la diversidad, el saber cómo la vida de muchas personas cambió y las consecuencias que trajo este hecho. Se trata de tener en mente que desde ese entonces y como siempre se ha visto, ya había indiferencia y exclusión. Deja como reflexión que debía y debe existir más tolerancia para permitir mayor convivencia, ya que de igual manera desde antes de este lamentable suceso no se respetan los derechos de las personas.

Recuperación del testimonio

La experiencia de aprendizaje que vivieron los estudiantes de preparatoria con el texto de Primo Levi les permitió comprender la importancia de saber recuperar el testimonio de los supervivientes del Holocausto, para rescatar del pasado la reflexión de situaciones tan delicadas y dolorosas que bajo ninguna circunstancia deben volver a repetirse.

La recuperación del testimonio es una valiosa herramienta que en el aprendizaje de la historia favorece la asunción de una

conciencia social, donde se conoce el pasado para proyectar un futuro más promisorio, al evitar repetir situaciones injustas provocadas en algún periodo histórico. La recuperación del testimonio permite, por lo tanto, obtener la información estratégica que proporciona el testigo, reconstruyendo los hechos históricos que sucedieron en la vida cotidiana de determinados sujetos, y quienes logran supervivir tienen la enorme responsabilidad de transmitir el testimonio de lo que en su momento les tocó vivir. Bajo estas premisas los estudiantes de preparatoria expresaron las siguientes narrativas como acciones de aprendizaje basadas en la información que proporciona el testigo, la reconstrucción de los hechos históricos y la transmisión del testimonio.

IQM15AFB8 [...] Primo Levi es el testigo. El luchó no para sobrevivir sino para testimoniar. La experiencia del Lager cambió su vida, por lo que pienso que nos invita a asumir la responsabilidad que tenemos de transmitir los testimonios para que nosotros nos demos cuenta de lo inhumano que podemos ser y que a pesar de ser seres racionales podemos hacer cosas que de verdad son horribles y no tienen sentido.

IQF16HMP9 [...] hay que reconocer la injusticia de aquellos que eran sometidos a torturas o que llegaban a la muerte. También es un claro ejemplo de la lucha contra el antisemitismo, el racismo, el contexto religioso, la condición étnica que incluso en la actualidad continúa. Es nuestra responsabilidad conocer y analizar los testimonios de estas personas, porque, como señala Primo Levi, hubo personas que no tuvieron un final, ni siquiera una historia, y es necesario que todas las personas sepan cómo fue esta oscura etapa, ya que, si ellos no pudieron tener justicia, nosotros debemos luchar por aquellos que nunca pudieron luchar, ni tampoco contar la verdad del holocausto.

IQF15SFG9 [...] Por qué es y fue uno de los tantos momentos que marcan la historia de la humanidad ya que durante este periodo se pudieron observar muchos cambios y situaciones fuertes por las que las personas pasaron y sufrieron, de todo esto que se narra nos queda como aprendizaje el saber que es correcto y que no. Imaginar cómo era todo antes para evitar recaer en esas prácticas, es importante escuchar y honrar a todas esas víctimas del holocausto. Este tema debe ser tratado con respeto por todas aquellas víctimas.

Escuchar a las víctimas

De la lectura que realizaron los preparatorianos sobre la obra de Primo Levi destaca como unidad de análisis el proceso reflexivo de escuchar a las víctimas del Holocausto, sobre todo el dolor y el sufrimiento que vivieron, destacando el principio de justicia social para que su voz denuncie las atrocidades a las que fueron sometidos en el pasado. Desde las clases de historia los estudiantes se hacen conscientes de la importancia de aprender escuchar a los supervivientes, estar atentos en la recuperación de sus vivencias, así como promover un diálogo reflexivo que asegure la divulgación del testimonio histórico, tal y como señalan sus narrativas:

IQF16JMB8 [...] las víctimas del Holocausto merecen alzar la voz, ser escuchados, para comprender que lo que les hicieron a ellos no se vuelva a repetir. Se trata de escuchar cómo fueron los hechos en esa época. Con sus testimonios nos damos cuenta de lo que les hacían, lo cual era muy atroz e incluso inhumano, nadie merece ser tratado de esa manera.

IQF15JJP9 [...] Levi decía que el alma era la culpable de las atrocidades que pueden hacer los individuos que os-

tentan el poder, ellos tenían el alma negra, muerta, llena de odio, codicia y venganza, porque una persona con alma no lastima, no mata, no es tan inhumana para eso. Miles de personas murieron por cosas sin sentido, en manos de hombres sin sentimientos, que disfrutaban de su dolor, separando familias. Es verdad lo que señala que dice Levi en su obra, sus almas estaban podridas, además de la crueldad de sus acciones. Los supervivientes quedaron traumatizados de por vida, a la espera de un momento de paz, para poder dejar de sentir el tormento de amañecer muerto.

IQF15SPO8 [...] Primo Levi invita a escuchar las vivencias de las víctimas de este evento. Es importante aprender a escuchar y transmitir la vivencia de estos sobrevivientes, porque el Holocausto fue un evento histórico sumamente cruel, en donde las personas eran tratadas como si no tuvieran dignidad, eran humilladas, maltratadas y asesinadas de manera cruel y despiadada; pese a que estos acontecimientos son tristes y sumamente crueles, nos enseña a ser empáticos y, sobre todo, considero que busca el eliminar el odio que existe en la misma sociedad actual, sobre el odio a algún grupo racial o social, la discriminación que existe y lo grave que puede llegar a ser si se pierde el respeto por los mismos y el odio se extiende a tal grado de querer humillar y dejar sin dignidad a una persona.

Consideraciones finales

Se presenta metodológicamente desde la pedagogía del testimonio una propuesta didáctica que enlaza las narraciones testimoniales y la historia reciente como abordajes posibles en nuestros diversos contextos para la explicación del pasado, presente y futuro. Una explicación desde la experiencia educativa que protagonizan los estudiantes para que comprendan la importan-

cia de no dejar nada en el olvido, para ello se recurrió a la implementación de una intervención didáctica basada en la lectura activa, la participación grupal y el diálogo colaborativo ambientados desde el trabajo del aula virtual.

La pedagogía del testimonio permite perfilar una serie de procedimientos que aseguran la formación propedéutica integral del estudiante, al favorecer la adquisición de conocimientos, el desarrollo de habilidades y la asunción de una serie de actitudes. La pedagogía del testimonio favorece en los estudiantes el aprender unos de otros a través del diálogo, promover actitudes de respeto y tolerancia, tal y como se pudo observar en el foro de discusión, comprendiendo de acuerdo con el legado de Primo Levi que debemos devolver la voz que fue robada a las víctimas y prestar atención a aquello que tienen que decirnos.

La pedagogía del testimonio propicia que el docente asuma la responsabilidad moral de concienciar a los estudiantes sobre su función de ser agentes sociales, presentando los hechos para su reflexión y valoración con el fin de que nada semejante como lo que narra Primo Levi en Auschwitz se vuelva a presentar. La pedagogía del testimonio promueve en los educandos los principios de imparcialidad y equidad, a partir de aprender a escuchar a las víctimas y comprender las diversas situaciones que les tocó vivir.

Bibliografía

BÁRCENA Fernando, 2010, *Entre generaciones. La experiencia de la transmisión en el relato testimonial*, “Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado”, vol. 14, n. 3, pp. 33-47.

BATALLA Ana Lucía, 2017, *Educar contra Auschwitz mediante el seminario de lectura*, “Cuadernos de Filosofía”, vol. 4, n. 1, pp. 89-105.

BUSTOS Guillermo, 2010, *La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier Memoria, historia y testimonio en América Latina*, “Historia Crítica”, vol. 1, n. 40, pp. 10-19.

DOMÍNGUEZ Jhon, 2019, *Pedagogía de la memoria e historia del tiempo reciente: un diálogo entre la pedagogía, la memoria y la historia*, “El Ágora U.S.B.”, vol. 19, n. 1, pp. 253-278.

LEGARRALDE Martín - BRUGALETTA Federico, 2017, *Dossier Pedagogía de la Memoria: políticas y prácticas de transmisión del pasado reciente en Argentina*, “Aletheia”, vol. 7, n. 14, pp. 1-7.

LEVI Primo, 2002, *Si esto es un hombre*, Muchnik editores, Barcelona.

MARIMÓN Ana, 2004, *Si esto es un hombre: una poética límite*, “Acta poética”, vol. 25, n. 2, pp. 101-117.

MÈLICH Joan Carles, 2004, *La lección de Auschwitz*, Herder, Barcelona.

MONGE Fiorella, 2014, *Percepción de adolescentes mediante la técnica cualitativa del testimonio acerca de las causas de los problemas ortográficos. Una aproximación al estudio de la ortografía en un grupo de estudiantes de noveno año en el Liceo Lic. Mario Vindas Salazar*, “Acta Universitaria”, vol. 24, n. 2, pp. 20-26.

SANTAELLA Esther - MARTÍNEZ Nazaret, 2017, *La pedagogía Freinet como alternativa al método tradicional de la enseñanza de las ciencias*, “Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado”, vol. 21, n. 4, pp. 359-379.

IL CALDO NON SCIoglie LA NEVE IN FONDO AL CUORE.
STORIE DI “SALVATI”

Maria Gabriella Dionisi
Università della Tuscia

Nei primi mesi del 2019 e a ottobre 2020 in Paraguay sono stati pubblicati due romanzi di Susana Gertopán (*Todo pasó en setiembre* e *La casa de la calle 22*) che analizzano la vita degli ebrei durante e dopo il periodo delle persecuzioni naziste e si focalizzano sugli effetti della scelta fatta da quanti riuscirono a rifugiarsi in luoghi lontani dall’epicentro di un terremoto che stava scuotendo in modo devastante l’Europa.

Nello stesso 2019, a integrazione del programma scolastico nazionale, è entrata in vigore in Paraguay la Legge n. 6138 promulgata nell’agosto 2018 (*Educar para recordar - El Holocausto paradigma del genocidio*), in virtù della quale – come recita l’Art. 1 – «en los programas de educación en todas las escuelas y colegios [...] y como cátedra transversal en las distintas universidades del país», la Shoah è divenuta argomento di studio, al fine di – si specifica nell’Art. 2 – «educar a las presentes y futuras generaciones acerca de la barbarie del genocidio nazi».

L’interesse dimostrato da Gertopán e il riconoscimento da parte del governo dell’importanza della conoscenza di eventi occorsi in Europa ma, come vedremo, rimbalzati in Paraguay con l’arrivo in ordine sparso di profughi e sopravvissuti ebrei e, per

ironia della sorte, di noti comprimari della follia hitleriana, inducono ad alcune considerazioni. La prima riguarda le modalità della progressiva presenza in questo territorio tra il XIX e il XX secolo di queste due componenti. La seconda si riferisce al recupero delle storie dei figli di Abramo in ambito letterario.

Terra promessa per antisemiti, ebrei e nazisti

L'immagine del Paraguay come "terra promessa" si era diffusa in Europa a partire dal 1870 e in Germania alcuni opuscoli avevano presentato la regione come un luogo eccellente per la creazione di colonie, sia per le sue caratteristiche ambientali sia per le norme emanate dopo la fine della *Guerra de la Triple Alianza*¹ per incentivare l'immigrazione, soprattutto di contadini. L'allettante prospettiva di migliorare le proprie condizioni economiche indussero un buon numero di persone a spostarsi dall'Europa nord-orientale verso la più interna delle nazioni rioplatensi.

A quanti risposero all'appello di un Paese desideroso di aumentare il suo capitale umano per riavviare tutte le attività, si aggiunse Bernhard Förster², noto in patria per le sue dichiarate posizioni antisemite. Infatti, nel 1881 aveva presentato a Otto von Bismarck una petizione (sottoscritta da circa 300.000 sostenitori), in cui richiedeva limitazioni all'ingresso degli ebrei russi e polacchi nell'Impero e la loro esclusione da tutte le posizioni di responsabilità. Il rifiuto del governo a tale istanza lo indusse a cercare un luogo dove poter proseguire nel suo proposito di creare una società libera da ogni contaminazione ebraica. Così nel 1886,

1 Per maggiori indicazioni si rinvia a Jan M.G. KLEINPENNING, 1999.

2 Sull'argomento, Nathalie e Christophe Prince hanno scritto un romanzo molto ben documentato, *Nietzsche au Paraguay*, pubblicato dalla casa editrice Flammarion nel 2019.

dopo vari viaggi preparatori, emigrò in Paraguay accompagnato dalla giovane moglie Elizabeth Nietzsche³, per fondare una colonia «basada en los más puros ideales germánicos, donde no hubiese judíos, donde no se practicase la vivisección de los animales, donde reinase el vegetarianismo y donde hasta la religión cristiana tuviese matices originales» (NAGY A. 1971: 60). Anticipando le misure restrittive imposte in seguito dal Terzo Reich, la sua “Nueva Germania” era dunque destinata ad accogliere solo quanti credevano nella superiorità degli ariani. Il sogno di far arrivare 140 famiglie nell’area datagli in concessione a San Bernardino, però, svanì come neve al sole⁴. Pur avendo avviato prima della sua partenza un’intensa campagna di promozione, suffragata dalla pubblicazione nel 1885 di un libro intitolato *Deutsche Kolonien in dem oberen Laplata-Gebiete mit besonderer Berücksichtigung von Paraguay*, Förster non ottenne né il denaro né i consensi sufficienti per onorare il contratto stipulato con il Governo che era stato favorevole al progetto, nonostante fin dal 1881 la stampa avesse denunciato le violenze perpetrate contro gli ebrei, e biasimato con forza l’aperta persecuzione iniziata in alcuni Stati europei.

Al fallimento dell’intento di creare un’enclave antisemita a poche centinaia di chilometri da Asunción, si contrappose una progressiva crescita della presenza ebraica che inizialmente contava con sole venti unità, ma di buona condizione economica e perfettamente integrate nella società, come dimostra la nomina già nel 1872 di un tal León Levy a Console generale del Paraguay a Londra, seguita da analoghi incarichi assegnati ad altri ebrei

3 Alla morte del marito, Elizabeth ritornò in Germania e si occupò delle attività del fratello Friedrich Nietzsche. Nel 1930 cominciò a sostenere apertamente il Partito nazionalsocialista. Ai suoi funerali nel 1935, officiati a Weimar, partecipò Adolf Hitler.

4 Questo ennesimo insuccesso lo portò al suicidio nel giugno del 1889.

per le sedi di Parigi e Amburgo⁵. Nella capitale e a Villarica, seconda città per densità di popolazione del Paese, l'incremento – pur sempre minimo rispetto a quello delle nazioni limitrofe – si ebbe agli inizi del 1900 con lo sbarco di alcune famiglie sefardite e aschenazite provenienti dalla Palestina, dalla Russia, dall'Ucraina e dalla Polonia. A queste si sommarono, negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale e all'affermazione del Nazionalsocialismo in Germania, quanti fuggivano dalla violenza hitleriana. Il ritmo dei vari arrivi fu accompagnato dall'istituzione nella capitale (1927) di una scuola Talmud-Torà dove i bambini potevano acquisire i fondamenti della lingua ebraica e ricevere un'istruzione religiosa; e di vari centri aggregativi, visto che

la nueva generación de judíos nacidos de ésta o llegados al Paraguay de niños manifestó pronto, de una u otra forma, sus afanes culturales, dentro de las limitaciones propias de un exiguo número y de algunas que otra dificultad propia de una minoría que se abría camino y que, para mantener la cohesión y evitar ser disuelto por el entorno, conservaba su unidad de fe (SEIFERHELD A.M. 1981: 163).

Le iniziative per trovare un spazio all'interno della società di accoglienza, ma conservando la propria identità, non si fermarono neanche quando a Colonia Independencia⁶ nel 1928 fu fondato, per la prima volta al di fuori dalla Germania e oltreoceano, il NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei)⁷, a cui aderirono molti dei numerosi tedeschi stabilitisi fin dal 1870 nel-

5 Cfr. Alfredo M. SEIFERHELD 1981.

6 Nel 1932 fu riconosciuta ufficialmente come Ortsgruppe.

7 Per la ricostruzione delle varie fasi della sua costituzione si rinvia a COLMÁN GUTIÉRREZ A. 2018.

le varie colonie di allevatori e coltivatori, la cui fortuna era stata superiore a quella dei compagni di sventura di Förster.

Non esistono studi specifici, relativi a quel periodo, su quella che dobbiamo ritenere – in assenza di notizie certe di aperti contrasti tra ebrei e tedeschi filo-nazisti – essere stata una “pacifica convivenza”, favorita forse dalla notevole distanza spesso esistente tra i centri in cui avevano fissato le rispettive residenze.

Si ha invece notizia di un certo attrito a cominciare dal 1937 quando fu approvato un decreto legge che «prohibía el ingreso, entre otros, de ciudadanos “expulsados de otro país”, categoría en la que se insertaba al judío; [y cuando] la prensa paraguaya, sin distinguos políticos, aplaudió y alentó la restricción oficial a la inmigración semita» (SEIFERHELD A.M. 1986: 58-59). Tale disposizione fu rivista due anni dopo dall’appena eletto presidente Félix Estigarribia, sostenitore della libera immigrazione e della neutralità del Paraguay rispetto al conflitto europeo. Se ciò restituì agli ebrei residenti la speranza di veder arrivare parenti e amici in fuga dall’Europa, non ridusse in alcun modo le libertà dei nazi-fascisti che godevano delle simpatie di molti militari e che potevano diffondere le loro idee nelle scuole tedesche dell’interno e della capitale dove «era frecuente ver a alumnos del Colegio Alemán [...], con brazaletes de svásticas cuando se recordaba alguna efeméride o llegaban noticias de victorias en la guerra» (SEIFERHELD A.M. 1986: 52).

La morte di Estigarribia in un incidente aereo, l’estensione della *red nazi* in gran parte del territorio, la radicata convinzione della vittoria tedesca, misero nuovamente in allarme «la comunidad israelita [que] tenía suficientes motivos para no esperar generosidad del [nuevo presidente, el] general Higinio Morínigo, cuyas ideas le eran desfavorables» (SEIFERHELD A.M. 1986: 129). Per cercare di reagire ai ripetuti e non sempre velati attacchi della stampa, nel 1941 un gruppo di giovani ebrei fondò il Círculo Israelita con il proposito di uscire dall’autoisolamento e stabilire

contatti con le associazioni pro-alleati del Paese e con il Comité contra el Racismo y el Antisemitismo Argentino.

La rottura delle relazioni con i paesi dell'Asse nel 1942 ridimensionò le manifestazioni in favore del nazionalsocialismo fino a quel momento espresse sui giornali o attraverso la radio e il cinema⁸, e portò allo scioglimento del NSDAP, anche se a ciò non fece seguito lo smantellamento di tutte le sue strutture, né la prevista espulsione di Reimer Behrens, allora a capo del Partito. Per converso, quando cominciarono ad arrivare le prime notizie delle deportazioni e delle esecuzioni di massa, si intensificarono le attività di aperto ripudio al nazifascismo del Círculo Israelita e della Unión Ebraica del Paraguay e successivamente si crearono la Comisión Pro-víctimas de la Hecatombe Europea e la Unión Israelita Pro socorro Mutuo.

Nonostante ciò, l'ormai radicata e ampia presenza di tedeschi portò a una inevitabile "coesistenza degli opposti" che fu ancora più marcata dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, quando il Paese diventò agognato riparo per un piccolo gruppo di superstiti dei campi di sterminio, talvolta in seguito a un miracoloso ricongiungimento familiare; ma anche rifugio sicuro più o meno temporaneo per alcuni ufficiali delle SS che, giunti sotto falso nome, furono accolti nelle colonie mennonite del Chaco centrale⁹ e nelle ben organizzate comunità tedesche sparse per la

8 Per maggiori informazioni, si rinvia al volume di SEIFERHELD A. M. 1986.

9 La setta protestante fu fondata a Zurigo nel 1525 da Menno Simons (1496-1559), come costola del movimento anabattista. Alcuni membri giunsero nel Chaco centrale a partire dal 1928. Costretti a lasciare il Canada in seguito alle nuove leggi che avevano imposto una lingua ufficiale unica nelle scuole, i Mennoniti di lingua tedesca, a cui si aggiunsero negli anni successivi quelli provenienti dalla Russia e dalla Polonia, in Paraguay si avvalsero della protezione della Legge n. 514 del 26 luglio del 1921 – emanata per stimolare il popolamento e la colonizzazione della Regione del Chaco e per promuovere lo sviluppo agricolo di un territorio poco ospitale – che garantiva loro molti vantaggi, tra

Nazione, dove il senso di appartenenza alla patria lontana – mai spiritualmente e ideologicamente abbandonata – e il fervore nazionalista, erano rimasti immutati anche a guerra finita. Come negli altri territori ispanoamericani¹⁰ in cui trovarono asilo – agevolati dalla Operazione Odessa¹¹ e protetti in genere dai governi in carica –, la maggior parte di loro riuscì a occultare la propria identità, avviando regolari attività lavorative¹² o prestando servizio nelle neonate organizzazioni repressive¹³, soprattutto quando divennero più forti i loro legami con la dittatura stronista.

Un caso emblematico in tal senso è quello di uno dei più noti criminali di guerra, Joseph Mengele. La ricostruzione dei suoi spostamenti nell'area rioplatense, iniziati nei primi anni '50, quando la sola evocazione del suo nome «híela[ba] la sangre y hac[ía] subir las tiradas de los libros y de los semanales [por haberse convertido en] el arquetipo del nazi frío y sádico, un monstruo» (GUEZ O. 2018 [2017]: 175), è stata più volte rivista. Due recenti studi, *La disparition de Josef Mengele* di Olivier Guez¹⁴ e *Mengele en Paraguay* di Andrés Colmán Gutiérrez, pubblicati rispettivamente nel 2017 a Parigi e nel 2018 ad Asunción, hanno

cui la libertà di culto, la possibilità di una organizzazione scolastica propria, l'autonomia linguistica e l'esonero dal servizio militare sia in pace che in guerra.

10 Molti paesi dell'America Latina furono considerati rifugio sicuro dopo il fallimento del progetto hitleriano. È nota l'attività di monitoraggio, coperta da presunte missioni scientifiche, condotta dagli agenti del regime per preparare una via di fuga e creare una solida rete di collegamenti tra Germania e Sudamerica.

11 Odessa è l'acronimo di Organisation der Hemallgen SS-Angehorigen (organizzazione degli ex-membri delle SS).

12 Un esempio tra i molti è quello di Armand Reynaers, ex-membro delle SS, che costruì e gestì per anni il noto hotel Tirol, a Capitán Miranta, Itapúa.

13 Per maggiori informazioni si rinvia ai capitoli 4 - 5 e 10 del libro di Andrés Colmán Gutiérrez citato.

14 L'edizione in italiano è stata realizzata per i tipi della Neri Pozza nel 2018.

ripreso l'argomento e fornito nuove informazioni, reperite in archivi ora finalmente accessibili, che smentiscono alcune fantasiose interpretazioni dei fatti¹⁵, originate dalla stessa, pur meritoria, attività investigativa di Simon Wiesenthal. Soprattutto il secondo dei due volumi ricostruisce gli spostamenti dell'“Angelo della morte” nel territorio guaraní, dopo il felice periodo trascorso in Argentina. Sappiamo così che, grazie all'appoggio di Hans Ulrich Rudel, pluridecorato pilota della Luftwaffe, buon amico di Alfredo Stroessner¹⁶, nel 1958 Mengele si installò a Hohe-
nau¹⁷, dove fu ospitato da Alban Krug, un fervente ammiratore di Adolf Hitler. Qui lavorò come rappresentante delle attrezzature agricole prodotte dall'azienda di famiglia, la Mengele Agrar-technik¹⁸, in attesa di regolarizzare la sua posizione giuridica, che di fatto si concretizzò in tempi record nel novembre del 1959¹⁹, grazie all'appoggio di falsi testimoni. Nonostante la richiesta di estradizione inviata da Bonn, seguita alla denuncia formale dei crimini commessi nei campi di concentramento (o più probabilmente accelerata da questa), la Corte Suprema gli concesse la

15 Tra queste anche la notizia che il Führer non si suicidò nel 1945 ma visse in Paraguay, sotto l'ala protettrice di Stroessner, dal 1955 fino alla sua morte avvenuta nel 1974, riportata nel libro *Hitler & los nazis en el Paraguay* di Mariano Llano, pubblicato nel 2004 e poi riproposto nel 2011. La teoria è stata ripresa nel 2014 anche dall'argentino Abel Basti nel libro *Tras los pasos de Hitler* (Planeta, Buenos Aires).

16 Alfredo Stroessner era di origini bavaresi e non nascose mai le sue inclinazioni filonaziste.

17 La colonia fu fondata nel 1898.

18 L'azienda della famiglia Mengele continuò a prosperare anche dopo la guerra. Solo nel 1985 risentì delle rivelazioni ormai confermate sulle attività criminali di Josef Mengele. Fu venduta nel 1991. Il marchio è scomparso definitivamente nel 2011.

19 Questo documento smentisce la datazione (1960) del soggiorno di Mengele a Bariloche fatta da Lucía Puenzo nel suo film *El médico alemán*, del 2013, tratto dal suo romanzo *Wakolda*.

cittadinanza²⁰, un permesso di residenza, un certificato di buona condotta e una carta di identità – in cui figurava con il nome di José Mengele²¹ –, garantendogli in tal modo la piena protezione presente e futura perché era risaputo che il presidente Stroessner non avrebbe consegnato mai «un conciudadano a otra nación, [ya que él consideraba] la soberanía del Paraguay [...] sagrada» (GUEZ O. 2018 [2017]: 105).

Ma, l'inasprirsi della caccia ai nazisti in tutto il continente americano, le rivelazioni ormai pubbliche dei suoi atroci esperimenti sui bambini nei lager e la paura di essere raggiunto dal Mossad – il commando israeliano impegnato a catturare i criminali di guerra – lo indussero a fuggire in Brasile nei primi anni '60²² dove morì nel 1979²³.

Durante il governo stronista (1954-1989), un velo di tacita omertà ha coperto le questioni fin qui indicate. Solo Seiferheld, discendente di una famiglia che aveva vissuto sulla propria pelle

20 La cittadinanza gli fu revocata solo nel 1979.

21 Dal suo arrivo in America Latina e nel corso degli anni successivi, utilizzò falsi nomi: Helmut Gregor in Argentina, poi Francisco Fritz e José Mengele in Paraguay e infine Wolfgang Gerhard in Brasile.

22 La data del trasferimento in Brasile, indicata da Olivier Guez nel suo libro è il 1960. Ma Mengele ritornò varie volte in Paraguay. Andrés Colmán Gutiérrez nella sua ricostruzione fa riferimento a un suo soggiorno nel 1964 nell'Hotel Tirol dell'amico Armand Reynaers. La figlia di una dei tredici ebrei arrivati ad Asunción dopo la liberazione dal campo di Auschwitz, nel discorso pronunciato il 27 gennaio del 2015 nella sede del Congresso paraguayano in occasione della Giornata mondiale della memoria raccontò che la madre, Sonia Brum de Tauber, nata in Polonia, si era trovata faccia a faccia con Mengele, entrato nella sua gioielleria nel 1965. La storia è riportata da Colmán Gutiérrez nel capitolo undici.

23 Sono circolate varie voci sulla data e sulla località della sua morte. Ancora nel 1985, Beate Klarsfeld, considerata la più attiva *cazadora de nazis*, in una manifestazione davanti al Palazzo di Giustizia di Asunción, richiedeva al governo di rivelare il luogo dove si nascondeva il criminale tedesco.

la brutalità del Terzo Reich²⁴, affrontò tali temi nei due saggi più volte citati in queste pagine.

In tempi a noi più recenti, sono stati finalmente realizzati reportage e interviste proposti sui maggiori organi di stampa e presentati documentari²⁵ che dimostrano come il Paraguay di Stroessner era divenuto nello spazio di pochi anni meta e nascondiglio ideale per molti ex-nazisti, così come lo era stata l'Argentina di Juan Domingo Perón.

Dall'afonia del ghetto al recupero della memoria

Se è vero che sono state scarse le denunce dell'appoggio offerto dallo stato paraguayano ai nazisti, è altrettanto vero che non esistono testimonianze e opere letterarie che rinviano alla più generale condizione ebraica in quello specifico territorio d'oltremare, scritti prima o durante la trentennale dittatura. Eppure, tra gli ebrei-paraguayani, di prima e seconda generazione, che negli anni '20 erano circa un migliaio, si annoveravano giornalisti²⁶, fotografi, musicisti, attori. Fin dal principio, la storia degli "erranti eterni" (parafrasando il titolo di un libro di cui parleremo più avanti) stabilitisi in terra guaraní non fu raccontata – come invece stava accadendo in Argentina – né con i toni entusiastici utilizzati nel 1910 da Alberto Gerchunoff in *Los gauchos judíos*, in cui aveva descritto la vita degli immigrati sefarditi, per dimostrare la loro perfetta integrazione nella terra adottiva; né

24 Cinque membri della sua famiglia erano morti «en Europa por haber nacidos judíos» (SEIFERHELD A.M. 1981: 5).

25 Tra questi *De Auschwitz a Hobenau* diretto da Desirée Esquivel che sintetizza le varie fasi della ricerca condotta con Gutiérrez Colmán per la stesura del libro *Mengele en Paraguay*, a cui abbiamo fatto riferimento.

26 Ricordiamo Manuel Blinder (1895-1966) che, arrivato da Kiev nel 1914, lavorò dal 1923 della rivista "La Novela paraguayana".

con quelli più realistici di Samuel Glusberg, autore di *La levita gris. Cuentos judíos de ambiente porteño* del 1924. Così come notò Pedro Springberg²⁷ in un articolo intitolato *El alma y la literatura judaicas*, pubblicato sulla rivista “Letras” nel 1915, non ci furono casi di adesione a quella «moderna letteratura ebraica [joven, pero] reflejo fiel de esta alma múltiple y atormentada del judío», che si stava invece sviluppando al di là dei confini nazionali. L’approfondita ma distaccata disamina su *El sentimiento de la España moderna acerca del pueblo israelita* scritta dall’intellettuale spagnolo, naturalizzato paraguayano, Viriato Díaz Pérez nel 1916 e il breve intervento sul sionismo pubblicato da Rodolfo Ritter nell’ottobre del 1918, non miravano a rispecchiare la vita quotidiana dei nuovi esuli, in quel determinato contesto. Neanche in seguito ci fu un emulo di Roberto Arlt²⁸ che aveva saputo scovare, nella sua Buenos Aires degli anni ‘30, quanti «vinieron de Polonia, de Varsovia, de Serbia, de la Croacia, trayendo en los ojos endurecidos de angustia, la visión de los “pogroms”» (ARLT R. 1991: 523) per ammassarsi nei *conventillos judíos*, sparsi per quel «pseudo *ghetto* injertado en el corazón» (ARLT R. 1991: 525) della città.

Eppure, anche ad Asunción esisteva, non lontano dal centro, una zona conosciuta come Barrio Palestina²⁹, un quartiere «pequeño en el que los judíos alquilaban viviendas y a la vez subalquilaban las piezas, convirtiéndolas en conventillos» (GERTOPÁN S. 2017: 89). Un sobborgo ancora in formazione, dai limiti im-

27 Scrittore ebreo-russo, fu collaboratore della prestigiosa rivista letteraria “Crónica”.

28 I titoli sono: *Comerciantes de Libertad, Cerrito y Talcabuano; Un simulacro de “ghetto”; Habilitaron el zaguancito; Y ahora; Y la calle es otra; Y los días de fiesta*, pubblicate su “El Mundo”.

29 Alla storia del suo sviluppo, nel 2019 sono state dedicate tre puntate del programma *Asunción escondida*, realizzato dalla televisione paraguayana, ora scaricabili da Youtube.

precisi, in cui rifluivano immigrati di diverse nazionalità, ma che per gli ebrei divenne il luogo dell'anima scissa tra due mondi, dove la comunanza non era legata alla nazione di provenienza ma alle tradizioni, alla lingua comune, impossibile da abbandonare. Uno spazio dove affermare che l'essere ebreo «no esta[ba] ceñido al lugar de nacimiento sino a una tradición y a un espacio ansiado – a un lugar que es material pero también utópico en el imaginario del espíritu» (SOSNOWSKI S. 2012: 48).

Un misero tentativo di recupero di dati e informazioni fu fatto nel 1962 con la pubblicazione di una *Breve historia de la colectividad judía en el Paraguay*, un opuscolo di solo tre pagine, che si aggiungeva però ad altre proposte di riscatto della memoria avanzate da un piccolo gruppo di discendenti. Tra queste, la creazione di un Museo, presentata nel 1958 dalla Colectividad Israelita del Paraguay³⁰.

Pertanto, quando Seiferheld pubblicò nel 1981 *Inmigración y presencia judía en el Paraguay*, il saggio fu accolto con molto interesse perché, oltre a mettere in ordine i dati relativi ad arrivi e spostamenti, mostrava l'apporto dato da alcuni esponenti di famiglie ebrehe, fin dal loro arrivo o col passare degli anni, allo sviluppo delle arti pittoriche (Bandurek e Blinder) o della letteratura (Kostianovsky e Rauskin). La sua indagine, introdotta da alcune pagine relative agli anni della colonizzazione spagnola, si riferisce soprattutto al periodo compreso tra la fine della *Guerra de la Triple Alianza* e il 1935, con una particolare attenzione all'importante ruolo avuto dalla comunità ebraica durante la *Guerra del Chaco*.

Successivamente, Seiferheld estese il campo della sua ricerca e analizzò un altro aspetto ad esso correlato: il grado e i modi del-

30 Il progetto, accantonato per anni, fu ripreso e portato a termine nel 2013, grazie alla tenacia di Walter Kochmann, figlio di immigrati ebrei-tedeschi, a cui oggi è intitolato.

la penetrazione delle ideologie totalitarie italo-tedesche nel Paese, in decenni cardine della storia mondiale e nazionale. Nel volume del 1985 *Nazismo y Fascismo en el Paraguay. Vísperas de la II guerra mundial. Gobiernos de Rafael Franco y Félix Paiva (1936-1939)* e nel tomo seguente, *Nazismo y Fascismo en el Paraguay. Los años de la guerra. Gobiernos de José Félix Estigarribia e Higinio Morínigo (1939-1945)* del 1986, descrisse le varie tappe della diffusione delle teorie hitleriane, e le manifestazioni di un antisemitismo che non raggiunse mai i toni di una esacerbata contrapposizione.

Si devono attendere tempi più recenti per veder ripresentare il tema. Infatti, è del 2004 il documentario destinato alla televisione nazionale, *Rechts-Links. Sobrevivientes del Holocausto en Paraguay*³¹, realizzato da Rafael Kordon in collaborazione con la Cooperativa Israelita, che per la prima volta ha proposto al pubblico le testimonianze dirette di sette dei tredici sopravvissuti³² ai lager tedeschi giunti in Paraguay subito dopo la liberazione. Il loro racconto appare sostenuto dall'imperiosa necessità di lasciare una traccia della lucida follia nazista, perché, come già pensava Primo Levi nel 1986,

l'esperienza di cui [sono stati] portatori [i] superstiti dei Lager nazisti è estranea alle nuove generazioni dell'Occidente, e sempre più estranea si va facendo a mano a mano che passano gli anni. Per i giovani degli anni '50 e '60, erano cose dei loro padri: se ne parlava in famiglia, i ricordi conservavano ancora la freschezza delle cose viste. Per i giovani [degli] anni '80, [erano] cose dei loro nonni: lontane sfumate, "storiche" (LEVI P. 2001: 163),

31 È scaricabile da Youtube.

32 Gli ultimi sono scomparsi nel 2016.

e, aggiungiamo noi, per i giovani del nuovo millennio, l'estraneità può diventare ancora più marcata.

Contro il pericolo della dimenticanza, essi propongono allora i mille tasselli di un quadro apocalittico e partono dalla riappropriazione del proprio nome di cui erano stati deprivati allorché, in una estrema riduzione dell'essere umano a cosa, gli era stato tatuato sul braccio un numero. A questo fa seguito il ricordo ancora vivo degli anni trascorsi nelle diverse nazioni di provenienza, della reclusione nei ghetti e dei numerosi familiari di cui gli restavano solo, ma indelebili nella memoria, le voci, i volti cristallizzati in una eterna giovinezza. La cronaca degli eventi successivi, dei rastrellamenti, dei ghetti, del viaggio in treno verso i campi di Auschwitz e Birkenau, del primo incontro con Mengele che, secondo un consolidato rituale d'ingresso, con un gesto della mano o del capo determinava il destino dei nuovi arrivati (*Rechts* = destra/vive – *Links* = sinistra/a morte), anticipa la lunga elencazione delle umiliazioni subite, della fame e del freddo sofferti per mesi e anni interminabili, della scoperta dell'esistenza dei forni crematori, delle scene di impiccagioni e fucilazioni, presentate con controllata freddezza per cercare di trasformare la memoria autobiografica in memoria storica.

Ma la voce incrinata dal pianto trattenuto a stento, il tremore delle mani, le pause per recuperare l'energia necessaria a contenere l'emozione, e soprattutto gli improvvisi passaggi dall'ormai fluente spagnolo al tedesco – quando risuona nella loro mente ancora imperioso un ordine impartito e non trovano le parole per tradurlo – tradiscono la sofferenza a rivivere quei momenti dolorosi, a rendere tangibile un'esperienza pienamente comprensibile solo da chi l'aveva vissuta.

La fiducia nelle capacità dell'essere umano a ricominciare, a ricostruire sulle rovine, traspare nelle parole degli intervistati quando si riferiscono al viaggio verso quel paese poco conosciuto in cui erano stati accolti con una disponibilità che, talvolta negata a

livello istituzionale al ritmo dei mutamenti politici e degli uomini al governo, si era concretizzata già prima dell'invasione tedesca e nei modi più disparati. Secondo Seiferheld, ad esempio,

varios cónsules del Paraguay fomentaron en Europa la venta de visados y pasaportes paraguayos sin el correspondiente permiso de la Dirección de Tierras y Colonias, embolsando por ese servicio importantes sumas de dinero. Pero estos documentos permitieron a muchos abandonar Europa en vísperas de la guerra, y aún en sus inicios (SEIFERHELD A.M. 1986: 59).

La pratica fu seguita anche da Rudolf Hugli, console onorario del Paraguay a Berna tra il 1941 e il 1943. La sua storia – narrata pure da Seiferheld ma per sottolinearne il poco limpido risvolto economico – è stata resa nota attraverso i maggiori media solo nel 2018, in seguito al ritrovamento di atti, telegrammi, lettere diplomatiche che hanno provato l'esistenza in Svizzera, in quegli anni, di una rete transnazionale clandestina, appoggiata da Hugli e dall'Ambasciata polacca. La loro attività principale, secondo quanto attesta la nuova documentazione, fu quella di stampare visti falsi³³ destinati ad almeno un migliaio di ebrei, a cui fu così risparmiata la deportazione dal ghetto di Varsavia ai campi di sterminio, e gli fu data la possibilità di fuggire verso le Americhe.

33 Il giro di passaporti falsi coinvolse vari paesi ispanoamericani, come si nota leggendo la poesia "Paszporty" del poeta ebreo-polacco Władysław Szlengel, composta nel 1942 nel ghetto di Varsavia. Il testo fa riferimento anche a Uruguay, Costa Rica, Bolivia e Honduras. Nella seconda quartina si legge «I'd like to have Paraguayan passport./of gold and freedom is this land./ oh, how nice it must feel to be the subject/of land called: Paraguay».

Quando l'erranza diventa resilienza

Scorrendo la produzione letteraria paraguayana, come abbiamo anticipato, risulta però che, fino alla caduta della dittatura stronista, nessuno scrittore ha analizzato la condizione degli ebrei nel Paese. Solo in *Inmigración y presencia judía en el Paraguay* viene riportato un nome, quello di Eugenio Friedmann (1892 - 1977)³⁴, e il titolo di un romanzo, *En busca de un destino. Memorias de Emilio Carlins*, pubblicato nel 1972, di cui Seiferheld trascrive un breve passo relativo all'arrivo dei protagonisti della vicenda, i Carlins, ritenendolo «una pincelada del todo extensible a tantos otros inmigrantes judíos que como [ellos] arribaban al Paraguay en busca de un nuevo hogar» (SEIFERHELD A.M. 1981: 99).

In realtà, nelle 170 pagine che compongono il testo, Friedmann non fa mai esplicito riferimento alle origini ebraiche della sua famiglia perché preferisce raccontare, con un appassionato tono memorialistico e sulla base dei ricordi di un tempo a lui ormai lontano, la loro storia: la partenza dall'Ungheria quando «el porvenir se llama[ba] América» (FRIEDMANN E. 1972: 11), il periodo trascorso a Buenos Aires, lo sbarco nel 1908 nel porto fluviale di Asunción, il trasferimento a Villarica dove due anni

34 Appartenente a una nota famiglia dell'industria zuccheriera, e più noto per il saggio *Historia del azúcar en el Paraguay*, del 1966 (El Arte, Asunción), Friedmann in gioventù aveva avuto velleità letterarie e frequentato il poeta più noto del periodo, Manuel Ortiz Guerrero, il giornalista Juan Natalicio González e Leopoldo Ramos Giménez che nel prologo al suo citato saggio lo definisce «idealista y [...] obrero al servicio del resurgimiento nacional [porque] acompañó a aquella generación guaireña del novecientos, que configuraba en el tiempo como una cita de poetas llegados de todos los cuadrantes» (FRIEDMANN E. 1966: 7). Nel capitolo sesto del romanzo, intitolato *Peña literaria y un romance*, fa una breve analisi delle loro scelte letterarie e afferma che tra il 1912 e il 1914, insieme al protagonista Emilio Carlins, suo alter-ego, essi erano considerati i «cuatro mosqueteros del ideal» (FRIEDMANN E. 1972: 92).

dopo il padre impiantò la ancor oggi prospera Azucarera Jacobo Friedmann. La narrazione mira, pertanto, a esporre i risultati ottenuti fin dal loro arrivo in una «tierra generosa que ofrec[í] a la fortuna a todos los hombres laboriosos que [querían] fecundar con su trabajo su seno vírgen lleno de riquezas», così come enfatizzava in quello stesso periodo José Rodríguez Alcalá in *El Paraguay en marcha* (1907: 225), e dove «percibieron [...] una calidez ambiental, una atmósfera, diríase casi familiar; [y donde esta] óptima impresión [creó] en ellos la conciencia de confianza en plenitud hacia el futuro promisorio» (FRIEDMANN E. 1972: 64), un futuro in cui affermarsi socialmente ed economicamente.

D'altra parte, questo ammiccamento alla positività dell'esperienza migratoria viene rimarcata nel prologo da Mario Halley Mora³⁵ allorché, nel riassumere il contenuto del romanzo, scrive

Encuentra [...] el joven inmigrante, una nacionalidad, un amor, una familia, un sistema de relación, humana y comprensiva con el trabajador paraguayo y culmina este proceso de integración que dura toda una vida, asumiendo con toda pasión una condición total de paraguayo [...] la carga de una vocación de amor a la tierra nueva (FRIEDMANN E. 1972: 6).

Il testo, dunque, non fornisce alcun elemento utile a individuare possibili differenze tra immigrati provenienti da culture diverse. Sarà solo a partire dal 1998 che la questione verrà affrontata in modo esplicito e continuato da due scrittrici molto accreditate in Paraguay e molto prolifiche: Sara Karlik e Susana Gertopán.

Discendenti di famiglie di origine ebraica provenienti dall'Europa orientale, nelle loro opere hanno dato forma e sostanza alle

³⁵ Narratore e drammaturgo, ricevette nel 2001 il Premio Nacional de Literatura con il romanzo *Cita en el San Roque*.

storie di quanti erano fuggiti da una realtà di paura e di morte, ma erano stati poi incapaci di raccontare ciò che mille volte avevano rivissuto nelle notti feroci del ricordo e del rimpianto. Entrambe hanno fatto riaffiorare le voci di una intera comunità rimaste registrate in modo indelebile nella loro memoria e hanno riordinato le tessere di un puzzle formato da esperienze non solo individuali ma collettive.

Riconosciute anche a livello internazionale come esponenti di quella «literatura madura y coherente, profunda y única, escrita por judíos de América Latina» (SADOW S.A. 2006: XI), sono state inserite nel numero monografico del 2006 della statunitense “Hostos Review/Revista Hostosiana”, dedicato alla «literatura y cultura judía latinoamericana» caratterizzata da temi come

la identidad y la memoria, las familias judías, la religión judía –sus costumbres y particularidades–, la historia judía [...] la inmigración a América Latina y las dictaduras latinoamericanas, [y] al ser esta literatura no solamente judía, sino profundamente latinoamericana también, la historia, la geografía y la vida cotidiana (SADOW S.A. 2006: XIII).

Nei loro testi hanno dato vita a personaggi fino a quel momento ignorati dai maggiori esponenti della letteratura del Paraguay, più interessati a rappresentare la contingente storia nazionale³⁶. Già nei primi romanzi – *Barrio Palestina* e *Nocturno para*

36 Sappiamo, infatti, che agli inizi del '900 la narrativa di stampo storicistico era stata finalizzata a mitizzare e sacralizzare i grandi padri della patria. Poi, dopo gli anni '40-'50 durante i quali gli scrittori si erano dedicati ad analizzare il sentire del sottoproletariato urbano e rurale, si affermò, come conseguenza della crescita del fenomeno della lotta armata, l'immagine del guerrigliero impegnato ad abbattere il governo totalitario. Infine, in un paese segnato dalla persecuzione politica, i protagonisti principali divennero gli esuli, animati dal progetto di far ritorno in una patria libera e democratica. Durante la cosiddetta

errantes eternos –, dati alle stampe a un anno di distanza l'uno dall'altro, Gertopán e Karlik si sono focalizzate piuttosto sulle difficoltà, le speranze, le disillusioni della minoranza ebraica, saldamente legata al proprio passato ma ben partecipe della nuova realtà. Come avremo modo di vedere più avanti, questi elementi sono stati costantemente presenti nell'intera produzione narrativa di Susana Gertopán, anche nei pochi casi in cui ha deviato verso nuovi ambiti.

In Sara Karlik, invece, essi sono stati affrontati in modo più discontinuo, giacché nelle sue numerose raccolte di racconti e nei suoi romanzi³⁷, pubblicati in Argentina, Cile e Paraguay, prevalgono martellanti soprattutto i temi della condizione femminile, della violenza della dittatura, dell'ineluttabile passare del tempo con il suo carico di solitudine e di tristezza³⁸. Ma, in una scrittura in cui si mescolano i colori, i suoni, le pulsioni e le sofferenze delle due realtà in cui negli anni ha continuato a muoversi – il Paraguay nativo e il Cile in cui risiede dal 1960 –, in pagine che nascono dall'elaborazione di una frase ascoltata per caso, da un momento speciale, da una emozione metabolizzata con calma, non poteva mancare una riflessione sui seguaci di Mosè, partendo dalle proprie vicende familiari.

transición democrática, si sono moltiplicate, invece, le opere in cui si ricostruiscono i casi di sequestri, di omicidi rimasti impuniti, sulla base delle informazioni fornite dai sopravvissuti alle torture e delle testimonianze di soprusi e di violazione dei diritti umani, rese nelle aule dei tribunali.

A proposito di quest'ultima fase, si rinvia a DIONISI M. G. 2017a e DIONISI M. G. 2017b.

37 La prima prova letteraria, *La oscuridad de afuera*, fu pubblicata nel 1986 a Santiago del Cile. A questa seguirono altre raccolte di racconti: *Entre ánimas y sueños*, *Demasiada historia*, *Efectos especiales*, *Preludio con fuga* e *Presentes anteriores*. Oltre a quelli citati nel testo ha scritto i romanzi *El lado oscuro de la razón* e *La conciencia indefensa*.

38 Per maggiori informazioni si rinvia a DIONISI M. G. 2003.

Nel 1994, dopo aver dato alle stampe cinque raccolte di racconti, lasciò affiorare il sostrato ebraico in *La mesa larga*, un romanzo breve dal titolo emblematico³⁹ in cui propone la storia di una famiglia di emigranti trasferitasi dall'Ucraina in un non ben precisato paese dell'America meridionale. La narrazione scaturisce dal ritrovamento di una lettera che, come «una caja de Pandora» (KARLIK S. 1994: 58), lascia fluire all'esterno il passato dei personaggi, definendone i profili, i caratteri.

Il testo era solo una anticipazione⁴⁰, una prova generale per la scrittura del ben più articolato *Nocturno para errantes eternos*⁴¹ del 1999. Sviluppato tra vagabondaggi della mente e monologhi interiori, è stato definito da Betsy Partyka un romanzo di formazione al femminile per le tre prospettive da cui viene narrata la storia, corrispondenti a tre fasi della vita della protagonista (infanzia-adolescenza-maturità), ma anche per la costruzione della coscienza di sé come individuo e come donna, realizzata grazie alla progressiva conoscenza del lungo pellegrinaggio, delle cadute e dei travagliati successi dei nonni e degli zii. Ma questa grande saga familiare, che permette al lettore di conoscere il percorso di inserimento compiuto dagli ebrei giunti in Paraguay nelle prime decadi del '900, è da considerarsi anche un romanzo sull'emigrazione, visto lo spazio occupato dalla ricostruzione – compiuta

39 Nella cultura ebraica, il tavolo intorno a cui si celebrano in famiglia tutte le feste più importanti ha lo stesso valore dell'altare del Tempio.

40 Più della metà del testo la ritroviamo, infatti, riprodotta fedelmente nell'opera successiva. Le pagine 58-67 di *La mesa larga* corrispondono alle pagine 119-124 di *Nocturno para errantes eternos*; le pagg. 68-76 alle pagg. 158-162 e le pagg. 77-84 alle pagg. 219-223.

41 Il romanzo vinse lo stesso anno il Premio Casaccia indetto dalla casa editrice El Lector e dalla Cooperativa Universitaria di Asunción. La giuria aveva come presidente Augusto Roa Bastos e come membri i poeti e critici letterari Roque Vallejos e Emilio Pérez Chaves, gli scrittori Raquel Saguier, Mocho Azuaga e Antonio Carmona.

ta da un io narrante che si fa portavoce dei racconti di chi aveva vissuto quella esperienza – degli spostamenti dei vari gruppi dei nuovi arrivati in cerca di un lavoro, delle difficoltà di adattamento dei membri della comunità, della progressiva crescita economica ed esistenziale dei vari componenti della famiglia in una terra straniera, dei momenti di condivisione tra estranei accomunati da uno stesso sogno di libertà e riscatto, dall'illusione mai del tutto persa di ritornare nella propria casa lontana.

Coprendo un arco temporale ampio, il romanzo presenta il progressivo arrivo degli ebrei in Paraguay, spinti prima da ragioni economiche e poi da «los espíritus malignos [que] se habían arrogado derechos, haciendo de la muerte un objetivo colectivo» (KARLIK S. 1999: 48). È questo un cambiamento importante nella vita dell'intera comunità. Accogliere e proteggere i sopravvissuti alla pulizia etnica hitleriana, segnati nell'anima e nel corpo, trasforma il concetto stesso di solidarietà, perché in essa è nascosto un recondito senso di colpa per non aver compreso appieno la reale dimensione della persecuzione. La visita ad una di loro, per la voce narrante è «el primer impacto [...] acerca de la realidad de una guerra desatada en lugares que hasta entonces sólo eran [...] partes de un mapamundi. Nunca imaginé que alguna vez sería testigo de las consecuencias de la guerra, ya que la distancia nos separaba como [...] una inmensa barrera» (KARLIK S. 1999: 45).

Un impatto che segnerà la sua vita e che si ripeterà molti anni dopo quando «en calidad de agradecida» (KARLIK S. 1999: 174), di discendente, arriverà a un «lugar santo, o santificado por la mudez de sus protagonistas» (KARLIK S. 1999: 174): l'Holocaust Memorial di Miami Beach⁴². Davanti all' «enorme bloque de metal [construido] como monumento a los caídos por culpa de la demencia humana» (KARLIK S. 1999: 174), in quel luogo distan-

42 Il *Memorial*, progettato da Kenneth Treister, fu inaugurato nel 1990.

te da dove erano avvenuti fatti aberranti ma dalla forte valenza commemorativa, non più adolescente ma donna adulta, si sente investita del «mandato de no olvidar» (KARLIK S. 1999: 175), scoprendo che «no es posible vivir futuros sin haber pagado el precio de pasados» (KARLIK S. 1999: 246). La gigantesca mano di bronzo tesa verso il cielo, il braccio lungo il quale si arrampicano centinaia di corpi contorti nello spasimo della fuga, «el pasillo vivo, con nombres grabados en los muros, listas asociadas con seres que habían sido, emparentados tal vez con quienes los visitan [...], las fotografías de alambradas con [...] hombres, mujeres, niños que han perdido sus características humanas» (KARLIK S. 1999: 176), producono in lei turbamento, stupore, pena, ma soprattutto «vergüenza de estar vivo» (KARLIK S. 1999: 175). La presa di coscienza della necessità di condannare con ogni mezzo un'epoca segnata dalla violenza, per evitarne la ripetizione, la induce a rileggere in una chiave diversa la storia di generazioni di ebrei costretti ad abbandonare le loro case e a misurarsi con nuove realtà nel tentativo di costruirsi un futuro.

Karlik riprenderà l'argomento nel 2015 con il romanzo *El placer de la nostalgia*⁴³, frutto di una riflessione più profonda sugli effetti dell'antisemitismo. Il testo era stato preceduto da due racconti, *Fragmentos de la memoria* e *La inquietud della memoria*, pubblicati rispettivamente nelle raccolte *El arca de Babel* del 2002 e *La inquietud della memoria* del 2005.

Nel primo, formato da piccoli quadri distinti, con il proposito di superare la descrizione di un vissuto ben conosciuto, aveva allargato lo sguardo e aveva alternato le immagini delle *tertulias* del sabato illuminate dalla Menorah, il candelabro a sette braccia, degli imbarchi «en enormes cavidades flotantes [de] los más afortunados, [de] aquellos que alcanzaron a escuchar los ecos de “pogroms” no anunciados» (KARLIK S. 2002: 153); con altre ben

43 Il romanzo ha ricevuto una menzione al Premio Nacional de literatura.

più crude e tristemente note, che chiedono ancora giustizia e impongono di non essere dimenticate: la bocca sdentata di un'adolescente perché «algunos jugaron a la posibilidad de que con las manos se podían arrancar los dientes» (KARLIK S. 2002: 156); le «piras [...] para quemar [...] a seres marcados por la herencia de Abraham» (KARLIK S. 2002: 158); le braccia, questa volta non di bronzo, ma di carne e ossa «con números marcados a fuego, indelebles» (KARLIK S. 2002: 152).

Nel secondo racconto, come vedremo più avanti, l'inquietudine a cui rinvia il titolo assume i toni di un «monologar con [Moisés] *in mente*» (KARLIK S. 2005: 215), di un interrogarsi, davanti a «un brazo numerado por la descordura humana» (KARLIK S. 2005: 211), sul senso dell'intera storia del popolo di Israele, sul perché in alcuni momenti bui della loro vita «no surgió otro desierto, otro deambular, otra forma de escapatoria menos dolorosa» (KARLIK S. 2005: 211).

I due testi verranno in parte o totalmente inseriti in *El placer de la nostalgia* che può essere considerato il maggior contributo di Karlik all'analisi della condizione degli ebrei non solo nelle terre d'oltremare, ma nella storia dell'umanità. Se in *Nocturno para errantes eternos* era stata la visita all'Holocaust Memorial a dare impulso al flusso dei pensieri, in questo nuovo testo tale funzione è assegnata a un altro luogo simbolico, il cimitero ebraico della città della sua giovinezza – un «lugar que llaman “sagrado”» (KARLIK S. 2015: 7) –, che la protagonista, ormai avanti negli anni, visita «como si debiese pagar una deuda» (KARLIK S. 2015: 8): quella della salvifica distanza e dell'abbandono.

I riferimenti autobiografici sono evidenti nel corso di tutta la narrazione, come i tempi dell'azione, che ora si dilatano per inglobare un passato prossimo segnato da perquisizioni e violenze, quando, durante la dittatura stronista, «el miedo era parte de la historia y el silencio corría su propia carrera para que los mancilladores de la historia no busquen más incautos dentro de

la misma familia [y] una nueva forma de quemar de brujas o de brujos, de inquisición moderna o posmoderna, se inició sin que la razón le pusiera atajo» (KARLIK S. 2015: 106).

Anche se i personaggi proposti sono gli stessi che popolano le pagine di *Nocturno para errantes eternos*, l'interpretazione del ricordo appare ora maggiormente elaborata. Non ci troviamo più di fronte a una grande saga familiare, perché alle scene delle riunioni intorno alla *mesa larga*, che «tenían un denominador único que traspasaba lo común: el rechazo del olvido [porque] había un pasado entero que respetar y cuya absolución nadie buscaba [...], un pasado a miles de voces que, por lo mismo, no podía ser acallado» (KARLIK S. 2015: 160), l'autrice aggiunge pressante il meditare e personalissimo interrogarsi sul senso della morte e della memoria, assediata da quelli che si sono trasformati in fantasmi che popolano le sue notti insonni:

La rememoración prende como planta trepadora y alcanza la esencia que chirría, que atosiga el alma de tal modo que, en un intento por sacarla a la luz, la transforma en irrecuperable. Es la metamorfosis del recuerdo que se vuelve alma, espíritu, y persigue como fantasma urgentemente necesitado de cuerpo (KARLIK S. 2015: 188).

Come a volersi riconciliare con il passato e metter fine a quella condanna di “errantes eternos”, compie un ulteriore gesto simbolico: andare nella città del padre, Jashevato, centro magico, quasi mitico, da cui tutto era partito. Realizzare «el viaje en sentido contrario, no con la intención de escapar por un “asunto de supervivencia”, sino de desandar un camino que conduzca a un principio del que quiero partir para comenzar todo nuevo, una suerte de ganas de recuperar un pasado no conocido del todo» (KARLIK S. 2015: 26).

Nel lungo monologo delle pagine conclusive, trascrizione fedele del racconto *La inquietud de la memoria*, nel tentativo di trovare una risposta alla domanda «¿Con qué piel nos formó el Señor para que podamos resistir tanto atropello?» (KARLIK S. 2015: 215), a prendere il sopravvento sono i dubbi sulle ragioni del destino assegnato ai figli di Abramo di «deambular por un desierto donde el tiempo perseguía con furia de inquisidores» (KARLIK S. 2015: 209), di assumere su di sé la «tarea titánica [...] de la responsabilidad culpable» (KARLIK S. 2015: 210).

Ma l'incalzante messa in discussione dei principi stessi della Torah, la coscienza dei pericoli di una recrudescenza del male, si placano, in una raggiunta riconciliazione con la vita, dinanzi alla constatazione che «nuestro paso finalmente ya está deteniendo y afincado [...]. Fue preciso atravesar fronteras para imponer reconocimientos, y la zarza ardió hasta que, a la vista de todos como otro milagro bíblico, se convirtió en nación» (KARLIK S. 2015: 214-215).

Essere vivi: il peso della colpa

Ad affrontare in modo più continuato il tema della condizione dei figli di Israele in Paraguay è stata, senza ombra di dubbio, Susana Gertopán. Nata nel 1956 da genitori di religione ebraica, in quella zona di Asunción ancor oggi conosciuta come Barrio Palestina, fin dal suo primo romanzo del 1998 ha intrapreso un percorso che l'ha portata ad analizzare, soprattutto in nove dei dodici romanzi al suo attivo, la vita quotidiana, le lacerazioni profonde e mai totalmente rimarginate di quanti erano scampati in tempi e modi diversi alla Shoah.

Basandosi sull'esperienza diretta, sulla vita dei suoi

abuelos [que] llegaron a estas tierras escapando del antisemitismo, de la persecución del hambre, de la falta de

trabajo, [y que] habían perdido gran parte de su familia en los diferentes campos de exterminio durante el Holocausto, [ha creado] personajes que [...] no sienten el exilio de manera sólomente territorial o por razones políticas, [ya que] el exilio de ellos tiene una connotación de dolor, de sufrimientos, de angustia, de ansiedad y, sobre todo, de falta de esperanza (GERTOPÁN S. 2017: 86-87).

Tali emozioni, a cui si aggiungono il senso di colpa, lo scontro/incontro tra generazioni, l'obbligo di rispettare il comandamento ebraico *zakbôr* (ricorda), ritornano come un *leitmotiv* in tutta la sua opera⁴⁴, che vuole essere non solo la rappresentazione di una determinata comunità ma anche l'occasione per interrogarsi sull'eterno e universale conflitto tra vita e morte, tra impegno e indifferenza, tra memoria e oblio.

Il suo primo tentativo di proporre in Paraguay argomenti poco trattati durante tutto il '900, e che diventeranno invece la sua cifra narrativa, può essere individuato in un racconto, *Mi Rebe José*, pubblicato nel 1992 su "ABC", il più noto quotidiano di Asunción. A questo fecero seguito, tra il 1998 e il 2004, tre romanzi caratterizzati da una pluralità di voci narranti (un bambino, un uomo adulto, una giovane donna) e concatenati secondo una perfetta progressione temporale (dagli anni '20 ai '90 del XX secolo).

La storia che si dipana dalla prima pagina di *Barrio Palestina*⁴⁵, incentrato sulla crescita umana e ideologica del piccolo Móishele, nato in Polonia e catapultato oltreoceano con tutta la famiglia, inizia in un quartiere di Varsavia dove la vita trascorreva

44 Tali temi non sono stati affrontati solo in tre opere: *El guardián de los recuerdos* (2012), *El señor Antúnez* (2015), *Primera pregunta* (2017).

45 Il romanzo ha ricevuto la *Mención de honor* nel Premio Roque Gaona, conferito dalla Sociedad de Escritores de Paraguay e la *Mención de honor* nel Premio Municipal de Literatura.

tranquilla prima di essere prepotentemente turbata dal crescente antisemitismo. Il viaggio verso l'America, l'arrivo dove «*hacía mucho calor, el sol ardía, rabioso [y] el aire olía a fruta madura*» (GERTOPÁN S. 1998: 73-78) vengono vissuti come un terribile incubo condiviso da tanti altri seguaci di Abramo, uniti solo dalla lingua della diaspora, lo *yiddish*. Spostandosi avanti nel tempo, quando l'espatrio non era più solo motivato da ragioni economiche ma razziali, e allontanandosi dall'oleografica attestazione di una rapida integrazione nella nuova realtà e del successo immediato resa da Friedmann, la descrizione di Gertopán mette in luce il volto più tragico dello sradicamento, della migrazione:

Todos éramos judíos escapados de Europa, pero a pesar de vivir juntos, éramos unos para los otros simples desconocidos [...] En realidad ninguno aceptaba esta vida [...] Estábamos convencidos que todo esto sería fugaz, temporal [...] Aceptar a nuestros vecinos, aceptar la casa, significaba aceptar el lugar y aceptar también nuestras vidas desarrollándose lejos de Europa (GERTOPÁN S. 1998: 138-139).

La tristezza che incombe sulla vita familiare, nonostante lì «un judío podía caminar sin ser perseguido, [y no existían] calles prohibidas, donde no podía[n] circular, [...] ni soldados custodiando las calles [porque allá] un judío era libre» (GERTOPÁN S. 1998: 108-109); il sentirsi sospesi in una terra di nessuno sono sensazioni che vengono accresciute dalle confuse notizie dell'avanzata tedesca, della creazione di ghetti e di campi di lavoro che cancellano ogni residua illusione di ritornare in Polonia e trasformano il viaggio intrapreso per mettersi “temporaneamente” al riparo, in una scelta irreversibile ma anche in un atto vile, in una fuga da responsabilità e affetti. La fine della guerra, l'arrivo di alcuni sopravvissuti allo sterminio, il racconto della loro dram-

matica esperienza che dà conferma a quelle «notizie vaghe [che] delineavano una strage di proporzioni così vaste, di una crudeltà così spinta, di motivazioni così intricate, che il pubblico tendeva a rifiutarle per la loro stessa enormità» (LEVI P. 2001: 3), con cui si conclude il romanzo, aprono uno scenario nuovo, perché è con loro che condivideranno non la gioia del ritrovarsi ma il peso di essere degli “scampati”.

Da questa idea di espiazione, di necessario castigo per essere stati spettatori inerti di un dramma a cui avrebbero dovuto opporsi o in qualche modo prendere parte, e dalla partenza del giovane protagonista per sostenere, in un estremo tentativo di riscatto, il movimento sionista⁴⁶, si snoda la trama del romanzo successivo, *El nombre prestado* del 2000⁴⁷, che Gertopán dedica a Esther Brom⁴⁸, una dei tredici sopravvissuti ai lager tedeschi, giunti in Paraguay subito dopo la liberazione.

A narrare gli eventi è ora un intellettuale cinquantenne ritornato in America Latina dopo anni trascorsi in Israele, e che vive in aperto e costante conflitto con il padre ormai anziano, da

46 La speranza di un nuovo inizio si risvegliò con la nascita dello Stato di Israele dove i profughi e i rifugiati ebrei si trasferirono in massa subito dopo la fine della Guerra mondiale e, soprattutto, dopo la Dichiarazione d'indipendenza israeliana del 1948. Israele venne concepito fin da subito come Stato nazione del popolo ebraico, difatti, nel 1950 venne emanata la legge del Ritorno – valida ancora oggi – che stabilisce il diritto di compiere l'*alyiah* verso il neonato Stato e di ottenerne la cittadinanza.

47 Alla prima edizione del 2000, realizzata dalla Arandurã editorial, sono seguite altre nei tipi di Servilibro, che utilizziamo per le citazioni. Il romanzo ha ricevuto la *Mención de Honor* nel Premio Nacional de Literatura; la *Mención de Honor* nel Premio Roque Gaona e la *Mención de Honor* nel Gran Premio Oscar Trinidad.

48 Donna dalla forte personalità, Esther Brom nel 2004 contribuì con una toccante testimonianza alla realizzazione del documentario *Rechts-Links. Sobrevivientes del Holocausto en Paraguay*, a cui abbiamo fatto riferimento nelle pagine precedenti.

sempre ossessionato dai ricordi della prigionia ad Auschwitz e dall'idea che l'impossibilità di essere ebreo in patria comportasse l'estremo obbligo di esserlo nel paese d'accoglienza. La contrapposizione tra le due generazioni è netta. È un conflitto identitario personale, familiare e sociale generato dal desiderio del figlio di appartenere alla realtà in cui è nato, di emanciparsi dalle antiche tradizioni, vincolate ad altri luoghi e ad un altro tempo, nelle quali non si riconosce; dalla necessità di allontanare da sé gli spettri continuamente convocati dal

padre, la tía Jane y el tío Itsic [que aproximaban] sus sillasy se senta[ban] para hablar de cosas de antes y recordar historias que solamente entre ellos podían compartir [...]. Ellos insistían en ser los mismos que hace cuarenta años y en mantener viva la memoria. Recordaban siempre las historias de cómo se escaparon, y de cuando se volvieron a encontrar en América, creyendo que así permanecían resguardadas de cualquier mal que las pudiera volver a ocurrir. El miedo y la sensación de continuar siendo perseguidos les duró el resto del tiempo (GERTOPÁN S. 2005a [2000]: 110).

Su tutto, prevale nel padre la convinzione di aver commesso un crimine: quello di aver fatto una scelta individuale, di non aver combattuto per il bene dell'intera collettività, di essere, così come pensava Primo Levi, «vivo al posto di un altro, a spese di un altro; [di] avere soppiantato, cioè di fatto ucciso» (LEVI P. 2001: 63).

Ancora a distanza di decenni, incapace di dire a se stesso «non è mia colpa se vivo e respiro/e mangio e bevo e dormo e vesto panni» (LEVI P. 1984: 15), lascia che pesi su di lui come un macigno il ricordo dell'evasione rocambolesca da un campo di concentramento, dei necessari camuffamenti e, soprattutto, del-

la falsificazione dei documenti e della conseguente occultamento del proprio nome, sacro per la cultura ebraica.

Se in questi due romanzi i fatti sono narrati da Móishele e Alejandro, nel successivo, *El retorno de Eva*⁴⁹, è una donna a guidare il lettore nella comprensione di una condizione esistenziale minata nel profondo dalla conoscenza del male e della espiazione, che si riflette e incide anche sulle scelte delle generazioni successive. Sono trascorsi circa cinquant'anni dagli eventi descritti nel primo romanzo e l'azione si sviluppa tra una Asunción pronta a liberarsi dalla dittatura stronista (ma che ancora sferra i suoi ultimi colpi di coda), e una Gerusalemme pronta a riunire i propri figli dispersi nel mondo.

I protagonisti appaiono ben integrati nella capitale paraguayana: è ormai lontana la vita nei *conventillos* anche se in loro resta «latente [...] la dolorosa adaptación [...] a este nuevo continente», perché continuano a sentirsi «herederos de sobrevivientes de un genocidio» (GERTOPÁN S. 2005b [2004]: 68). Nei romanzi precedenti, le donne, le madri – vestali del focolare domestico nei luoghi d'origine – erano state rappresentate come prefiche, che alternano il pianto a un silenzio ostinato. Ma, a questa «cultura de la guerra [...], del temor de padecer hambre y ser víctimas de una nueva persecución» (GERTOPÁN S. 2005b [2004]: 68), si oppone con una ritrovata energia la giovane Eva: decisa a superare la fase del cordoglio, del peccato per aver fatto prevalere l'istinto di sopravvivenza su quello di morte, lascia il Paese e comincia una nuova vita in Israele.

Quando fu dato alle stampe, la critica considerò questo romanzo il completamento di una trilogia perfettamente strutturata. La progressione temporale, gli spostamenti spaziali (Europa, Paraguay, Israele) che troviamo procedendo nella lettura dei

49 Alla prima edizione del 2004 realizzata dalla Arandurã editorial, sono seguite altre nei tipi di Servilibro, che utilizziamo per le citazioni.

tre testi, di fatto avevano permesso a Gertopán di rappresentare i problemi contingenti e esistenziali dell'emigrazione, indicare le (talvolta vane) strategie di superamento delle differenze adottate per adattarsi alla nuova società, spiegare le scelte fatte da chi aveva continuato a sentirsi parte di una comunità altra, mettendo anche in discussione l'idea di una sua totale integrazione e dando contezza dell'esistenza nel paese di attività sioniste. Ma la sua produzione successiva, in cui continuano a rivivere le storie di auto-esilio, di auto-flagellazione degli scampati allo sterminio, ha mostrato che queste prime prove non erano state sufficienti per liberarla dai fantasmi che, come più volte ha dichiarato nel corso di interviste o di riflessioni sulla sua attività, «nunca dejan de deambular por mi inconsciente como si de mí dependiera despedirlos para que reposen en paz, en sus tumbas» (GERTOPÁN S. 2017: 89).

La sua ricerca, col susseguirsi delle pubblicazioni, acquista però un respiro più ampio perché affronta alcuni aspetti prima appena accennati: il ruolo della testimonianza come pratica catartica, la drammatica similitudine tra il nazismo e i successivi totalitarismi, l'importanza del ritorno dei discendenti nei luoghi dove tutto ebbe inizio per superare la linea invisibile tra il detto e il non detto, tra la morte e la vita, tra il ricordo e la dimenticanza. I personaggi che affollano i nuovi romanzi e che continuano a raccontare in prima persona la loro storia fanno di appartenere a un popolo destinato a vagare, a cercare per sempre la Terra Promessa. Il loro futuro è condizionato da un passato da cui non possono prescindere, ma che devono riuscire a metabolizzare.

La scrittura diviene allora per il protagonista di *El otro exilio* del 2007 il rifugio sicuro dove riordinare i pensieri e comprendere le cause delle scelte fatte nel corso della vita. Ormai settantacinquenne, superando il primo grande tabù identitario, comincia simbolicamente la narrazione riconoscendo (a differenza di quanto accade in *El nombre prestado*) la pari importanza di tut-

ti i modi in cui il suo nome, nel corso degli anni e dei vari spostamenti, era stato declinato: «en español [...] Gregorio Gurstonsky, en *yiddish* Ghershn y en ebreo Ghershon» (GERTOPÁN S. 2007: 12). Ogni adattamento segna una tappa, anche se Varsavia, Buenos Aires, Asunción, Israele sono solo alcuni dei punti di partenza e di arrivo di un eterno movimento, in cui si consumano eventi che lo spingono a ripetuti abbandoni, a nuove forme di esilio. Corrispondente dai tanti fronti di guerra sparsi nel mondo, la sua sensibilità “diasporica” a fiutare i mutamenti politici, la sua determinazione a sostenere le ragioni degli oppressi, a informare e denunciare, lo inducono ad affrontare a viso aperto la realtà per «desenmascarar sistemas de dictaduras terribles» (GERTOPÁN S. 2007: 29), nella speranza «de encontrar la solución para erradicar el odio y fomentar la compasión» (GERTOPÁN S. 2007: 277). Progetto ambizioso, considerato che in ogni nuova forma di violenza, di sopraffazione, negli scontri armati tra fazioni e nazioni rinviene i metodi della persecuzione nazista contro gli ebrei. Ne riconosce le avvisaglie in Paraguay, dove l’ascesa del nuovo regime si fonda e si sviluppa sulla paura, sulla passività della massa dinanzi alla repressione; in Israele che presto si trova coinvolta in un susseguirsi di conflitti con i paesi confinanti; nell’Ungheria invasa dai carri armati sovietici; in Algeria; in Congo e Nigeria sconvolte da guerre civili e dalla violazione sistematica dei diritti umani; a Cipro; in Vietnam e così via. E ne avverte le conseguenze, perché:

en todo territorio de cualquier conflicto bélico se logra observar cómo la injusticia sobrecarga a su pueblo de una historia de dolor que no se logra jamás olvidar. El deterioro físico, el sufrimiento psicológico, que permanecen en la memoria de la gente, no desaparece por generaciones, queda fijado, perdura, como un vínculo permanente con la muerte (GERTOPÁN S. 2007: 249).

Come uscire indenni da tanto dolore ed evitarne la perpetuazione? Tra individui abituati a ignorare la realtà, quando questa non intacca direttamente i propri interessi, ai “salvati” si impone l’obbligo di ricordare, di testimoniare, perché il silenzio dei “sommersi” ha lasciato la sua impronta, ma impressa nella sabbia.

È quanto fanno i protagonisti dei romanzi successivi, a cominciare da quelli de *El equilibrista* del 2009. Riemersi alla fine della guerra dai diversi nascondigli in cui avevano trovato riparo per sfuggire alla Gestapo, orfani di tutto, vagano in un mondo ridotto in macerie ma già pronto a dimenticare, prima ancora di aver capito fino in fondo l’origine di tanta sofferenza. Per trovare un possibile equilibrio – pur sapendo che ogni essere umano vive eternamente sospeso tra l’essere e il non essere, in bilico tra il cielo e la terra, come un funambolo –; per riconoscersi come parte di una umanità capace di commuoversi, di riflettere, di reagire, scelgono di utilizzare strumenti diversi: il teatro, la pittura, la fotografia. L’arte permette loro di penetrare nelle placide vite di quanti cercavano di cancellare con un colpo di spugna la dura realtà dei campi di sterminio.

Al recupero di tutti i brandelli del passato per ricostruire le varie fasi della violenza e dell’espatrio, si dedicano i personaggi di *El callejón oscuro* del 2010⁵⁰ e di *El fin de la memoria*⁵¹ del 2014. Ma, rispetto ai loro predecessori immaginari, ora scelgono di trasformare il senso di colpa dei padri in una risorsa per intervenire nella società in cui erano stati accolti.

Nel primo romanzo, ambientato in una delle zone più popolari di Asunción, il piccolo José si allontana progressivamente dal silenzio, dalla malinconia della propria casa, invasa dalle ombre di quanti erano scomparsi nei forni crematori, e dove «el temor a desempolvar el pasado hizo que nos convirtiéramos en figuras

50 Premio de Novela Inédita Lidia Guanes.

51 *Mención de Honor* nel Premio Nacional de Literatura.

inanimadas» (GERTOPÁN S. 2010: 157). Per comprendere appieno il mondo che lo circonda, sceglie di penetrare nei luoghi dove pulsavano vive le tante anime di una collettività multietnica. Scopre così una nuova terra di confine in cui confluivano non solo gli ebrei ma anche gli indios, «tan diferentes y a la vez [con] historias tan parecidas. El frío de uno, el calor de otro, la indignación y el desencanto de los dos» (GERTOPÁN S. 2010: 101). «Todos eran forasteros, exiliados, seres desterrados de sus pueblos [...] Todos eran ciudadanos que tenían en común una lucha, una responsabilidad tácita de la conservación de su identidad en permanente peligro» (GERTOPÁN S. 2010: 240).

Guardare al di là del muro invisibile ma insormontabile costruito intorno a sé dai genitori per vivere una non-vita, continuando a logorarsi in uno sterile cordoglio, lo porta a verificare che anche nel paese d'accoglienza «nadie podía defender sus derechos, ni siquiera lo obvio, lo básico en resguardo de la dignidad humana. El régimen político enseñaba que [todos debían] bajar la cabeza y aceptar ese sistema como el único destino de todo un pueblo» (GERTOPÁN S. 2010: 63). Frequentando quella inusuale scuola di vita – il Mercado Pettirosi, meglio conosciuto come Mercado⁴ –, José fa proprio il monito di Martin Niemöller⁵² a non restare indifferenti davanti agli attacchi alla libertà, contro chiunque essi siano indirizzati e in qualsiasi forma essi si esplicitino; a non chiudersi in una egoistica autodifesa della propria esistenza. Liberatosi del doloroso passato familiare al quale nessuno poteva più porre rimedio, per evitare che la vita gli sfug-

52 Il noto sermone dal pastore luterano fu rielaborato da Bertolt Brecht e la sua traduzione in italiano suona più o meno così: «Prima di tutto vennero a prendere gli zingari, e fui contento, perché rubacchiavano. Poi vennero a prendere gli ebrei, e stetti zitto, perché mi stavano antipatici. Poi vennero a prendere gli omosessuali, e fui sollevato, perché mi erano fastidiosi. Poi vennero a prendere i comunisti, e io non dissi niente, perché non ero comunista. Un giorno vennero a prendere me, e non c'era rimasto nessuno a protestare».

ga senza averla vissuta e consapevole che per superare il male, ovunque si manifesti, è necessaria una presa di posizione, decide col passare del tempo di affrontare il presente e di dare il suo piccolo contributo al cambiamento, dedicandosi alla cura dell'anima e del corpo «de la gente necesitada, [de] los que viven en los cinturones de la pobreza, [de] los que no tienen ni lo básico para vivir decentemente» (GERTOPÁN S. 2010: 209).

È l'attività anti-governativa a determinare, invece, la vita di Leonardo in *El fin de la memoria*, testo che affronta in modo esplicito due argomenti "scomodi" in Paraguay: la somiglianza tra il nazismo e il terrorismo di stato stronista e la presenza di ex-SS.

La situazione socio-politica del Paese è parte integrante della storia; non più solo sfondo contestualizzante ma causa scatenante delle vicende. Guillermo, nell'adempiere le ultime volontà testamentarie di Leonardo e rimettere in ordine i ricordi della loro infanzia e giovinezza trascorse ad Asunción – per poterli poi raccontare alla figlia dell'amico scomparso – confronta le loro vite di quel tempo ormai remoto, così diverse eppure così unite da un vincolo di amicizia che neanche la lontananza aveva potuto spezzare. La sua, da tranquillo studente borghese, «un cobarde que mira desde su balcón cómo torturan a los que denuncian las injusticias» (GERTOPÁN S. 2014: 148); con quella dell'amico, idealista e militante, costretto ben presto a fuggire all'estero, come i suoi progenitori ebrei, perché pronto a «denunciar abusos y a esos personajes que amordazaban brutalmente a todos los que [...] de una u otra manera, pensa[ban] diferentes, a los que en el poder; que injustamente lastimaban al pueblo» (GERTOPÁN S. 2014: 64); perché determinato a dare la caccia ai nazisti rifugiati nel Paese, «bajo la protección y a la sombra del dictador» (GERTOPÁN S. 2014: 147); e perché non aveva potuto accettare l'idea di «ver libre a un criminal de guerra sin condena» (GERTOPÁN S. 2014: 23) circolare per le vie di quella che considerava ormai la sua città e

dove con tanta pena i superstiti del martirio stavano provando a ricostruirsi una vita.

Nel ripercorrere con la mente gli anni dell'aperta contestazione studentesca alla dittatura, della brutale repressione, delle sessioni di tortura a cui erano sottoposti i dissidenti sotto lo sguardo muto di quanti (come era accaduto prima in tutti i territori europei travolti dalla furia antisemita) volgevano il capo dall'altra parte per connivenza, indifferenza, codardia, paura di ritorzioni verso l'intera famiglia, Guillermo comprende di essere stato partecipe, complice silenzioso del perpetuarsi della sopraffazione dell'uomo sui suoi simili.

Le pagine finali del romanzo in cui un vecchio ebreo, Benjamín, residente da anni a Londra, confessa a Guillermo l'intenzione di ritornare nella sua città natale per cercare negli archivi, negli elenchi stilati da varie Fondazioni i nomi dei suoi familiari – il cui dolente ricordo aveva accantonato nel più profondo dell'anima per poter continuare a vivere – e scrivere così la storia della loro esistenza, per lasciare una traccia del loro passaggio sulla terra, anticipano le vicende narrate nei due ultimi romanzi.

Frutto di un viaggio di Susana Gertopán alla tristemente nota città di Vilnius, dove era nato il nonno materno, quando sente «de pronto que tenía un nuevo oficio: el de juntar retazos de vida» (GERTOPÁN S. 2019: 180), *Todo pasó en setiembre* del 2019 e *La casa de la calle 22* del 2020 hanno come fulcro centrale, intorno a cui ruota l'intero esercizio della memoria, la ricerca di testimonianze, documenti, dati, foto di quanti erano stati cancellati dalla storia, sapendo che la distanza temporale sempre più ampia tra eventi che avevano lasciato attoniti il mondo intero, potrebbe generare una totale indifferenza nelle ultime generazioni.

La fusione delle immagini evocate del passato con le visioni reali del presente, realizzata attraverso il movimento concreto o immaginario dei protagonisti dei due testi, permette al lettore di

seguire una storia che ha inizio in Europa, si sposta in Paraguay per ritornare poi, a distanza di quasi un secolo, negli stessi territori del principio.

In *Todo pasó en setiembre* – il cui titolo rinvia a quel tragico mese del 1939 in cui i nazisti invasero la Polonia, ma anche al periodo in cui accadono gli eventi più importanti della vita della voce narrante –, il progetto di conoscere Vilnius, la “Gerusalemme di Lituania”, si concretizza nella scena conclusiva del romanzo, ed è elaborato dopo aver a lungo ripensato al contenuto di una lettera, scritta dal nonno e conservata gelosamente dalla nonna e dal padre.

La frase lapidaria – «Quiero que Leyb sepa la verdad, que te llevaste a mi hijo, que nos abandonaste a mí y a Shimon en este infierno» (GERTOPÁN S. 2019: 228) – con cui si conclude quel foglio ingiallito, inviato dal ghetto polacco prima del suo smantellamento, fa luce sulle ragioni del conflitto esistente tra madre e figlio, tenute segrete fino alla loro morte; e spiega i decenni di silenzi e di rancori che avevano sempre caratterizzato il loro rapporto. L’assenza di perdono, palese in quelle parole prive di qualsiasi gioia per la salvezza di almeno uno dei due bambini, resa possibile dalla autonoma decisione della giovane mamma di fuggire con il più piccolo di loro, li segna irrimediabilmente e li condanna a un volontario martirio, alla chiusura in sé stessi e alla malinconia, impedendogli di amarsi e di amare.

Sarà però Nina, la protagonista di *La casa de la calle 22*⁵³ a percorrere le strade acciottolate della città vecchia di Vilnius, per cercare la casa in cui aveva vissuto in gioventù la sua dirimpettaia Ema, prima di rifugiarsi ad Asunción. Un album di foto, lasciato in eredità dalla vecchia amica e unico «cordón afectivo» (GER-

53 Lo scorso novembre 2021 con questo romanzo Gertopán ha vinto il Premio Nacional de literatura.

TOPÁN S. 2020: 128) tra di loro, la spinge a compiere un viaggio che non si propone come pellegrinaggio nostalgico ma come ricerca meticolosa dei frammenti della sua esistenza, utili per scrivere un romanzo che sottragga dall'oblio la sua storia e quella di quanti erano rimasti immortalati in un ultimo scatto, prima di scomparire per sempre nel nulla.

Per farlo, giunge nella città simbolo, insieme a Varsavia e Lodz, della sistematica e organizzata eliminazione della comunità ebraica, «en el lugar donde descansan sus historias. En el escenario real donde vivieron esos fantasmas» (GERTOPÁN S. 2020: 58).

Sapendo che per «recordar a los muertos de la Shoá no se visitan cementerios, sino que se los busca en archivos o bibliotecas» (FEIERSTEIN L. R. 2011: 94), Nina inizia un paziente scavo per recuperare i documenti che testimoniavano il passaggio di Ema per il ghetto dove «los judíos peleaban por sobrevivir, prisioneros en su propio hábitat, aprendiendo el lenguaje del dolor, el idioma de la guerra» (GERTOPÁN S. 2020: 86).

In questo «territorio que perdió a sus habitantes, pero nunca su identidad» (GERTOPÁN S. 2020: 87), preda di un completo processo di immedesimazione, di una sorta di transfert involontario, si sente osservata da

ojos abiertos de muertos [...] Miradas sepultadas detrás de cortinados que, igual a mortajas, resguardan el interior de espacios callados, sin voces, sin melodías. Sin esperanzas. [porque allí] solo se oye la palidez del dolor, y es la memoria, un habitante más que resguarda al gueto [...]. Cada rincón, vereda, muro, ventanilla, cada piedra, retiene un nombre, un recuerdo, como testimonio de exis-

tencias. Un recuadro de historia circundado por un río (GERTOPÁN S. 2020: 87).

Appropriandosi del dolore di un esercito invisibile che la circonda, le sembra che a guidare i suoi passi siano le anime sconosciute eppure affini che le si palesano nel bosco di Paneriai, dove furono uccisi, come ha raccontato Kazimierz Sakowicz nel suo *Ponary Diary 1941-1943*, circa 50-60.000 ebrei⁵⁴.

Superato quel labile punto di incontro tra realtà e immaginazione, in quel luogo in cui troneggiano diversi monumenti in memoria delle vittime⁵⁵; dove «también está la historia de Ema, entretejida, igual a una tela de araña, a las cenizas enterradas» (GERTOPÁN S. 2020: 123); nel luogo dove «el dolor hablaba, la brisa lloraba, [y] el bosque tenía su canto, un coro de voces suplicantes» (GERTOPÁN S. 2020: 231), Nina comprende l'importanza del suo compito di riscattare il ricordo di tante vite stroncate, rimaste cristallizzate nel tempo, sapendo che «las historias, mientras alguien las recuerde, nunca mueren» (GERTOPÁN S. 2020: 156).

A mo' di conclusione

Per completezza di informazione e per dare una ulteriore prova del ritrovato interesse in Paraguay per la questione ebraica nei suoi molteplici aspetti, riteniamo opportuno concludere questo

54 Interessante è anche il libro di ŠUR G. 2002.

55 In un articolo del dicembre 2006, *Vilnius, il ghetto sepolto*, pubblicato su "La Repubblica", Gad Lerner scrisse a tal proposito: «Il ricordo della Gerusalemme di Lituania è affidato a tre o quattro lapidi, niente più. Il turismo della nostalgia qui non può avvalersi nemmeno di una memoria artefatta come a Cracovia, perché non è passato nessun Steven Spielberg a girare *Schindler's list* con lascito conseguente di localini klezmer artefatti per malinconie postume». L'articolo è reperibile in rete.

lavoro menzionando un altro libro pubblicato nel 2019, *Dos rostros un destino. Encuentro en Auschwitz-Birkenau* di Renée Ferrer. Pur non ascrivibile a quella letteratura ebraica di cui ci siamo fin qui occupati, questa ultima prova narrativa di una delle più accreditate scrittrici paraguayane ha alcuni elementi in comune con quelle di Karlik e Gertopán: il senso di colpa per essere sopravvissuti, l'obbligo di testimoniare assegnato a quelli che Primo Levi definì i "salvati", la necessità di parlare di uno dei momenti più bui dell'umanità per mettere in guardia dai pericoli insiti in ogni tipo di estremismo ideologico.

Non potendo contare su un passato familiare legato all'ebraismo, per costruire la trama di un testo che si propone come una sfida alla provocatoria affermazione di Ricardo Piglia sulle possibilità della scrittura di rappresentare l'indescrivibile («¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Este mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje», PIGLIA R. 2001 [1980]: 271), Ferrer è partita dalla lettura dell'estesa bibliografia sul tema, dalla visione dei molti film sulla vita nei campi di sterminio e dalle percezioni/reazioni provate una volta giunta nei luoghi in cui ha ambientato la storia.

Restando fedele all'idea portante della sua intera produzione poetica secondo cui «el poeta escribe sobre aquello que sacude hasta la raíz sus fibras más recónditas [y] no es extraño que trascienda su interioridad para mirar a los otros, asumiendo como propia la desdicha o la dicha de los demás, actuando como caja de resonancia del drama humano, con sus atroces o sublimes consecuencias» (FERRER R. 2001: 9), si era avvicinata all'argomento già nel 1986 quando, dopo aver visitato il Yad Vashem, il Museo dell'Olocausto di Israele, aveva scritto una poesia, *El zapatito vacío*, dedicata ai bambini ebrei scomparsi nei forni crematori. A un successivo viaggio al Lager polacco si deve invece

la silloge *Ignomia* presentata nel 2013, nella quale «hay una transfiguración, por la palabra, del sufrimiento infinito llamado Holocausto [pero que abre] las puertas a un mundo de compasión y esperanza ultraterrena, para las víctimas del horrendo sacrificio» (GONZÁLEZ REAL O. 2013: 178-179).

Sono proprio i versi di alcune di queste poesie, messi come epigrafe ai vari capitoli e a conclusione del libro, a trascinare il lettore di *Dos rostros un destino. Encuentro en Auschwitz-Birkenau* nell'inferno del lager simbolo della Shoah, ma anche del Porrajmos, il meno noto sterminio di circa mezzo milione di Rom e Sinti. In una inedita rilettura degli eventi occorsi negli ultimi anni della deportazione, infatti, Ferrer affronta soprattutto questo aspetto poco analizzato⁵⁶ da storici e narratori, immaginando una storia di amicizia tra la zingara Gjulisca e l'ebrea Hannah.

In quel microcosmo delirante dove fu predisposto nel febbraio del 1943 il cosiddetto “campo per famiglie zingare” nel settore II E con 32 baracche, vittime dello stesso programma di pulizia etnica intrapreso dai nazisti, Ferrer fa muovere le due giovani protagoniste che vivono una doppia emarginazione, essendo donne e non ariane. Attraverso un dialogo serrato che lascia spazio a continui flashback, esse fanno i conti con questa condizione concreta ed esistenziale, nei momenti in cui, sottraendosi ai ferrei controlli, riescono a comunicare e a raccontare le esperienze vissute prima e durante la reclusione, rivendicando per sé e per i posteri i valori delle rispettive culture.

56 Solo nel 1982 la Germania ha ammesso le proprie responsabilità nello sterminio dei Rom e dei Sinti. È del 1994 la prima commemorazione ufficiale in ricordo delle vittime del Porrajmos e si è svolta a Washington, nel museo dell'Olocausto. Dal 2012 a Berlino, di fronte al Reichstag, sorge una fontana che ricorda il tragico evento.

Un patto sigla il loro ultimo incontro, allorché Gjulisca, l'alfabetista figlia del popolo del vento, si dichiara disposta a prendere il posto di Hannah, figlia del «pueblo del libro» (FERRER R. 2019: 80), nella camera a gas, affinché, una volta libera, grazie all'arrivo imminente dei russi, possa scrivere «la historia de la noche en que exterminaron a todos los gitanos⁵⁷, en Auschwitz-Birkenau [convencida de que] nos borrarán de la historia [ya que] no se nos llamarán a declarar. Estaremos ausentes. Nuestro testimonio no será oído [para recordar] que las cenizas derramadas de Birkenau son también las nuestras» (FERRER R. 2019: 231-233).

Per Hannah, come per i protagonisti di Gertopán e Karlik, la liberazione, l'essere sopravvissuta grazie al sacrificio di un suo simile non significa ritornare alla vita, ma affrontare un continuo stato di angoscia perché «recordar es morir mil veces» (FERRER R. 2019: 244). E ancor più difficile le risulta dar voce ai “sommersi”⁵⁸, sostituirsi nella denuncia a quelli che Levi considerava i testimoni veri, i cui tanti corpi erano stati dispersi nel vento, gli scomparsi. Ma, quando comprende che «la única manera de superar aquella vida anclada en el terreno marcado por la corriente eléctrica [era] enfrenar[se] a su juramento» (FERRER R. 2019:

57 Si riferisce a quella tra il 2 e 3 agosto 1944 – ora ricordata con la Giornata della memoria del Porrajmos –, quando 2.897 uomini donne, vecchi e bambini furono uccisi nelle camere a gas.

58 Si deve proprio a uno storico di origine ebraica, Guenter Lewy, il più completo studio sull'argomento, *Persecuzione nazista degli zingari*, è stato edito nel 2000 dalla Oxford University Press e presentato in Italia (Einaudi) nel 2002. Il libro è stato pubblicato a quasi trent'anni di distanza dal classico ma incompleto *Il destino degli zingari* degli inglesi Donald Kenrick e Grattan Puxon (1972). È del 2016 un romanzo che affronta questa ulteriore dolorosa pagina della storia, *Canción de cuna de Auschwitz* di Mario Escobar (HarperCollins Ibérica, Madrid), finalista del Empik Award for Literature.

245), impugna la penna e trasforma il Libro nell'unica tomba in cui far riposare i resti di un popolo, quello gitano che, come il suo, era stato ingiustamente perseguitato.

Bibliografía

- ARLT Roberto, 1991, *Obra completa*, Planeta, Buenos Aires, vol. II.
- BASTI Abel, 2014, *Tras los pasos de Hitler*, Planeta, Buenos Aires.
- COLMÁN GUTIÉRREZ Andrés, 2018, *Mengele en Paraguay*, Servilibro, Asunción.
- DIONISI Maria Gabriella, 2003, *Sara Karlik: la magia del ricordo*, in Renato BADALÌ (curatore), *Satura. Studi in onore di Franco Lanza*, Sette Città, Viterbo, pp. 119-135.
- DIONISI Maria Gabriella, 2017a, *Dagli archivi del terrore al racconto del dolore*, in Emilia PERASSI - Laura SCARABELLI (curatori), *La letteratura di testimonianza in America Latina*, Mimesis Edizioni, Milano, pp. 183-206.
- DIONISI Maria Gabriella, 2017b, *La verdad después del silencio cómplice*, in Marzia ROSTI - Valentina PALEARI (curatori), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio: perspectivas socio-jurídicas*, Di/Segni-Ledizioni, Milano, pp. 113-127.
- ESCOBAR Mario, 2016, *Canción de cuna de Auschwitz*, HarperCollins Ibérica, Madrid.
- FEIERSTEIN Liliana Ruth, 2011, *Habitar la letra: judaísmo, escritura y transmisión*, Acervo Cultural, Buenos Aires.
- FEIERSTEIN Liliana Ruth, 2012, *Nombres, exilios, encierros. Susana Gertopán y la(s) escritura(s) judía(s) de Paraguay*, in *Literatura hebraica y judaica*, www.revistas.usp.br.
- FERNANDES Carla, 2009, *Chroniques individuelles, voix d'une diaspora. Le roman paraguayen aujourd'hui selon Susana Gertopán*, "Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes", n. 352, pp. 79-96.
- FERRER Renée, 2001, *Las cruces del olvido*, Intercontinental, Asunción.
- FERRER Renée, 2015 [2013], *Ignominia. Tras las huellas del Holocausto*, Ediciones Torremozas, Madrid.
- FERRER Renée, 2019, *Dos rostros un destino. Encuentro en Auschwitz-Birkenau*, Servilibro, Asunción.
- FRIEDMANN Eugenio, 1966, *Historia del azúcar en el Paraguay*, El Arte, Asunción.

FRIEDMANN Eugenio, 1972, *En busca de un destino. Memorias de Emilio Carlins*, Talleres gráficos, Asunción.

GERCHUNOFF Alberto, 1950, *Los gauchos judíos*, Buenos Aires, Sudamericana.

GERTOPÁN Susana, 1998, *Barrio Palestina*, Arandurã editorial, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2005a [2000], *El nombre prestado*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2005b [2004], *El retorno de Eva*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2007, *El otro exilio*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2009, *El equilibrista*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2010, *El callejón oscuro*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2014, *El fin de la memoria*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2017, *Los judíos en Paraguay, entre realidad y representación literaria*, "Letterature d'America", n. 163, pp. 81-101.

GERTOPÁN Susana, 2019, *Todo pasó en setiembre*, Servilibro, Asunción.

GERTOPÁN Susana, 2020, *La casa de la calle 22*, Editorial Rosalba, Asunción.

GLUSBERG Samuel, 1924, *La levita gris. Cuentos judíos de ambiente porteño*, s. e., Buenos Aires.

GONZÁLEZ REAL Osvaldo, *Escritos sobre literatura paraguaya y otros ensayos*, Servilibro, Asunción.

GUEZ Oliver, 2018 [2017], *La desaparición de Josef Mengele*, Tusquets, Buenos Aires.

KARLIK Sara, 1994, *La mesa larga*, Caja de Ahorro del Mediterráneo, Alicante.

KARLIK Sara, 1999, *Nocturno para errantes eternos*, El Lector, Asunción.

KARLIK Sara, 2002, *El arca de Babel*, Nuevohacer, Buenos Aires.

KARLIK Sara, 2005, *La inquietud de la memoria*, Nuevohacer, Buenos Aires.

KARLIK Sara, 2015, *El placer de la nostalgia*, Criterio Ediciones, Buenos Aires.

KENRICK Donald e PUXON Grattan, 1972, *Il destino degli zingari*, Rizzoli, Milano.

KLEINPENNING Jan M. G., 1999, *La inmigración alemana al Paraguay y su papel en el desarrollo económico desde 1870*, in Barbara POTTHAST - Karl KOHUT - Gerd KOHLHEPP (curatori), *El espacio interior de América del Sur*, Vervuert, Frankfurt/Main-Madrid.

LERNER Gad, 2006, *Vilnius, il ghetto sepolto*, "La Repubblica".

LEVI Primo, 1984, *Ad ora incerta*, Garzanti Editore, Milano.

LEVI Primo, 2001, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.

LEWY Guenter, 2002 [2000], *Persecuzione nazista degli zingari*, Einaudi, Torino.

LLANO Mariano, 2004, *Hitler & los nazis en el Paraguay*, AGR Servicios gráficos, Asunción.

MCÉVOY Gabriela, 2012, *Asimilación y memoria colectiva en la novela Barrio Palestina de Susana Gertopán*, "Hispania", vol. 95, n. 3, pp. 377-388.

NAGY Arturo, 1971, *Suicidio en San Bernardino*, in *La princesa de Sallerno y otros relatos*, Editorial del Centenario, Asunción.

PARTYKA Betsy, 2010, *Nocturno para errantes eternos: Sara Karlik y el nuevo bildungsroman*, "Chasqui", vol. 39, n. 1, pp. 81-91.

PASTORE Carlos, 1972, *La lucha por la tierra en el Paraguay*, Ed. Antequera, Montevideo.

PIGLIA Ricardo, 2001 [1980], *Respiración artificial*, Anagrama, Barcelona.

RODRÍGUEZ ALCALÁ José, 1907, *El Paraguay en marcha*, Taller el País, Asunción.

SADOW Stephen A., 2006, *Literatura y cultura judía latinoamericana*, "Hostos Review/Revista Hostosiana", n. 4, Lawi, New York.

SEIFERHELD Alfredo M., 1981, *Inmigración y presencia judía en el Paraguay*, s.e., Asunción.

SEIFERHELD Alfredo M., 1985, *Nazismo y Fascismo en el Paraguay. Vísperas de la II guerra mundial. Gobiernos de Rafael Franco y Félix Paiva (1936-1939)*, Editorial Histórica, Asunción.

SEIFERHELD Alfredo M., 1986, *Nazismo y Fascismo en el Paraguay. Los años de la guerra gobiernos de José Félix Estigarribia e Higinio Morínigo (1939/1945)*, Editorial Histórica, Asunción.

SOSNOWSKI Saul, 2012, *Una identidad en la zona de las múltiples*, in Verena DOLLE (curatore), *Múltiples identidades. Literatura judeo-latino-americana de los siglos XX y XXI*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.

SPRINGBERG Pedro, 1915, *El alma y la literatura judaicas*, "Letras" n. 3, Asunción.

ŠUR Grigorij, 2002, *Gli ebrei di Vilna. Una cronaca dal ghetto 1941-1944*, La Giuntina, Firenze.

SZLENGE Władysław, *Paszporty*, in <http://www.zchor.org/szlengel/szlengel.htm>

MEMORIAS JUDÍAS EN LA RECIENTE
NARRATIVA TESTIMONIAL ARGENTINA

Irene M. Theiner

Università degli Studi di Salerno

Introducción

La pregunta sobre la (im)posibilidad de representar la construcción de las memorias post-traumáticas sigue suscitando debates y distintas respuestas en la sociedad argentina. A partir de la posdictadura, se manifestó con mayor énfasis que en otros contextos la identificación de la catástrofe local con el Holocausto. Su incidencia en reconstrucciones ensayísticas y literarias se debe entre otras cosas a la importancia numérica, así como a la influencia sociocultural de la comunidad judía en Argentina.

El presente trabajo se centra en la elaboración literaria de la catástrofe por parte de Laura Alcoba, Mariana Eva Perez¹, Ángela Urondo Raboy y Raquel Robles, cuatro autoras que (re)plantean mediante variadas estrategias narrativas las funciones de «la memoria, el testimonio y autoficción como formas de problematizar lo político y social desde el filtro de lo personal» (ARFUCH L. 2015: 817).

Las preguntas que guían el trabajo son:

1 Respeto la decisión de la autora de quitar la tilde a su apellido.

1) ¿La inclusión o no de lo judío en el entramado narrativo depende de los lazos familiares representados en el texto?

2) ¿Estas memorias judías se circunscriben a la Shoah?

3) ¿Qué funciones desempeña la inclusión de memorias judías en algunas de estas narrativas de la catástrofe? En particular, ¿constituyen un punto de referencia a partir del cual cuestionar la «condición de *sujeto sin agencia*, [...] *sujeto silente* [...] víctima *como se debe de ser*» (GATTI G. 2016: 182, cursivas del autor)?

Para intentar responderlas, en primer lugar trazaré un somero panorama de la historia de las comunidades judías en Argentina, que permitirá también rastrear los vínculos entre las obras de las autoras de origen judío y su historia familiar. Seguidamente mencionaré los debates en ámbito histórico-sociológico y de estudios literarios acerca de la pertinencia del modelo del Holocausto para comprender las prácticas del terrorismo de Estado y me referiré a la recepción de Primo Levi. Tras la presentación del corpus, trataré las narrativizaciones de herencias judías, la presencia o no de las conceptualizaciones en debate y la atribución de agentividad a las protagonistas de los eventos relacionados con matrices de la historia judía.

La presencia judía en Argentina

La colectividad judía² de la Argentina no solo es la mayor del mundo hispanófono, sino que es la séptima por importancia numérica en el mundo (CHERJOVSKY S. 2013: 29). Desde comienzos de la época colonial llegaron conversos y criptojudíos a las colo-

2 Sergio Cherjovsky aclara que no es tan simple determinar a «quién considerar o no judío/a [...]. Adrián Jmelniczky y Ezequiel Erdei (2005) determinaron cuatro criterios: la ascendencia (tener, al menos, uno de los cuatro abuelos judío), la autodefinición, la religión (quien desciende de madre judía es necesariamente judío) y la adopción (mediante conversión religiosa) [...]» (29).

nias americanas de España y Portugal. A partir de las independencias, con la paulatina ampliación de la libertad de culto, fueron llegando judíos de Europa occidental. Las primeras instituciones y singagogas se fundaron a partir de 1860.

Hacia fines de siglo, el panorama cambió, debido a la situación en el imperio zarista, donde vivía aproximadamente la mitad de la población judía mundial. Al anexar los reinos de Polonia y Lituania, el imperio había englobado numerosas comunidades judías y se intensificó su presión sobre las mismas (30-31), llegando a los pogromos (1881, 1884, 1903-1906) con la connivencia de los zares.

Tras la invitación del presidente argentino J.A. Roca «a los judíos del imperio a trasladarse al país» (32), el primer buque con colonos llegó en 1889. Fue por obra del barón Maurice de Hirsch, quien fundó en 1891 la Jewish Colonization Association (en adelante JCA), que la llegada de colonos judíos al litoral rioplatense creció de manera considerable hasta la Primera Guerra Mundial. La colonización siguió consolidándose hasta la Segunda Guerra para declinar durante la posguerra y concluir con el definitivo retiro de la JCA de la Argentina en 1975.

Cherjovsky intenta echar luz sobre las cuestiones silenciadas en las memorias oficiales de los colonos: los conflictos con la JCA, los desacuerdos entre colonos tanto por asuntos materiales, como por divergencias ideológicas y religiosas, así como por la prostitución.

Una cuestión silenciada durante mucho tiempo fue el “pogromo de la Semana Trágica” de 1919, cuando los judíos fueron estigmatizados como maximalistas y sufrieron todo tipo de violencias por parte de civiles, policías y militares. El relato testimonial del pogromo argentino por parte de Pinie Wald, *Koshmar*, escrito en ídish en 1929, fue traducido al castellano por Simja Sneh en 1987 y vuelto a publicar en 1998 por Pedro Orgambide. Una

nueva edición apareció al cumplirse los cien años (SENKMAN L. 24/2/2019, en línea).

La asociación judío-bolchevique/revolucionario reemergió una y otra vez en Argentina. Daniel Lvovich (2003) estudió sucesivos picos de violencia antisemita en los años 30 (primera dictadura militar) y 60 (Movimiento Nacionalista Tacuara).

Durante los años 60 y 70, la radicalización política en el país y los ecos de los procesos emancipadores latinoamericanos (sobre todo en Cuba y Chile), condujeron a algunos jóvenes judíos a abandonar el sionismo por organizaciones de izquierda locales (KAHAN E. 2015), lo que provocó no pocas tensiones en el seno de la colectividad.

Ya iniciada la dictadura, algunas instituciones judías pudieron seguir brindando espacios de cierta libertad (KAHAN E. 2011: 367). Quizás, porque –como observa Emmanuel Kahan– en el seno de la Delegación de Asociaciones Israelitas de Argentina (DAIA) hubo un cierto consenso hacia la “lucha contra la subversión” y al ideario de “reorganización social” proclamados por el régimen dictatorial (360). En efecto, la DAIA fue acusada de no (pre)ocuparse por los detenidos-desaparecidos de origen judío, no obstante varios sobrevivientes señalaran un particular enoñamiento con ellos. Kahan redimensiona estas afirmaciones, ya sea por la dificultad para aplicar la categoría de “judío” y, sobre todo, porque «si bien podría reconocerse diversos “tratos especiales” –a “judíos”, “mujeres”, “negros”, “guerrilleros”, etc.– la experiencia concentracionaria no permite ponderar una jerarquización de las víctimas» (363).

Significativo en este periodo, fue el caso Graiver, vinculado al secuestro del periodista Jacobo Timerman³, cuya denuncia «del carácter genocida/antisemita de la dictadura» (KAHAN E. -

3 El grupo financiero Graiver, (supuestamente) vinculado a organizaciones revolucionarias, aportó capital para el diario “La Opinión”, dirigido por Ti-

SCHENQUER L. 2016: 156) no tuvo el eco esperado en la DAIA. Los referentes del campo judío consideraban entonces que las prácticas antijudías estaban «disociadas de la violencia represiva desplegada por el Estado» (158). Que Elie Wiesel no estuviese dispuesto a comparar la dictadura con el genocidio perpetrado por los nazis «benefició a la dirigencia judía local» (157).

A partir de la posdictadura, los crímenes del terrorismo de Estado y los atentados a la Embajada de Israel (1992) y a la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA, 1994) encontraron un espacio en la memoria colectiva argentina en general y de la colectividad judía en particular –a diferencia del pogromo de 1919– porque se dieron en el momento en que ya estaba en construcción el paradigma histórico de la Shoah «como época de las víctimas» (SENKMAN L. 24/2/2019, en línea).

Conceptualizaciones en debate

Elizabeth Jelin y Perla Sneh cuestionan el empleo de los términos Shoah⁴ y Holocausto. Jelin se basa en Giorgio Agamben para rechazar “Holocausto”⁵ y se decanta por «“exterminio nazi”, o a veces la palabra hebrea Shoah, en su sentido de catás-

merman, quien fue secuestrado el 15 de abril de 1977 y liberado el 24 de septiembre de 1979.

4 Los autores que se ocupan del tema oscilan entre las grafías Shoah, Shoa y Shoá.

5 «Nel caso del termine “olocausto”, invece, stabilire una connessione, anche lontana, tra Auschwitz e l’olah biblico, e tra la morte nelle camere a gas e la “dedizione totale a motivi sacri e superiori” non può che suonare come una beffa. Non solo il termine suppone un’inaccettabile equiparazione tra forni crematori e altari, ma raccoglie un’eredità semantica che ha fin dall’inizio una colorazione antiebraica. Di questo termine, pertanto, noi non faremo mai uso. Chi continua a servirsene, dà prova d’ignoranza o d’insensibilità (o dell’una e l’altra cosa insieme)» (AGAMBEN G. 2010 [1998]: 29).

trofe o devastación» (2002: 70-71). Mientras Sneh (2011) problematiza la ausencia del ídish y propone el término “Jurbn”.

Emmanuel Kahan y Daniel Lvovich (2016) estudiaron varias aristas de la memoria del Holocausto, dentro y fuera de las comunidades judías en Argentina, proponiendo una periodización en cuatro etapas. En la primera, contemporánea al exterminio de los judíos en Europa, ante las noticias que llegaban a la Argentina, la colectividad comenzó a desplegar políticas de memoria en su interior, generalmente en ídish, por lo que no se generalizaron en el espacio público. La segunda etapa, que abarca los años 60 y parte de los 70, se vio marcada, por un lado, por la problemática del antisemitismo ligada al conflicto en Medio Oriente. Por otro, los jóvenes revolucionarios de los años 60 y 70, dentro y fuera del mundo judío, tomaron el levantamiento del gueto de Varsovia como modelo, identificándolo con los procesos de radicalización política en Argentina. El foco pasó así de la victimización a la rebeldía y la resistencia (KAHAN E. - REIN R. 27/2/2019: 26’45”-27’15”).

Durante la dictadura, las condiciones sociales y culturales fueron propicias para una paulatina «apropiación del Holocausto en clave argentina» (KAHAN E. - LVOVICH D. 2016: 328). Si el intento de Timerman de denunciar la represión como un “nuevo Holocausto” no obtuvo en principio el efecto que él esperaba, hacia fines de la dictadura, la equiparación entre ambas catástrofes fue ganando espacio. Incluso dentro del campo militar, una afirmación del general Roberto Viola implicaría una «involuntaria homologación de la dictadura con el nazismo» (VERBITSKY H. 1995: 41) y el capitán de corbeta (R) Adolfo Scilingo confesó «hicimos cosas peores que los nazis» (8).

Con la transición hacia la democracia, la comparación de los métodos represivos de la dictadura y su antisemitismo con el Holocausto se consolidó y las reticencias de la colectividad judía dieron paso a un reconocimiento de convergencias. Tanto es así

que el rabino Marshall Meyer, durante la conmemoración del levantamiento del gueto de Varsovia, el 25 de abril de 1984, dijo que «“los argentinos hemos vivido un mini-holocausto”» (cit. en KAHAN E. - SCHENQUER L. 2016: 164).

Entre los intelectuales que conceptualizaron la catástrofe argentina según el paradigma del Holocausto, Fernando Reati (1992: 76-77) menciona a Osvaldo Bayer, Juan Gelman, Jacobo Timerman y Ricardo Piglia. Pero tanto Reati como Florinda Goldberg (2001) problematizan la equiparación al mismo tiempo que observan que se ha instalado en buena parte del imaginario argentino. Por su parte, según Héctor Schmucler (1996), si bien la Shoah y la desaparición de miles de argentinos son históricamente incomparables, las acomuna el no permitir una muerte humana.

Si a pesar de los cuestionamientos, el término “Holocausto” se fue imponiendo se debe a que «según Andreas Huyssen (2007: 17) vivimos en una era en la que el Holocausto se ha convertido en un “tropos universal del trauma histórico”» (KAHAN E. - SCHENQUER L. 2016: 150). Ejemplos de la instalación del tropos son la fundación en Buenos Aires del Museo del Holocausto (1999)⁶ y la publicación de *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (ACTIS M. et al. 2001), en que las autoras entretajan en su testimonio colectivo una densa serie de citas, epígrafes y metáforas de sobrevivientes de la Shoah y de la Biblia (FEIERSTEIN L. 2014).

“Genocidio” es quizás el término más debatido, no solo dentro del ámbito académico sino también en su articulación con discursos jurídicos y los propios de las organizaciones de dere-

6 En su página inicial se presenta como «[...] un espacio vivencial que integra la historia del Holocausto-Shoá y sus repercusiones en la Argentina, con el objetivo de educar a las nuevas generaciones y preservar la memoria» (MUSEO DEL HOLOCAUSTO DE BUENOS AIRES, en línea).

chos humanos. Apenas un año después de la instauración de la dictadura, apareció en España la publicación *Argentina, proceso al genocidio* (CADHU 1977). Fue a partir de la transición que, por un lado, estudiosos como Silvia Sigal (2001) y Hugo Vezzetti (2002, 2014) cuestionaron el empleo del término para caracterizar la experiencia dictatorial argentina, mientras que, por otro, el sociólogo Daniel Feierstein, director del Centro de Estudios sobre Genocidio (creado en 2007), elaboró la categoría “prácticas sociales genocidas”. Su punto de partida es la idea de que los nazis no se propusieron solo exterminar a los judíos sino «transformar a la propia sociedad alemana a través de los efectos que la ausencia de dichos grupos generaría en los sobrevivientes» (FEIERSTEIN D. 2009: 23). Identifica varios tipos de genocidio y un modelo de desarrollo en seis etapas sucesivas –desde la construcción del enemigo hasta la realización material y simbólica de su aniquilamiento–.

Luciano Alonso (2013) y Marina Franco (2018) reconocen la utilidad del concepto por su potencial movilizador para los organismos de derechos humanos y por los efectos jurídicos de tipificar ciertos crímenes como genocidios. Pero cuestionan el empleo de modelos explicativos universalizantes que suponen secuencias prefijadas porque impiden la búsqueda de conceptos adecuados para comprender los distintos procesos en sus respectivos contextos. También Enzo Traverso señala los riesgos de que la globalización del concepto sea más funcional al «reconocimiento público de las víctimas que [a] explicar el proceso histórico que las produjo» (2019: 164). Emilio Crenzel acusa a Feierstein de reproducir la «despolitización de los desaparecidos y tergiversa[r] la historia argentina reciente, la del genocidio nazi y la identidad de las víctimas de ambos procesos» (2016: 62-63).

También la extensión del término “campo de concentración” a los centros argentinos es problemática. En 1998 Pilar Calveiro tituló su trabajo *Poder y desaparición. Los campos de concen-*

tración en Argentina. Tras estudiar el funcionamiento de varios centros clandestinos de detención en distintas partes del territorio argentino, Pablo Scatizza (2012) concluye que –salvo la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)– eran diferentes a los campos nazis⁷. El mismo Primo Levi consideraba que el sistema concentracionario nazi era incomparable a cualquier otro horror, como por ejemplo «gli scomparsi in Argentina» (LEVI P. 1986: 12).

Si Primo Levi ya en 1986 mencionaba a los desaparecidos, en Argentina recién se lo empezaría a conocer hacia fines de esa década. Cuando Calveiro menciona a «Carlos [sic] Levi [autor de] *Si questo è un huomo* [sic]» (1998: 146), resulta evidente que su conocimiento era incipiente. En *Ese inferno...*, las autoras le dedican bastante espacio y, sin embargo, una de ellas siente la necesidad de explicar que se trata de «[...] un judío italiano que sobrevivió y finalmente se suicidó» (ACTIS M. *et al.* 2001: 285). En una entrevista Nora Strejilevich no solo cuestiona la equiparación entre los centros clandestinos argentinos y los campos de concentración nazis, sino que señala el riesgo de que el modelo narrativo europeo «parali[ce] el acto del testimonio» (CAPPELLINI S. 2017: 314).

En torno a las agencias de las víctimas y su representación discursiva

En numerosos trabajos Gabriel Gatti ha planteado si, y en qué medida, la víctima puede hablar y actuar, es decir, ser un sujeto con agencia. Para la sociología tradicional, el sujeto se caracteriza «por su capacidad de acción, acción a través de la que se hace y hace el mundo» mientras que la «víctima no tiene agencia» (GAT-

7 La ESMA se asemeja a los campos nazis, en que funcionaban diversos “staff”, grupos de víctimas obligadas a colaborar con los verdugos.

TI G. - MARTÍNEZ M. 2017: 11-12). La visibilización de las víctimas de violaciones a los derechos humanos a través de una poderosa red de dispositivos es ciertamente necesaria y eficaz.

Pero es cierto asimismo que el lugar que [se] dibuja para ese sujeto, encierra: lo encierra en la condición de *sujeto sin agencia*, en la posición de *sujeto silente*. Las políticas del cuidado de la víctima, ciertamente, encierran en un lugar de difícil escape a quienes son objeto de sus desvelos (GATTI G. 2016: 182, cursivas del autor).

La palabra de la «víctima *como se debe de ser*» (182, cursivas del autor) está condicionada por mediaciones. Ya sea en terapias que ven a las víctimas «como sujetos del trauma y objetos de la cura» (183), o bien testimoniando según los marcos y canales reconocidos. Sin embargo, Gatti observa en algunas narrativas recientes (entre las que menciona el *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez) una agencia que no es solo la del dolor. Sin renunciar a su condición de víctimas, pueden mostrar la construcción de los roles y cuestionar aquellas representaciones cristalizadoras y desagentivadoras, que reconocen como víctima solo a quien responde a las expectativas de quienes se posicionan como agentes de la asistencia. Gatti concibe al ciudadano-víctima, como quien –sin perder su condición sufriente– adquiere los atributos del ciudadano, «la agencia y la palabra proactivas» (GATTI G. - MARTÍNEZ M. 2017: 13).

Según Arfuch, las escritoras de nuestro corpus cumplen «un acto de agencia, podríamos decir, de afirmación identitaria, con el orgullo de la herencia –sin desmedro de la crítica– pero *haciéndose un nombre*, configurando su propio territorio existencial» (2015: 832, cursivas de la autora). Estas agentes-enunciadoras son también –tratándose de autoficciones– sujetos del enunciado. Es precisamente en ese nivel que analizaré el grado de

agentividad que se atribuyen en los eventos relacionados con memorias judías.

La agentividad es un concepto complejo y no hay un vasto consenso entre los estudiosos sobre cuáles son sus rasgos definitorios (VEECKER C. 2012). Chantal Melis incluye «entre sus componentes necesarios la presencia de una acción, instigada voluntariamente, con la intención de lograr determinado fin» (2012: 22). Roberto Flores caracteriza la agentividad como la capacidad «para actuar en el mundo» (2018: 45) y al agente como quien es capaz de decidir, planear y controlar la acción. Pero propone separar ambas nociones, porque la agentividad se puede reconocer –en grado menor– en el experimentador, es decir, en el participante que experimenta o desarrolla alguna actividad sensorial, perceptiva o cognitiva. Todos los autores coinciden en situar al experimentador en una zona intermedia entre el agente y el paciente (la entidad afectada por la acción de un agente) y, según el contexto, su interpretación será más o menos agentiva.

El corpus

Mariana Eva Perez, Ángela Urondo Raboy y Raquel Robles, que publicaron respectivamente *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2016 [2012]⁸), *¿Quién te creés que sos?* (2012) y *Pequeños combatientes* (2013), son hijas de militantes montoneros desaparecidos o asesinados. Perez y Urondo Raboy fueron secuestradas, respectivamente a 15 y 11 meses de edad junto a sus madres, pero pronto devueltas a sus familiares. También Laura Alcoba, autora de *La casa de los conejos* (2014 [2007])⁹ es

8 La primera edición fue publicada en 2012 por Capital intelectual de Buenos Aires.

9 En 2008 se publicó la traducción al español por Leopoldo Brizuela del original en francés *Manèges* (2007).

hija de militantes montoneros, pero no desaparecidos, sino encarcelados en distintos momentos y luego exiliados, como la misma Laura.

Alcoba y Robles asumen respectivamente la mirada y la voz de las niñas que fueron. Alcoba narra en primera persona el «re-tazo de infancia argentina» (11) en clandestinidad entre militantes hasta el momento en que «por fin se toma la decisión» (121) de que su madre y ella se fueran. Robles también recurre a la primera persona, pero en pasado, para relatar las vivencias de una niña de unos seis años tras la desaparición de sus padres y el consecuente traslado a casa de los tíos maternos con su hermano menor. Allí los niños convivirán también con ambas abuelas. La narradora niña se refugia con su hermano en la fantasía de organizar un «Ejército Infantil de Resistencia» (15) en espera del regreso que no se producirá.

Los textos de Perez y Urondo Raboy se originaron en sus respectivos blogs: *Diario de una princesa montonera* y *Pedacitos*. Perez narra desde la adultez, con pocas incursiones en su infancia y adolescencia. En su texto explora y subvierte con ironía los discursos cristalizados acerca de la catástrofe que ella vivió en carne propia con su secuestro, la desaparición de sus padres y la búsqueda y encuentro problemático con su hermano nacido en cautiverio. Y las consecuencias: su militancia conflictiva en Abuelas de Plaza de Mayo y en H.I.J.O.S.¹⁰, su alejamiento para emprender otras militancias –el Colectivo de Hijos y el Réseau mondial de solidarité des mères, sœurs, filles, épouses, proches de per-

10 Abuelas de Plaza de Mayo, organización fundada en 1977, en el texto aparece siempre como ***. H.I.J.O.S. – Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio – se fundó en 1995, cuando los logros de los primeros años de la presidencia de Alfonsín (el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas y el Juicio a las Juntas) parecían haber naufragado por las leyes de Punto final (1986) y Obediencia Debida (1987) y los indultos del presidente Menem a los militares condenados en el Juicio (1990).

sonnes enlevées et disparues –, pero sobre todo su deseo de «escribirme una historia que pueda habitar» (2016: 75). El relato de Urondo Raboy atraviesa su vida desde la concepción hasta el momento de la escritura de la obra, con algunos saltos hacia pasados familiares anteriores. Recorre la ardua recuperación de su identidad ocultada por los familiares que la habían adoptado y la demanda de justicia para sus padres y para sí misma.

Representaciones de vínculos familiares y tradiciones judías

Alcoba no hace ninguna referencia a la historia de los judíos ni a sus tradiciones. En cambio, sí forman parte del entramado de los textos de Perez, Urondo Raboy y Robles, todas ellas hijas de familias cuya rama materna es de origen judío.

La princesa montonera se crió con sus abuelos paternos católicos. En el *Diario...* representa el abandono del ámbito cristiano por el judío tras la fracasada confesión con un cura en la iglesia castrense. Sigue un relato de su abuela materna judía, Rosa Roin-sinblit, «de un pogrom que sufrieron sus antepasados» (2016: 25), que se ve confirmado en una entrevista a la misma Rosa: «Mi familia llegó desde la ciudad rusa de Grodno a la Argentina en las postrimerías del siglo XIX, escapando de los pogroms de la Rusia zarista» (BUBLIK M., 15/8/2019, en línea).

De la narrativa de Perez emergen los anhelos de la princesa montonera por integrarse en el judaísmo, aunque no falten oscilaciones. Por un lado, afirma, «me asumí judía» (2016: 25) y por otro, se sitúa entre los no judíos, «todos los goim somos iguales» (72). Se declara atea, «Dios no existe, obvio que no», pero desea «[...] que me bendigan todos y cada uno» (25) de los dioses y santos. En la embajada de Argelia responde, temeraria, al cónsul a quien ha solicitado una visa «Sí, somos judíos. (¿Qué me pasa? Tenía que decir que mi abuela es judía, que yo no, que no me importa la religión)» (111).

A lo largo del texto emplea términos relacionados con celebraciones de la colectividad sin explicar su significado: pesaj (pascua judía), jupá (palio nupcial), matzá (pan ácimo), Rosh Hashaná (año nuevo judío), Shaná Tová (próspero año nuevo). Al final se casa con Jota y sueña con que su padre –que «respe- ta su elección religiosa»– fuese quien la entregara bajo la jupá, mientras «la madre, que renegaba del idisch, está feliz» (179).

Urondo Raboy reconstruye explícitamente su linaje judío:

Ñuque

Mis bisabuelos Mauricio Raboy y Fanny Kovalivker eran de un pueblito en Ucrania llamado Kaminka. Murieron en un pogrom (una especie de linchamiento masivo antisemita) ocurrido en 1921. Mi abuelo Ñuque, que tenía entonces aproximadamente 8 años, fue de su familia el único sobreviviente de la matanza. Siendo todavía un niño, viajó solito, en camión, tren y barco, hasta la lejana Argentina [...] (2012: 222).

Gracias a testimonios de familiares y amigos consigue rearmar la historia de su madre: «hija de Ñuque Raboy, un padre inmigrante ruso sobreviviente de los linchamientos masivos antijudíos, y de una madre judía nacida en Bahía Blanca, Teresa Listingart» (145). Aquí y allí aparecen nombres de sus novios judíos y menciona su pertenencia a la Sociedad Hebraica Argentina. Interpreta que las peleas entre su madre y Ñuque por sus opciones políticas se debían a que «la represión que había sufrido de niño le bastaba para temer por el bienestar de su hija» (149). De las tradiciones solo comenta «los judíos no suspenden bodas por fallecimientos» (150). Con «adonde fueran, los iríamos a buscar. Algún día, tarde o temprano, los íbamos a encontrar, la Justicia los iba a encontrar» (240), remite a cantos habituales durante las manifestaciones callejeras o en los tribunales, que vinculan las

catástrofes argentina y judía: «Olé, olé, olé, olá, como a los nazis les va a pasar: adonde vayan los iremos a buscar».

Robles cuenta que «si bien mi abuela no era religiosa, sabía muy bien todo lo que tenía que saber un religioso judío» (2013: 30). De las tradiciones narra que los viernes

en cuanto se despertaba la abuela judía empezaba a decir que había que sacar el pez de la bañadera porque nos teníamos que bañar todos. [...] Por un momento todos aguantábamos la respiración en silencio, hasta que empezaba la primera discusión en ídish del día. La abuela gritaba en ídish, la tía le contestaba a veces en ídish, a veces en castellano (2013: 23-24).

Esa abuela, que «se ponía a cantar el Himno de los Partisanos Judíos (23)», es la fuente principal de los conocimientos que la niña tiene sobre el levantamiento del gueto de Varsovia, importante hilo conductor del relato. No he encontrado documentos para saber si los antepasados judíos de Robles llegaron antes de la Shoah. Solo la siguiente referencia a su abuela y al levantamiento:

Mia nonna materna era ebrea. Da bambina frequentavo un'associazione ebraica culturale di sinistra (Ikuf) e partecipavo ai campi estivi. Ogni anno celebravamo l'anniversario dell'insurrezione. [...] Gli insorti del ghetto sono parte della mia famiglia (GOLDKORN W. 15/1/2016, en línea).

Los maestros de esa asociación, justamente porque conmemoran el levantamiento, son «de los nuestros [...] la gente buena es compañera» (101), es decir

[...] Judíos revolucionarios, por supuesto. Porque la abuela eso me lo había aclarado bien, no todos los judíos son buenos, algunos son peores que los nazis. A mí me parecía difícil ser peor que los nazis, pero ella de nazis sabía más (137).

La referencia a algunos judíos «peores», podría remitir a aquellos dirigentes de instituciones judías que aceptaron o se adaptaron al régimen dictatorial.

Las palabras clave: Holocausto, Shoah, genocidio, campo de concentración, nazi, gueto/ghetto y Primo Levi

Ninguna de las cuatro autoras emplea Holocausto o Shoah, ni para referirse al caso europeo ni al argentino. Alcoba tampoco escribe ninguna de las otras palabras, ni menciona a Primo Levi.

Perez se refiere una vez al «genocidio en Ruanda» (2016: 24) y al relatar las discusiones entre exmilitantes cincuentones sobre las palabras adecuadas en una conmemoración, «genocidio» es una de las «que quedaron afuera» (52). Urondo Raboy, en cambio, emplea en 18 ocasiones «genocida/s» para categorizar a los represores.

En cuanto a la expresión “campo de concentración”, Perez la rechaza explícitamente «Menos campo de concentración, advierto» (2016: 114). Pero durante una audiencia con el entonces presidente Néstor Kirchner un grupo de jóvenes militantes de Abuelas de Plaza de Mayo, le presentan el proyecto de reconstruir las vidas de sus padres desaparecidos, antes y durante su paso por el «campo de concentración» (166). La Casa Cuna de Mendoza donde Urondo Raboy estuvo de beba tras el secuestro es un «campito de concentración» (2012: 64). La siguiente y única otra ocurrencia remite al relato sobre el niño Hurbinek, «muerto en un campo de concentración nazi» (238).

La pequeña combatiente de Robles no emplea ni “genocidio” o “genocida/s” ni “campo de concentración”.

En Perez hay una única referencia a la persecución nazi en un sueño¹¹ «los nazis [...] nos van a agarrar. Por zurdos, por judíos o por las dos cosas» (101). Encontramos aquí la asociación judíos-izquierdistas que –como hemos visto– causó estragos ya desde la Semana Trágica de 1919. Pero también la asociación Shoah-dictadura argentina: son nazis los que persiguen a los compañeros, o sea, los montoneros. También en Urondo Raboy hay una ocurrencia en el relato de Hurbinek antes citado. En Robles encontramos 8 ocurrencias de “nazi/s”, principalmente para relatar el levantamiento del gueto de Varsovia y evocar la asociación judíos-rebeldes y sus riesgos: «en definitiva habían sido judíos los rebeldes del gueto de Varsovia y ser rebelde no caía bien en ningún lado» (31).

Gueto/ghetto merece una particular atención: Robles, emplea la grafía españolizada «gueto» y en todos los casos para referirse al levantamiento de Varsovia. En cambio, Perez escribe «ghetto», es decir, según el sistema gráfico fonético italiano¹². Se trata del reducto de los organismos de derechos humanos, en primer lugar, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. Lo califica de «porteño» (23), con intrigas de poder que llevan a la constitución de un grupo «vip» (22), que para ella son los «villanos del ghetto» (28). Ella misma es la «huérfana expulsada del ghetto» (63), por alejarse entre otras cosas de la «prensa del ghetto» (84) y por «querer desafiar el sentido común del ghetto» (91). Su

11 En una entrevista, Perez afirmó que «Los sueños [del *Diario*] son transcripciones exactas, no tienen nada de agregado» (OROSZ D. 2021, 9 de mayo).

12 Ensayistas como Florinda Goldberg emplean esta grafía y otros oscilan entre las dos grafías ya mencionadas y “gheto” e, incluso, “guetto”. Si en algunos casos puede tratarse de descuido, de falta de atención a la lengua, no creo que sea el caso de Perez, hábil y perspicaz en la manipulación de los recursos lingüísticos para desmarcarse de las reglas consensuadas.

abuela Rosa Roisinblit, en cambio, vicepresidente de Abuelas, es reverenciada por quienes «circula[n] por el ghetto» (94) y los integrantes del Equipo Argentino de Antropología Forense son «los detectives del ghetto» (144). Urondo Raboy, en cambio, no emplea el término con ninguna de las diversas grafías.

Si la pequeña combatiente no tiene conocimiento de Primo Levi, sí lo tienen las narradoras-protagonistas adultas. Perez lo cita como faro del «deber testimonial» que la llama y al que responde no solo con «Primo Levi, ¡allá vamos!» (2016: 22), sino que fantasea con «que Primo o Hannah [Arendt] son lindos nombres para eventuales hijos» (112). Además «Santo Primo Levi» está entre los santos cuya intercesión pide «para que me iluminen con un rayo de originalidad y me protejan de la mala prosa» (112). Urondo Raboy lo menciona solo en el «relato sobre Hurbinek [...]. Del libro *La tregua*, de Primo Levi» (2012: 238).

Víctimas insumisas

La cuestión es si «siguen siendo princesitas huérfanas/de la revolución y la derrota/en el exilio eterno de la infancia» (PEREZ M. E. 2016: 28) o si se rebelan al rol cristalizado y responden a la provocación «quién te creés que sos» (URONDO RABOY 2012: título; PEREZ M. E. 2016: 129). Y, en qué medida la inclusión de memorias judías es funcional a «revertir el signo de la marca» (146).

Perez relata cómo la princesa montonera abandonó el ámbito católico por el judío en el apartado titulado «Dios»:

A **mí** la fe en dios **me** abandonó en la pubertad. [...] **Tenía** tanto **miedo** de Jesús como del diablo. **Sabía** por Site [Rosa Roisinblit], que los judíos no **creían** (¿no **creíamos**?) que fuera el mesías. Yo, ¿**creía** o no? No **estaba** se-

gura. **Me** daba impresión verlo siempre en la cruz, con la corona de espinas, los clavos y el agujero en el costado, o como mínimo con el corazón al aire y prendido fuego. [...] **Me confesé** una vez en la Castrense, sin saber que castrense quiere decir de los milicos. [...]

CURA: ¿Desobedecés a tus papás?

PRINCESITA MONTONERA: No tengo a mis papás. Están desaparecidos.

Me despachó con un Padrenuestro y un Avemaría. Nunca más **tuve ganas** de ir a misa.

Poco después, Site **me** contó la historia de un pogrom que sufrieron sus antepasados, o sea los **míos**, con especial énfasis en una imagen sanguinaria en la que aparecen una embarazada con un cuchillo y un almohadón de plumas y que por una decisión estética no **voy a reproducir**, y entonces, de trágica que **soy, me asumí** judía. [...] (25¹³).

La princesa huérfana, que arranca «el partido con maldón» (25), se va instalando –no sin titubeos e ironía– en el linaje de las víctimas de los pogromos zaristas. Se representa principalmente como paciente afectada o experimentadora más o menos agentiva. Por otra parte, los déicticos de 1^a persona singular se asoman solo paulatinamente tras las marcas de 3^a y 1^a personas del plural: cre-**ían/-mos/ía** o 3^a persona del singular **sus/los míos**. Si el trato del cura en la iglesia castrense la aleja definitivamente del ámbito católico, su autoadscripción al judaísmo no es lineal. Explícita la inquietud que le producían de niña las imágenes de un Cristo torturado y asesinado. Pero es la imagen sanguinaria de una víctima de un pogromo, la que la ancla en el linaje marcado por la tragedia. Oscila entre la nominalización desagentivadora «una

13 Salvo explícita especificación, las evidenciaciones en los fragmentos citados son mías.

decisión» y la perífrasis agentiva «voy a reproducir». Tras atribuirse ser «trágica», en «me asumí judía» se representa como experimentadora agentiva. Sin embargo, para asumirse ella misma como víctima directa, en tanto «sujeto y objeto de estudio al mismo tiempo» (37), se exhorta en 3ª persona a «*que se recuerde y se reconozca ex detenida y sobreviviente, categorías a las que siempre se creyó ajena, la muy negadora*» (38, cursivas de la autora).

En el siguiente fragmento se representa principalmente como participante afectada o experimentadora poco agentiva: excluida por Rosa de las tradiciones judías, adopta incluso el punto de vista de su abuela, situándose entre los «goim», los no judíos.

Pesaj

En el medio de este torbellino memorioso, es Pesaj. Muy adecuado. **Cenamos** con la familia de Jota. Todos cantan en hebreo menos **yo**. Site incluida. No le pregunto por qué no **me** enseñó esas canciones cuando era el momento de aprenderlas. **Conozco** la respuesta: porque tus abuelos eran católicos. Para ella todos los goim **somos** iguales. No deja de doler**me** lo rápido que **me** desertó, sin dar batalla. Todos cantan, desde Site hasta las sobriñas de Jota, y **yo siento** ganas de cortarme las venas con una matzá (72).

La princesa montonera es más agentiva al principio del sueño titulado «Cumpleaños de Jota». Implicada «en alguna resistencia» contra los nazis, entre las varias acciones, «le **hago llegar** un mensaje a Jota, que está guardado en otra casa, con compañeros» (100). Pero su agentividad se desvanece pronto: «El mensaje es un papelito con dos líneas apenas, una especie de telegrama con palabras sueltas y rayas donde deberían ir otras palabras, o rayas que forman parte del mismo sistema de escritura» (100). No solo no se representa como agente, sino que concebir un «sistema de escritura» parece una tarea que «apenas» consigue esbozar. No

en vano se pregunta «¿podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?» (50).

Urondo Raboy, por un lado, se reconoce como víctima cuando «el niño Urbinek [sic] que llevo dentro» (2012: 238) no le permite articular palabras comprensibles. La infancia victimizada aflora una y otra vez en el relato. Tironeada entre las expectativas de un juicio justo y el temor a quedar decepcionada, reclama ser reconocida no solo bajo «el rótulo “Hijos-de (desaparecidos)” [dado] que el terrorismo de estado fue en contra nuestra, en primera persona, y no solamente en contra de nuestros padres» (261).

Así como dio cuenta sin reticencias de su ascendencia judía, expresa en una construcción agentiva su rebelión al destino de víctima:

Ñuque nunca habló de su pasado, de su vida en Rusia, ni de su familia.

Tampoco sobre lo ocurrido a sus padres. Sus hijos jamás lo oyeron hablar en su lengua natal.

Se guardaba bien adentro todo el dolor, no quería recordar. Murió bastante joven, de una diabetes fulminante, pocos años antes de que yo naciera.

El signo trágico de su historia parece querer repetirse en la mía, **pero yo no me voy a quedar en silencio**. Silencio es muerte, silencio es maleficio (222).

No solo remarca su presencia con los deícticos de 1ª persona «yo [...] **me voy**», sino que emplea la perífrasis verbal prospectiva ir+a+infinitivo, que representa una conceptualización de la acción futura como relevante ya en el momento de la enunciación, es decir, que acentúa su intencionalidad y capacidad de planear la acción.

La pequeña combatiente y su hermano son niños a quienes les «pasó Lo Peor» (ROBLES R. 2013: 41). Cuando su abuela le expli-

ca que sus padres «los combatientes» (12) se habían dejado llevar sin dar batalla, decide que también ella y su hermano deben ocultar (la imitación de) la militancia y «pasar por gente común, víctimas de un atropello» (12). Pero es solo un camuflaje: la pequeña combatiente selecciona de la Shoah los eventos y los participantes que evidencian acciones de resistencia: el levantamiento del gueto de Varsovia y la actuación de Irena Sendler¹⁴. Se siente imbuída de una misión y se pregunta impaciente «qué podíamos hacer mientras esperábamos» (17). Quiere, pero no siempre puede ser plenamente agente porque «había una fuerza muy poderosa manejando mi pequeña vida en el gran mundo» (18). Busca afanosamente en la biblioteca de los tíos alguna pista. Primero encuentra una novela de espías ambientada en la Segunda Guerra Mundial e intenta aplicar las estrategias a su resistencia montonera:

Cuando **me decidí** a llevar este registro pormenorizado de todas las cosas que **me** parecieron valiosas como información para los compañeros, **se me** presentó el problema de cómo y dónde guardar esa comprometedor documentación (18).

En el fragmento hay una graduación descendente de la agentividad desde la primera construcción «**me decidí**», pasando por «**me** parecieron» y llegando a «**se me** presentó». La solución al «problema» se le aparece mágicamente en otro libro sobre la Segunda Guerra Mundial. La atrae «Irina Sandler [sic]» y comienza un juego de asociaciones con figuras de su entorno. Por un

14 Irena Sendler (1910-2008) fue una asistente social polaca que consiguió salvar a muchos niños judíos haciéndolos escapar del gueto y escondiéndolos en conventos o en familias católicas. Su intención era devolverlos a sus familias de origen. Ella misma fue arrestada y torturada, salvándose de la fucilación gracias a que el Consejo de Ayuda a Judíos en Polonia pudo corromper a un guardia.

lado, es una asistente social –como las que amenazan con llevarla a ella y a su hermano a un orfanato–. Por otro, «una compañera» (19)¹⁵, que ella toma como modelo:

Irina había guardado en tarros de cristal enterrados en el jardín el nombre de cada una de las familias que le habían dado un niño para que ella lo rescatara [...]. Cuando **leí** esto se **me** iluminó el camino inmediatamente. Primero **supe** dónde y cómo **debía esconder** mis documentos secretos (19).

El personaje de Irina es claramente agentivo, mientras que la agentividad de la narradora protagonista se limita a leer y saber, actos más voluntario y controlable el primero que el segundo. La construcción «se me iluminó», expresa el mayor involucramiento de la niña-experimentadora.

Pero además, Irina abandonada malherida en un bosque, es la contrafigura de sus padres: «¿En qué bosque **tendría que buscar** a mis padres?» (20). El verbo agentivo “buscar” está doblemente modalizado –por la perífrasis tener+que+infinitivo y por el modo condicional– lo que atenúa la agentividad. La niña es más agentiva, cuando ante la perplejidad de los tíos «**decidí callar**» (21). Pero seguidamente expresa sus planes con cuatro expresiones despersonalizadoras, interrumpidas solo por la perífrasis tener+que+infinitivo en 1ª persona del plural: «Había que buscar otras maneras, seguir esperando. De algún modo se iba a revelar el camino que **teníamos que seguir**, pero la misión era claramente tener paciencia» (21). Querría ser agente como los niños del gueto, pero «ser útil» es solo una hipótesis irrealizable:

15 Los “compañeros” son, principalmente, los montoneros –como sus padres–, pero también sus tíos comunistas (67).

Después [la abuela judía] **nos** contaba cómo los niños habían participado activamente del Levantamiento colándose por las cañerías y yendo a buscar armas al exterior. La imagen de esos niños cargados de armas, arriesgando su vida en mitad de la noche, **me** llenaba de orgullo y de envidia. Qué no **hubiera dado yo** por **ser útil** en el Proceso Revolucionario, en lugar de estar masticando paciencia, esperando que se aclarara qué era lo que **tenía que hacer** (22).

Conclusiones

A las preguntas iniciales puedo responder lo siguiente:

1) la inclusión de lo judío en el entramado narrativo depende de los lazos familiares –reales y/o ficcionalizados– representados en los textos. Efectivamente, solo las autoras cuyas madres eran judías (Perez, Urondo Raboy y Robles) lo incluyen.

2) Las memorias judías o bien no se circunscriben a la Shoah o bien se focalizan en un evento específico de la misma. Perez y Urondo Raboy mencionan los pogromos sufridos por sus antepasados en Rusia y las referencias a la Shoah son pocas. En cambio, Robles se limita casi exclusivamente al levantamiento del gueto de Varsovia, retomando la vinculación setentista entre aquella resistencia y la argentina. Por otra parte, tanto Perez como Robles evocan la asociación judío-izquierdista/revolucionario.

Considerando su formación y experiencias, probablemente las autoras estaban al corriente de las conceptualizaciones en debate en el marco de la constitución del Holocausto como prisma interpretativo de la catástrofe argentina. Encuentran eco en sus narrativas solo aquellas funcionales a su posicionamiento en el campo testimonial. Mientras Perez rechaza “genocidio”, tan (ab) usado en el discurso de las organizaciones de derechos humanos, Urondo Raboy emplea ampliamente “genocida/s”, concep-

to con un peso notable en la tipificación de los delitos y, por lo tanto, en algunas sentencias. De hecho, anuda su historia al desarrollo de los juicios y a la instalación de una justicia “justa”. Que Robles no lo emplee es comprensible porque su relato se sitúa en 1976 y el término aparece por primera vez aplicado a la catástrofe argentina en 1977. Perez también rechaza “campo de concentración”, salvo para parodiar el lenguaje de las organizaciones de derechos humanos en su afán por alinearse con las políticas de la memoria impulsadas por el gobierno de Néstor Kirchner. La Casa Cuna-«campito de concentración» de Urondo Raboy es coherente con su reclamo de ser reconocida como secuestrada siendo beba. Perez menciona a Primo Levi en cuanto referente obligado y Urondo Raboy para identificarse con el niño Hurbinek.

3) En cuanto a las funciones que desempeña la inclusión de las memorias judías, caben respuestas matizadas. Urondo Raboy se rebela al signo trágico de la historia de su abuelo, sobreviviente de un pogromo zarista. Para romper con el destino de víctima silente, busca la palabra proactiva: «Palabras que habremos de inventar si queremos decir algo nuevo» (262).

Robles, estimulada por los relatos de su abuela judía busca afanosamente en los niños del gueto de Varsovia el modelo para resistir y luchar con y para sus padres montoneros en pos de una revolución que imagina poder resucitar. Su agentividad se manifiesta en la planeación de acciones futuras –más hipotéticas que reales– para salir de la condición de «víctima [...] *sujeto sin agencia*» (GATTI G. 2016: 182).

La princesa montonera parece dejar el catolicismo por el judaísmo en una desesperada búsqueda de una pertenencia, después de que un cura católico la “despachara”, el “ghetto” la expulsara y a pesar de que su abuela judía la había “desertado”. Se autocalifica de «trágica» (25) al asumir la pertenencia judía, situándose en un linaje de víctimas. Y de alguna manera naturaliza esa pertenencia empleando expresiones en ídich o hebreo, a

diferencia de Urondo Raboy y Robles. Primo Levi es el modelo de “deber testimonial” a quien pide intercesión para escribir bien. Pero en el sueño de la persecución nazi, apenas logra esbozar un sistema de escritura. No es fácil inventar las «palabras de repuesto» con que reemplazar las «de ***, del ghetto, de Site» (114) para no «[...] seguir siendo hablada y nombrada por las organizaciones dentro de las cuales había crecido» (OROSZ D. 9/5/2021, en línea). En la elaboración de las memorias judías, la «huérfana pedigüeña que digo que no quiero ser» (PEREZ M. E. 2016: 88), se representa como paciente afectada o experimentadora generalmente poco agentiva. Parece asumir la narrativa dominante victimizadora, pero probablemente sea una puesta en escena irónica del «autoflagelamiento hijístico» (177).

Solo las autoras de origen judío se hacen eco de aquellas conceptualizaciones en debate en torno a la homologación Shoah-dictadura, que pasan –parafraseando a Arfuch– por el filtro de lo familiar. Sus memorias judías entran en juego en el difícil equilibrio entre reclamar, ser reconocidas como víctimas (y no solo “hijas-de”) y salir del encierro del rol asignado de «víctima *como se debe de ser*» (Gatti G. 2016: 182).

Bibliografía

ACTIS Munú - ALDINI Cristina - GARDELLA Liliana - LEWIN Miriam - TOKAR Elisa, 2006 [2001], *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Altamira, Buenos Aires.

AGAMBEN Giorgio, 2010 [1998], *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino.

ALCOBA Laura, 2014 [2007], *La casa de los conejos*, traducción de Leopoldo BRIZUELA, Edhasa, Buenos Aires.

ALONSO Luciano, 2013, *La definición de las ofensas en el movimiento por los derechos humanos en la Argentina y la calificación de genocidio*, "Contenciosa", n. 1, pp. 1-18.

ARFUCH Leonor, 2015, *Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura*, "Kamchatka", n. 6, pp. 817-834.

BUBLIK Marcela, 15/8/2019, *Las manos que dan la vida*, "Revista Haroldo", pp. 1-6.

CADHU, (COMISIÓN ARGENTINA POR LOS DERECHOS HUMANOS), 1977, *Argentina: proceso al genocidio*, Elías Querejeta, Madrid.

CALVEIRO Pilar, 1998, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.

CAPELLINI Serena, 2017, "El espacio de la memoria herida". Una conversación con Nora Strejilevich, in Emilia PERASSI - Giuliana CALABRESE (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, Ledizioni, Milano, pp. 307-316.

CHERJOVSKY Sergio, 2013, *De la Rusia zarista a la pampa argentina: Memoria e identidad en las colonias de la Jewish Colonization Association*. Tesis doctoral. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4394> (acceso: 10/9/2021).

CRENZEL Emilio, 2016, *Entre la historia y la memoria. A 40 años del golpe de Estado en la Argentina*, "História: Questões & Debates", vol. 64, n. 2, pp. 39-69.

FEIERSTEIN Daniel, 2009, *Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina*, en Daniel FEIERSTEIN (ed.), *Terrorismo de Estado y genocidio en América latina*, Prometeo, Buenos Aires.

FEIERSTEIN Liliana, 2014, “*A Quilt of Memory*”: *The Shoah as a Prism in the Testimonies of Survivors of the Dictatorship in Argentina*, “European Review”, vol. 22, n. 4, pp. 585-593.

FLORES Roberto, 2018, *La agentividad: entre las lenguas y la cultura*, “Rutas de Campo”, n. 2, pp. 45-61.

FRANCO Marina, 2018, *La última dictadura argentina en el centro de los debates y las tensiones historiográficas recientes*, “Tempo & Argumento”, vol. IX, n. 20, pp. 138-165.

GATTI Gabriel, 2016, *¿Puede hablar la víctima?: Sobre dos textos para escapar de los encierros del humanitarismo*, “Nuevo Texto Crítico”, vol. XXIX, n. 52, pp. 181-190.

GATTI Gabriel - MARTÍNEZ María, 2017, *El ciudadano-víctima. Notas para iniciar un debate*, “Revista de Estudios Sociales”, n. 59, pp. 8-13.

GOLDBERG Florinda, 2001, “*Judíos del Sur*”: *el modelo judío en la narrativa de la catástrofe argentina*, “Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe”, vol. II, n. 2, pp. 139-152.

GOLDKORN Wlodek, 15/1/2016, *Raquel Robles: “Noi vittime della storia siamo tutti una famiglia”*, “Repubblica” [en línea].

JELIN Elizabeth, 2002, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.

KAHAN Emmanuel, 2011, *Entre la aceptación y el distanciamiento: actitudes sociales, posicionamientos y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar (1976-1983)*. Tesis de posgrado. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.444/te.444.pdf> (acceso: 25/9/2021).

KAHAN Emmanuel, 2015, *La juventud judía frente al proceso político argentino y la cuestión israelí en tiempos de radicalización política*, “Ciencias sociales (Buenos Aires)”, n. 88, pp. 64-69.

KAHAN Emmanuel, 2016, *Esto no es un Holocausto. El testimonio de Jacobo Timerman y la represión a los judíos durante la última dictadura militar*, en Gabriela ÁGUILA - Santiago GARAÑA - Pablo SCATIZZA (coords), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: nuevos abordajes a 40 años del golpe de estado*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, pp. 319-339.

KAHAN Emmanuel - LVOVICH Daniel, 2016, *Los usos del Holocausto en Argentina. Apuntes sobre las apropiaciones y resignificaciones de la memoria del genocidio nazi*, “Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales”, n. 228, pp. 311-336.

KAHAN Emmanuel - SCHENQUER Laura, 2016, *Los usos del pasado durante la última dictadura militar. El Holocausto como horizonte de identificación, distanciamiento y negociación de los actores de la comunidad judía en tiempos de régimen militar*, “Temas de nuestra América”, vol. XXXII, n. 60, pp. 149-167.

KAHAN Emmanuel - REIN Raanan, 27/2/2019, *La experiencia judía en Argentina. Diálogos en el Depósito* [video], “Canal Eudeba”.

LEVI Primo, 1986, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.

LVOVICH Daniel, 2003, *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires.

MELIS Chantal, 2012, *Precisiones lingüísticas en torno al concepto de agente*, en Raúl Eduardo GONZÁLEZ - Araceli ENRÍQUEZ OVANDO (coords.), *Estudios sobre lengua y literatura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, pp. 15-40.

MUSEO DEL HOLOCAUSTO DE BUENOS AIRES [portal]. Disponible en: <https://www.museodelholocausto.org.ar/> (acceso: 19.07.2021).

OROSZ Demian, 9/5/2021, *La autora de “Diario de una princesa montonera”*: “Me gusta desautorizar el lugar sagrado desde el cual se habla”, “LaVoz” [en línea].

PEREZ Mariana Eva, 2016 [2012], *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*, Marbot, Barcelona.

REATI Fernando, 1992, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires.

ROBLES Raquel, 2013, *Pequeños combatientes*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires.

SCATIZZA Pablo, 2012, *Discursos, memorias y verdades: Algunas reflexiones acerca del juicio por delitos de lesa humanidad cometidos en la Norpatagonia*, “Sociohistórica”, n. 29, pp. 135-156.

SCHMUCLER Héctor, 1996, *Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)*, “Pensamiento de los confines”, n. 3, pp. 9-12.

SENKMAN Leonardo, 2011, *El horizonte de la Shoah y el nazismo en la memoria del terrorismo de estado en Argentina y Chile*, “Revista Digital do NIEJ”, año 3, n. 5, pp. 18-29.

SENKMAN Leonardo, 24/2/2019, *El pogromo de la Semana Trágica: ¿un olvido de la esfera pública?*, “Nueva Sión” [en línea].

SIGAL Silvia, 2001, *La polémica sobre el genocidio*, “Puentes”, año. 2, n. 5, pp. 62-64.

SNEH Perla, 2011, *La lengua durante: el ídish como resistencia a la aniquilación nazi*, “Revista de Estudios sobre Genocidio”, vol. VI, pp. 38-55.

TRAVERSO Enzo, 2019, *Interpretar la era de la violencia global*, “Nueva Sociedad”, n. 280, pp. 163-179.

URONDO Raboy Ángela, 2012, *¿Quién te creés que sos?*, Capital intelectual, Buenos Aires.

VEECCOCK Candace, 2012, *Agentivité, modalités de contrôle et subjectivité. Linguistique*. Tesis doctoral. Disponible en: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00910818/document> (acceso: 10/09/2021).

VERBITSKY Horacio, 1995, *El vuelo*, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C., Buenos Aires.

VEZZETTI Hugo, 2002, *Pasado y presente*, Siglo XXI, Buenos Aires.

VEZZETTI Hugo, 2014, *Verdad jurídica y verdad histórica. Condiciones, usos y límites de la figura del “genocidio”*, Claudia HILB - Philippe - Joseph SALAZAR - Lucas MARTÍN (eds.), *Lesas humanidad: Argentina y Sudáfrica: reflexiones después del Mal*, Katz, Buenos Aires, pp. 17-37.

“NUNCA MÁS EL SILENCIO”:
LA VOZ DE LA MEMORIA DE VERA JARACH
EN CLAVE DE GÉNERO

María Inés Palleiro

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas, Argentina

Carla Victoria Fantoni

Università di Modena e Reggio Emilia

“Nunca más el silencio” es el *leit-motiv* que recorre el film *Vera* de Manuela Irianni (2019). En el film, Vera, Madre de Plaza de Mayo, narra su experiencia de vida, en una entrevista con Irianni, desde su rol de madre de la adolescente desaparecida Franca Jarach, compañera de estudios de María Inés Palleiro. Su voz testimonial fue recogida también en realizaciones filmicas anteriores, como *Il rumore della memoria* de Marco Bechis (2015). El discurso de Vera se entreteje en la película con otros testimonios orales, y con el discurso icónico de la imagen animada, en un juego de formas y colores que aligera el peso trágico del testimonio, suavizado por el tono de la misma protagonista, que agrega una cuota de calidez y hasta de humor a su relato.

Vera traza en el film una genealogía del recuerdo en clave de género, a partir de un posicionamiento como “*donna partigiana*” que actualiza el pasado, signado por la Shoah que la llevó a emi-

grar de su Italia natal a la Argentina, donde se enfrentó con los horrores de la última dictadura militar. Su perspectiva se cruza con la de la misma Irianni, que entrelaza este relato de base con el de otras situaciones de desarraigo, como la de los migrantes actuales y con el testimonio de desaparecidos y desaparecidas en democracia, que lo resignifican desde los conflictos sociales del presente. Resuena aquí el intertexto de Primo Levi que advierte acerca de la importancia de actualizar la memoria, ya que lo que sucedió puede volver a suceder y, de hecho, sucede, con nuevos matices y en nuevos contextos.

La puesta en diálogo que propone Irianni del relato de Vera con otras narraciones nos lleva a compararlo con otras expresiones narrativas del desarraigo y el exilio. Establecemos así una conexión con investigaciones de Rosa Grillo (2017) y Valentina Ripa (2017) referidas, respectivamente, a la reconstrucción de la memoria en voces femeninas de ex presas políticas de Uruguay, que vivieron la prisión y el exilio en los mismos años 70 en las que se produjo la desaparición de Franca, y al desarraigo de padres a hijos de militantes políticos chilenos de la misma época, recogidos en documentales biográficos.

Los testimonios evidencian una línea de continuidad entre las distintas experiencias de desarraigo y exilio, similar a la trazada en el film de Bechis y en el de Irianni por la misma Vera, cuya trayectoria de militancia de la memoria la condujo a completar su *leit-motiv* “Nunca más el silencio” con el de “Nunca más el odio”, germen de genocidios y discriminaciones.

Algunas reflexiones conceptuales

Para acercarnos a estos discursos que nos proponen distintos modos de narrar lo inenarrable, nos remitimos a Adorno y su concepción del arte como conciliación que puede dar testimonio de lo irreconciliable, y que reconoce, asimismo, la fuerza arrolla-

dora de la negatividad y la función del arte como historiografía inconsciente de una época (ADORNO TH. 2002).

Este narrar lo inenarrable nos lleva a reflexionar también sobre la retórica del silencio, de la que se ocupó Lisa Block de Behar en relación con la teoría de la recepción (BLOCH DE BEHAR L. 1984). Vera resignifica tal retórica con un posicionamiento programático de enfrentar el silencio, que la conduce a decir lo incallable y a la vez indecible (RAMÍREZ RAVE J.M. 2016), para conjurar el peligro de repetir horrores del pasado. El discurso de Vera, Madre de Plaza de Mayo Línea Fundadora, es lo que Verón denomina un «discurso de fundación» (VERÓN E. 1987), ya que inicia una cadena discursiva que sirve como fuente de legitimación de nuevas narrativas, como las del documental de Irianni. Otro eje conceptual es el de la cultura de la migración, identificada por Irianni con la cultura de la resistencia, que es un dispositivo de resignificación y transformación de identidades, generador de nuevas redes sociales (CAPELLO C.- CINGOLANI P. - VIETTI F. 2014). El discurso de Vera opera como dispositivo de legitimación de estas nuevas identidades.

Tenemos en cuenta el carácter performativo del testimonio, generador de discursos y acciones (LYTHGOE E. 2006). Este carácter se advierte ya en la instancia inicial del film, que presenta a Vera en un diálogo con Ángela Merkel, en el cual pone en discurso la magnitud de la tragedia de los 30.000 desaparecidos en la Argentina, minimizada por un funcionario oficialista, y tal puesta en discurso tiene por efecto un posicionamiento claro de la *cancelliera* alemana con respecto al tema.

La relevancia de la narración como principio cognitivo de organización secuencial de la experiencia (BRUNER J. 2003) es también un concepto-clave para el film de Irianni, en el que la trama está sostenida por el relato de vida de Vera. Este relato actúa como hilo conductor que organiza la secuencia de voces, y que proyecta el pasado hacia el futuro. Desde este lugar enunciativo,

Vera construye una memoria cultural, entendida como instrumento de transmisión del sentido, relacionado con la construcción social de la identidad (HALBWACHS M. 2004). Para aproximarnos a la construcción estética de identidades sociales, recurrimos a instrumentos metodológicos de la folklorística, ciencia que se ocupa de expresiones identitarias, elaboradas en forma estética y legitimadas por una comunidad que las reconoce como propias (PALLEIRO M. 2004). Se trata de una tarea de reconstrucción de memorias a través de testimonios, mediante un trabajo poético sobre el mensaje que, en el film de Irianni, subraya el valor del discurso testimonial de la voz de Vera a través de una estética de la imagen.

Nos interesa asimismo la perspectiva de género, para marcar el posicionamiento de Vera como «modelo de rol» (CONNELL R. 2006). En la última dictadura militar argentina, identificable con una cultura del patriarcado, se asignaba a la mujer un rol secundario estereotipado, construido a partir de la figura de la madre sufriente. Este estereotipo fue transformado por Vera y las demás Madres de Plaza de Mayo en un rol de empoderamiento y legitimación (FETHERLY J. 1978).

Resulta pertinente también considerar el concepto de «culturas del viaje», en relación con itinerarios transculturales (CLIFFORD J. 1999), y con la figura del «viajero a disgusto» cuyo principal objetivo es, como el del mítico Ulises, el regreso a su lugar de origen (HARTOG F. 2007). Todos estos aspectos pueden vincularse con experiencias de diásporas como la del Holocausto, padecido por el abuelo de Vera, Ettore Camerino, deportado hacia Auschwitz desde Milán, y como la experiencia de migración de la misma Vera, quien se trasladó en su juventud, a causa de las leyes raciales, a Buenos Aires, adonde llegó cruzando el mismo Río de la Plata que fue el destino final de su hija Franca. Cabe reflexionar también sobre la categoría de «héroe» y «heroína por circunstancias» acuñada por el ex detenido desaparecido Mario

Villani (VILLANI M. 2011). Confrontamos el viaje de migración y exilio con otro emprendido por la misma Vera para la recuperación de la memoria, y subrayamos el carácter sanador de narrar lo inenarrable.

Quebrar el silencio: los testimonios de ex -presas políticas de Uruguay estudiados por Rosa Maria Grillo

En su análisis de testimonios de ex presas políticas de Uruguay durante la última dictadura militar de ese país, Rosa Grillo subrayó la conciencia de estas mujeres de ser testigos de la historia, en consonancia con los conceptos de Adorno relativos a que los testimonios artísticos constituyen la historiografía inconsciente de una época. Grillo destacó al respecto que

Si después de Auschwitz es difícil hablar [...] más lo será, en los países del Cono Sur en los años 80, para la mujer, sujeto débil por antonomasia, que [...] pasa [...] del ámbito familiar a la violencia [...] de la vida clandestina, del exilio, de la cárcel y la tortura [...] ya que a la revolución social [...] se suma la de género (GRILLO R.M. 2017: 37).

Como acertadamente afirmó Edda Fabbri, tales testimonios ofrecen preguntas, más que certezas, y proponen una indagación interior, para conjurar el mismo silencio que Vera Jarach intenta quebrar con su consigna “Nunca más el silencio”. En su testimonio, Fabbri alude expresamente a lo indecible: «Yo quiero interrogar a mi dolor, a éste, el que no dije: cada una exigió de sí y a las demás lo que no sé si podíamos dar» (cit. en GRILLO R.M. 2017: 40). Se trata, como plantea Adorno, de encontrar una vía de conciliación para decir lo indecible, entre lo privado y lo público, lo afectivo y lo político.

Grillo destacó que estos testimonios dialógicos «conforman el nivel más elemental de la comunicación, la oralidad» (GRILLO R.M. 2017: 42), valorado también por Vera Jarach como el nivel de comunicación por excelencia y recuperado por Irianni a través de la mediación de la cámara en el discurso cinematográfico testimonial, en el formato de la entrevista, del que también se ocupó Valentina Ripa a propósito de documentales chilenos. Como afirmó Grillo, en relación con talleres de memoria de las ex presas políticas uruguayas, tal modalidad enunciativa, indicada siempre como atributo femenino, se convirtió en un instrumento poderoso de comunicación, reconocido como tal por la misma Vera, que ha hecho de sus “charlas orales” un verdadero ejercicio de militancia.

En los testimonios de las ex presas «los diálogos se alternan con los testimonios individuales muy variados [...] a veces incluyendo letras de canciones» (GRILLO R.M. 2017: 43-44). Tal polifonía de registros está presente también en el discurso de Vera registrado en el film de Irianni y en otros testimonios, en los que enfatizó la importancia de las canciones. Dicha película retomó lo expresado en un texto anterior, incluido en la obra *Buena memoria* de Marcelo Brodsky, y en el film de Marco Bechis. En su obra, Brodsky presentó un itinerario fotográfico de la promoción 1967 del Colegio Nacional de Buenos Aires, que tuvo como eje los desaparecidos del Colegio, entre los que se contó su hermano Fernando. Allí, Vera incluyó el testimonio «Para el libro de Marcelo» en el que, al igual que en el film de Irianni, estableció un vínculo entre la desaparición de su hija y la Shoah, y se refirió a la tradición oral y a las canciones:

Esa Italia dejé, niña de 11 años [...] después [...] de las leyes raciales [...] del gobierno fascista de Mussolini en 1938 [...] llegamos a Buenos Aires en 1939. Aquí se formó una colectividad de italianos judíos. Yo me casé con

Giorgio Jarach. Nuestra única hija, Franca, estaba empapada de cultura italiana [...] tenía 18 años cuando fue secuestrada, llevada a un lugar de detención clandestino, quizás torturada y luego “desaparecida”. Tratando de imaginar algo a lo que ella pudiese aferrarse para resistir [...] yo [...] pensaba que [...] quizás habría recordado aquellas canciones italianas que cantábamos. La historia de Franca [...] es un ejemplo entre muchos. Pero con un significado especial, porque a mi abuelo, Ettore Camerino, lo deportaron y lo mataron en el *lager* de Auschwitz y mi hija tuvo un final análogo en un campo de concentración argentino. Como decía Primo Levi, lo que ha sucedido una vez, puede volver a suceder (JARACH V. en BRODSKY M. 2000: 27-28).

Como señaló Graciela Villanueva en su prefacio al libro de *Memorias de la décima división de primer año, Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1976)* —en el que Palleiro, con la colaboración editorial de Leda Maidana, reunió testimonios de quienes fueron compañeros de Franca— todo testimonio de sobrevivientes remite a la palabra *superstes* (VILLANUEVA G. 2019: 39), referido a la experiencia de quien ha sobrevivido, y puede por lo tanto dar testimonio, ya que asume el rol del testigo, cuya etimología, *testis*, remite al *testimonium*, de carácter jurídico. Este concepto es retomado también por Rosa María Grillo, en su lectura de Agamben, para destacar la fuerza del testimonio de quien se reconoce como supérstite (GRILLO R.M. 2017: 44). Tal es el caso de Vera, sobreviviente de tragedias familiares, que la llevaron a hacer de la militancia testimonial el centro de su vida, como puede advertirse tanto en el film de Irianni y en sus declaraciones en tribunales argentinos e italianos por la desaparición de su hija.

Un posicionamiento análogo fue adoptado por las ex presas políticas uruguayas, cuyos testimonios de la obra colectiva *Me-*

moria para armar, surgida de talleres de memoria, fueron puestos en valor en el estudio de Grillo:

Hemos roto el silencio / y en el alba de palabras y algarabía/ recuperamos tanta vida que se perdía. /Hemos roto los silencios y /qué suerte, al hablarnos nos encontramos (cit. en GRILLO R.M. 2017: 48).

Atreverse a romper el silencio desde un espacio femenino, transformado en espacio de empoderamiento, fue la conquista lograda también por las ex presas políticas de Uruguay en sus talleres de la memoria. Este es, asimismo, el *leit-motiv* de Vera que atraviesa tanto el film de Irianni como todos sus otros testimonios, orales y escritos.

El cine documental como instrumento de reconstrucción de la memoria según Valentina Ripa

La importancia del cine de la memoria fue señalada también por Valentina Ripa, quien consideró el cine documental como espejo de la dinámica sociopolítica de la última dictadura militar argentina y chilena, y de la época de las postdictaduras (RIPA V. 2017: 51-63). En su estudio Ripa focalizó el interés en los documentales chilenos *Calle Santa Fe* y *El edificio de los chilenos*, que tratan lo que esta investigadora denominó «el desarraigo de padres a hijos». Ambas expresiones fílmicas incluyeron relatos similares a los que Irianni, en un debate del que nos ocuparemos más abajo, denominó las «nuevas narrativas» surgidas a partir de la recepción de las experiencias vividas por quienes experimentaron las dictaduras latinoamericanas. Algunos de estos relatos corresponden a las voces de la que Ripa denominó «segunda generación» y otros, a quienes vivieron en primera persona experiencias de desarraigo vinculadas con la militancia política, que

impactaron en la generación de sus hijos. Así, *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo recupera la memoria de lo que le ocurrió a ella misma y a su pareja, en la resistencia armada en su país. Mientras Castillo estaba dirigiendo su película, Macarena Aguiló, hija de la militante chilena Margarita Marchi y de Hernán Aguiló, trabajaba en el proyecto de *El edificio de los chilenos*, que consistió en un ejercicio de memoria intergeneracional a partir de su propia experiencia de hija de militantes (RIPA V. 2017: 56). En *Calle Santa Fe*, la voz de la misma Carmen Castillo reconoce la tensión entre la imposibilidad de cumplir adecuadamente su rol de madre, en la esfera privada, y la urgencia de su rol testimonial, en la esfera pública:

Mi vida, debía dedicarla a [...] testimoniar sin descanso, ya no conseguía ser madre. En 1977 dejé que Camila se fuera a La Habana. Tenía seis años y abrazaba una vieja muñeca de trapo. No regresaste a mi lado, Camila, hasta el día de tus 17 años (cit. en RIPA V. 2017: 56).

Mientras que Vera asumió el rol testimonial a partir de la desaparición de su hija, Carmen reconoció la tensión entre dicho rol y el de madre de una hija viva. En ambos casos, la maternidad y la perspectiva de género cobran especial relevancia. Cabe destacar que, mientras Carmen logró un reencuentro, aunque tardío, con su hija de 17 años, Vera solo pudo recuperar el vínculo en el plano simbólico, al lograr conocer el destino final de su hija detenida-desaparecida.

Como ya había destacado Grillo, el testimonio remite al registro oral. Ahora bien, en el formato del documental del que se ocupó Ripa, si bien hay una «oralidad filmada [...] a diferencia de las películas de ficción [...] no se trata de “oralidad fingida”, sino de oralidad propiamente dicha, aunque esté filtrada por la mirada del director» (RIPA V. 2017: 54). Según anticipa-

mos, la oralidad está presente también en los dos films protagonizados por Vera, en los cuales, como en todo documental, hay una cadena de enunciadores que incluye la mirada del director y de los encargados del montaje. En dicha cadena enunciativa, el ojo de la cámara actúa como instancia de mediación con respecto a una oralidad que, sin embargo, no deja de conservar la espontaneidad del diálogo. Esto se advierte también en el film de Irianni, en el que su misma directora recupera la dimensión de la oralidad en la entrevista con Vera, en la cual su postura como entrevistadora la lleva a desempeñar un rol activo, consentido por el formato del film documental que, del mismo modo que *Calle Santa Fe* y *El edificio de los chilenos*, apela al testimonio.

Las «nuevas narrativas» de generaciones siguientes adquieren en el segundo film analizado por Ripa especial relevancia, ya que, como explica esta investigadora, Macarena Aguiló concluyó en 2010 su proyecto de dirección de *El edificio de los chilenos* en el que «su memoria de hija de militantes, enviada a formar parte del “Proyecto Hogares”,¹ es la traza para un ejercicio de memoria colectivo e intergeneracional» (RIPA V. 2017: 56). Esta película puso el foco en el vínculo emocional, como la misma Aguiló misma expresa en una entrevista personal:

Yo soy parte de esa generación que vivió eso [...] siendo niña, por lo tanto, el vínculo con toda esa historia es mucho más emocional [...] y a mí me parece importante [...] hacer este vínculo, entre lo político y lo personal, entre lo público y lo privado (cit. en RIPA V. 2017: 53)².

1 El “Proyecto Hogares” fue llevado adelante por familias subrogantes, que se hicieron cargo, en Cuba, de hijos e hijas de militantes que quedaron al cuidado de madres y padres sustitutos. Macarena Aguiló transitó esta etapa en el llamado “Edificio de los chilenos” de La Habana, mientras sus padres regresaron a Chile a continuar con su militancia.

2 Entrevista a Macarena Aguiló realizada por Casa de América en Madrid, 2011.

Macarena, desde su condición de hija, logró una aproximación diferente a este vínculo, que encontró en el cine documental un soporte adecuado para su expresión, en la medida en que logró dar cuenta del proceso de transmisión intergeneracional de la memoria. Este proceso fue aludido también por Vera en sus múltiples testimonios dirigidos a las generaciones siguientes, con proyección de futuro. El futuro imaginado por Vera se convirtió, en el caso de Macarena, en un presente de quien tiene la misma edad e inquietudes similares a las que habría tenido Franca, de no haber sufrido un trágico final. El vacío al que aludió Macarena en el film que, como ella misma aclaró, «solo se llena al recorrerlo» (cit. en RIPA V. 2017: 63) resulta así similar, pero de signo contrario, al que condujo a Vera a testimoniar. La vida testimonial de Vera giró siempre en torno a su relación con la hija desaparecida, mientras que, al igual que Carmen Castillo, la madre de Macarena, Margarita Marchi, que apareció en el documental de Castillo como entrevistada, pudo recomponer el hilo de la memoria intergeneracional con su hija viva, como lo expresó en *off*, en el mismo film:

Quería construir un mundo mejor para mis hijos [...] Yo creo que, independientemente de todos los costos y de toda la carga que a ella le puede haber significado [...] la Macarena ya entiende eso (cit. en RIPA V. M. 2017: 58).

La recomposición *in absentia* del vínculo madre-hija entre Vera y Franca –manifiesto en la continuidad semántica de ambos nombres– fue, en efecto, lo que impulsó a Vera a convertirse en *partigiana della memoria* para que la tragedia de los 30000 desaparecidos en la última dictadura militar argentina no se repita *Nunca Más*.

Il rumore della memoria de Marco Bechis: un pre-testo del documental de Irianni

Un pre-testo del documental de Irianni es *Il rumore della memoria* de Marcos Bechis, distribuido en 2015 en formato DVD como suplemento del *Corriere della Sera*, con el agregado de un opúsculo al cuidado de Antonio Ferrari y Alessia Rastelli, con el subtítulo *Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos*.

El film recreó el viaje en tren emprendido por Vera a Auschwitz-Birkenau desde el mismo andén 21 de Milán de donde fue deportado, durante la Segunda Guerra Mundial, su abuelo, Ettore Camerino. Este viaje de la memoria le permitió resignificar tanto la Shoah como el viaje migratorio y tuvo por propósito evitar la recurrencia de los horrores sucedidos. La edición en DVD fue acompañada de un librito que incluyó un testimonio escrito, en una sección encabezada por el acápite “*Il mio viaggio*”, en la cual la metáfora del viaje aparece instalada desde el título. En dicho testimonio, Vera vinculó una vez más la tragedia de la Shoah con la de los desaparecidos en la dictadura de los años '70 en la Argentina, a partir de la imagen auditiva del «rumor» de la memoria, asociada con el ruido del tren, elegido conjuntamente con Bechis como título del film:

Il rumore della memoria [...] perché la memoria fa rumori che impediscono che quelle tragedie possano cadere nell'oblio [...] I tempi evocati vanno a [...] la dittatura degli anni Settanta in Argentina, i desaparecidos e la storia di mia figlia Franca e tante migliaia di altre vittime, gli anni delle leggi razziali nel nazifascismo, la Seconda Guerra Mondiale con la deportazione di mio nonno, Ettore Camerino [...] al binario 21 e ad Auschwitz. Mia figlia, rinchiusa in uno dei piú emblematici campi di concentramento argentini, la Escuela de Mecánica de la Armada... (cit. en FERRARI A. - RASTELLI A. 2015: 66-67).

Vera estableció así una continuidad de tragedias familiares ancladas en espacios y tiempos distantes como Auschwitz y el Río de la Plata, que se convirtieron en lugares de conmemoración y memoria, para resignificar el pasado desde el presente. Desde la folklorística, Fine definió la tradición como un acto de memoria, que consiste en reconstruir el pasado desde el presente (FINE G. 1989), con la misma proyección hacia el futuro en la que Vera se posicionó como “partigiana della memoria” expresión que retomó en la película de Irianni. El viaje de la memoria, eje de este film, fue un modo metafórico de sanar la profunda herida del orden de la metonimia –figura retórica de la desintegración y la falta– que quedó en el recuerdo. Esto le permitió resignificar la tragedia de su hija, para reponer un eslabón trunco de una microhistoria, que constituyó un episodio sangriento de la macrohistoria política de Argentina y de América Latina.

Nunca más el “ominoso silencio”

En la presentación del libro *Memorias de la Décima*, arriba citado, que tuvo lugar el 20 de julio de 2019 en el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti” –erigido en el predio del ex centro de detención clandestina de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), en el que estuvo prisionera Franca Jarach– estuvieron presentes con sus palabras la misma Vera y Marta Royo, profesora de latín de muchos de los ex alumnos que incluyeron sus testimonios en esa obra. En esa circunstancia, la profesora Royo hizo referencia al último día de clase de 1976, en que la promoción a la que había pertenecido Franca festejaba su egreso del Colegio Nacional de Buenos Aires. En esa fecha, ya Franca había sido detenida, presumiblemente llevada a la ex ESMA y luego hacia un “vuelo de la muerte”. El testimonio de Marta Royo tuvo como eje el silencio de ese último día de clases:

Solo quería decirles unas palabras muy breves, y es que en ese último día de clases de mil novecientos setenta y seis [el año en que egresaron quienes lograron permanecer en el Colegio], me dirigí al claustro [...] donde estaba el aula de ellos, y a medida que me dirigía allí, me iba invadiendo el ominoso y espantoso silencio que reinaba en el Colegio, en un día que debía haber sido de algarabía. Por eso me parece cada vez más importante que celebremos la memoria [...].

Marta Royo remarcó, por un lado, el carácter «ominoso y espantoso» del silencio y, por otro, la relevancia de romperlo para siempre, celebrando la memoria. El acto se cerró con la voz de Vera, que presentó su nueva consigna, repetida luego en el film de Irianni:

Testimonios escritos, orales [...] hacen que el colegio fue [*sic*] gran parte de mi vida [...] son ustedes, son los alumnos de ahora, hay toda una proyección hacia adelante. Una charla organizada en el colegio San Isidro [...] me avisan [...] que no se puede hacer, eso es censura. En mí generó una enorme tristeza. En pocos días, toda la comunidad, la parte buena [...] empezaron a moverse [...] el director del museo de Ana Frank llamó al Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires [...] Después [...] fue una victoria [...] porque finalmente fui a hablar al colegio [...] Yo tengo una gran posibilidad de hablar con los chicos, por eso me dedico también a eso, ahí he sumado a las consignas habituales que son [...] saber la verdad [...] la justicia [...] la memoria [...] nunca más el silencio, porque en las grandes tragedias de la humanidad, la gente mira para el costado, en la indiferencia [...] Hay una consigna más además de “Nunca más el silencio”: “Nunca más el odio”, porque el odio es el principio, porque hacen que se abuse del chivo expiatorio, y así

surgen los genocidios, las persecuciones [...] Inculcar el odio, para que la futura víctima sea una persona despreciable que la podemos liquidar tranquilamente. Entonces [...] es la consigna muy importante para todos nosotros [...] y nunca más ser indiferentes y ser responsables. Cosa que no fueron ni la inspectora, ni el director de ese colegio. Lo recordé en estos días, una vez en el colegio mío, me expulsaron a los diez años por ser judía.

El intertexto citado por Vera es el siguiente discurso, pronunciado ante los alumnos del colegio de San Isidro cuyas autoridades habían intentado censurarla:

Yo tengo además de las tres consignas habituales desde hace tantos años [...] dos más: una es “Nunca más el silencio”, cuando empiecen a pasar estas [...] persecuciones que tienen etapas muy visibles y uno se puede dar cuenta [...] y otra tiene que ver con [...] el odio [...]. Crear el estereotipo de la víctima, que a la víctima hay que perseguirla y eventualmente también exterminarla [...] Entonces yo tengo estos dos: darse cuenta del odio, no dejarse fanatizar, y cuando las cosas empiezan a ocurrir y uno se da cuenta, nunca más el silencio.

En este discurso oral, Vera recordó a los chicos sus consignas, y remarcó el agregado de dos más, a las ya conocidas de “Memoria, verdad y justicia”. Vemos así que su misma práctica testimonial, a través de los años de ejercicio de la memoria y de trabajo contra el odio y el fanatismo, la llevó a incorporar nuevas consignas y a reflexionar sobre el estereotipo de la víctima. Con respecto al estereotipo, Pickering afirma que, si bien este opera como forma de dar orden al mundo social, anula toda flexibilidad de las categorías que maneja (PICKERING M. 2001). Así, crea una ilusión de precisión en definir y evaluar a las personas, pero

en realidad las reduce a las características atribuidas por un patrón fijo (INZUNZA ACEDO B. 2013). Esto es precisamente aquello contra cual quiere alertarnos Vera, en relación con el estereotipo de la víctima, merecedora de ser perseguida y exterminada, que es un instrumento de poder construido por el fanatismo y el odio, para presentar a la víctima no como tal sino como a un enemigo peligroso.

“Nunca más el silencio” y “Nunca más el odio” son también consignas que atraviesan el discurso de Vera en el film de Irianni, que sirve como eje secuencial para la intercalación de nuevas narrativas de los considerados “otros”.

Vera en el documental de Irianni: las nuevas narrativas

La película *Vera*, con dirección y guión de Manuela Irianni –periodista egresada de la Universidad Nacional de La Plata y locutora– en una coproducción con El Destape Productora, fue estrenada en 2019, en una exhibición especial en la sala Margarita Xirgu de Buenos Aires en la que estuvieron presentes la propia Vera, la referente de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora Nora Cortiñas y Susana Trimarco (madre de Marita Verón, desaparecida en democracia y presunta víctima de una red de tratos). Fue exhibida también, en conmemoración del Día de la Memoria, por el ciclo de cine documental *Cinespejo en Casa*, el 25 de marzo de 2021. Dicha exhibición estuvo seguida de un debate, con la presencia de Manuela Irianni, en el que participaron también referentes de Derechos Humanos como José Shulman, Diana Guelar –amiga de Franca Jarach–, y los organizadores, Enzo Nardi y Leda Maidana, ex compañeros de Franca, que coordinaron el diálogo.

Las escenas iniciales se remontan a la fecha de la visita de la canciller alemana Ángela Merkel a la Argentina, en junio de 2017. En esa oportunidad, Vera logró intercambiar algunas pa-

labras con ella, en ocasión de su visita al Parque de la Memoria. En ese entonces, Darío Lopérfido, agregado cultural en Berlín, había minimizado la tragedia de los 30000 desaparecidos, en el límite del negacionismo. En ese contexto, Vera recordó las circunstancias de la desaparición física de su hija en uno de los llamados “vuelos de la muerte” y destacó lo que ella misma calificó como “analogías de la historia”, al referir que su abuelo Ettore Camerino fue deportado desde Milán a Auschwitz como víctima del fascismo y que su hija Franca fue víctima de la dictadura argentina. Remarcó, además, en ambos casos, la ausencia de una tumba. A partir de esta escena retomada en el film, el hilo secuencial fue, según anticipamos, el discurso narrativo de Vera, en una situación de entrevista con Irianni, que tuvo lugar en la intimidad de su propio domicilio. Este hilo conductor dio pie para intercalar lo que Irianni, en el citado debate, calificó como “nuevas narrativas” de los migrantes y los desaparecidos en democracia. Tal intercalación tiene fundamental importancia, ya que el testimonio de Vera, como ella misma enfatizó en la presentación de las *Memorias de la Décima*, mira hacia el futuro, y sirve para legitimar los nuevos reclamos de quienes, en un contexto contemporáneo, sufren violaciones de derechos humanos. La memoria sirve para construir identidad y conforma una tradición, en el sentido que, desde la folklorística, le da el arriba citado Fine, de resignificar el pasado desde el presente, con proyección de futuro (FINE G. 1989).

La película entreteje así el testimonio de Vera con el de otras personas que comparten experiencias como el desarraigo y la migración. Entre estos discursos, los de los migrantes actuales fueron conectados con la migración de Vera como consecuencia de la Shoah. En el debate, la misma Irianni subrayó el nexo que une a Vera con los migrantes, quienes comparten con ella su experiencia de desarraigo y exilio. Este fue el caso de un migrante boliviano, del africano Nengumbi, que abandonó la República De-

mocrática del Congo y de otra migrante senegalesa, cuyas voces se entrelazaron con la de Vera. Se sumaron asimismo las voces de madres que, al igual que ella, padecieron la desaparición o asesinato en democracia de sus hijos, como la ya nombrada Susana Trimarco y las madres de los desaparecidos en democracia Sebastián Bordón, Miguel Brú y Ezequiel Demonty.

Entre estas narrativas, nos interesa destacar la de la migrante senegalesa que, ante el ojo de la cámara, refirió su historia de exilio e hizo una alusión explícita al estereotipo identificador de la mujer negra migrante con una prostituta. Nos encontramos aquí con una sexualización estereotípica del cuerpo de la mujer negra (*black woman*), próxima a la fetichización, construida a partir de la percepción de una sociedad patriarcal y xenófoba, que tiende a una deshumanización, en una muestra de *colonial thought* (pensamiento colonial). El discurso de Vera, que sirvió como soporte narrativo, dio lugar así a la yuxtaposición de las nuevas voces, incorporadas a partir de la consigna “Nunca más el silencio”, surgida como resultado de la reflexión sobre experiencias de narración anteriores. Dicho agregado evidencia que, cuanto más se cuenta, cambia la voz interna, lo cual refleja una memoria no fosilizada, siempre en movimiento, que, en el caso de Vera, dio lugar a estas alusiones a otros genocidios, como el armenio, mencionado por ella misma en la película. Se trata de una visión capilar, no anclada en un único momento ni un único lugar. Esta apertura da lugar a una confrontación intertextual con las narrativas de las ex presas de Uruguay estudiadas por Grillo, y de las militantes chilenas estudiadas por Ripa.

Tanto el material fílmico de Irianni, como el de Bechis, los documentales estudiados por Ripa, los relatos analizados por Grillo y los testimonios de la misma Vera pueden servir como material pedagógico para fomentar una toma de conciencia o *awareness*, y una conexión con experiencias actuales de distintos países y culturas que hayan transitado experiencias de totalitaris-

mo, con el propósito de generar una intercultura de la memoria. Esto fue entendido perfectamente por Vera, como lo evidencian sus charlas en escuelas, tales como la de la escuela de San Isidro.

Un aspecto relevante de estos testimonios orales y fílmicos es el de la narrativa de la corporalidad. El cuerpo tiene una relación indicial de existencia con las narrativas de la memoria, y es en este sentido una «capa metonímica de producción del sentido» (VERÓN E. 1988). Tanto Vera, en el documental de Irianni, como Carmen Castillo y Macarena Aguiló, en sus propias producciones, pusieron el cuerpo en la narración, del mismo modo que los migrantes y las madres de desaparecidos en democracia, que se presentan contando. La acción fundamental de la película de Irianni es la de los cuerpos que narran. También la acción de las Madres de Plaza de Mayo tuvo siempre que ver con poner el cuerpo, para crear la relación indicial de proximidad y existencia que fue una pieza-clave para el éxito de sus reivindicaciones.

En el discurso de Vera, encontramos el concepto del «héroe –y la heroína– por circunstancias» subrayado por Valentina Ripa en la presentación de la traducción al italiano de la obra del ex detenido desaparecido Mario Villani, *Desaparecido: memoria de un cautiverio* (VILLANI M. - REATI F. 2011). Tal concepto guarda similitud con el del «viajero a disgusto» acuñado por Hartog. Es en este sentido que Vera estableció una analogía entre el viaje no deseado de su abuelo Ettore Camerino a Auschwitz y el de su hija Franca hacia la ex ESMA y los vuelos de la muerte, en un contrapunto con su viaje de recuperación del recuerdo hacia los mismos lugares, que tuvo por objeto de crear una cultura de la memoria en movimiento.

La memoria y la palabra en la lucha de las mujeres

Para Vera en particular, y para las Madres de Plaza de Mayo y las mujeres militantes en general, tales como las activistas uru-

guayas de cuyos testimonios se ocupó Grillo, las palabras son armas de un combate pacífico. Las Madres asumieron el rol de “madres de la memoria”, que las llevó a trasladar el vínculo afectivo privado madre/hija-o a uno público, y esto las colocó en a la primera fila de la lucha. En el film de Irianni, Vera destacó el vínculo emocional madre/hija (Vera/Franca) enfatizado también, esta vez desde la perspectiva de la hija, por las arriba mencionadas Macarena Aguiló y Carmen Castillo. Como ya vimos, esta última subrayó también lo difícil de este vínculo para una militante política, cuya narración permite recordar el movimiento revolucionario chileno, resignificado luego por Aguiló desde la generación de los hijos. Estos testimonios ponderan la estructura familiar como guardiana de la memoria, en la que cada generación re-crea de manera diferente los relatos de lo inenarrable. Es así como, en el film de Irianni, Vera se definió como “partigiana de la memoria”, protagonista de un combate pacífico. Este oxímoron la lleva a tener su propio lema y a construir su propia narración, en una muestra de *female leadership*. El trabajo de Vera fue en efecto, desde la desaparición de su hija, el de construir un relato capaz de custodiar y proyectar hacia el futuro el recuerdo de los horrores vividos, con un propósito a la vez didáctico y de resistencia a la opresión. Este se convirtió, como ella misma aclaró en la película, en su objetivo de vida, consagrada a la tarea de artífice de una memoria que, a partir de una recreación actualizadora del pasado, interpela a cada nueva generación sobre las injusticias del presente. El de Vera es, en efecto, un discurso inclusivo, que alude a otros genocidios, y situaciones de desarraigo, como el genocidio armenio y el desarraigo de los actuales migrantes bolivianos, congolese y senegaleses, y a los desaparecidos en democracia, están presentes en el film en las voces de Susana Trimarco, Dolores Demonti y de la madre de Sebastián Bordón; todas ellas, madres de jóvenes desaparecidos en democracia, víctimas de represión o de trata. Vera logra construir

de este modo un «modelo de rol» (CONNELL R. 2006), retomado, en un nivel más general, por los movimientos feministas que resignifican la lucha de las Madres, quienes, con su fuerza legitimadora, acompañan las reivindicaciones de dichos movimientos. La figura de Vera es un ejemplo de cómo esa memoria que se intentó borrar a partir de una estructura de poder represora y patriarcal, y de una política de exterminio como lo fue la del Plan Cóndor, resurgió a partir de las voces femeninas de quienes supieron, como ella, transformar el estereotipo de la *mater dolorosa*, socialmente aceptable en tiempos de la dictadura, en estrategia de empoderamiento para la construcción de una memoria *partigiana* y militante.

Madres: del estereotipo al empoderamiento

El recuerdo y la memoria tienen en las mujeres una dimensión afectiva, contemplada en el estereotipo femenino, asociado con el rol familiar. El llanto por los hijos desaparecidos era así, en tiempos de la última dictadura militar argentina, permitido por la condición de madres, que las Madres lograron utilizar como forma de empoderamiento. Se trata de un empleo del estereotipo a favor de la persona sometida, en el que la condición desventajosa es un instrumento de *empowerment* (FETTERLEY J. 1978) y de agencialidad. Esta resistencia pacífica pero siempre activa en una instrumentación del estereotipo a su propio favor se advierte, en el film de Irianni, en el encuentro de Vera con la Merkel, en el que Vera le recordó a la Merkel, mujer política, que «no hubo tumba» y que los desaparecidos «fueron 30000», con la fuerza argumentativa de su discurso de madre de desaparecida.

Para las Madres, desde los tiempos de la última dictadura militar argentina, marchar y manifestar tuvo un costo afectivo que las llevó a tomarse de la mano y a moverse en ronda, debido a la prohibición histórica de permanecer reunidas en lugares públi-

cos como la Plaza de Mayo, sin circular. En este sentido, Vera es un paradigma de mujer en movimiento. La plaza tiene una carga simbólica hacia el pasado, analizada en otros trabajos (PALLEIRO M. y FANTONI C. 2020), relacionado con manifestaciones populares convocadas por la figura femenina de Eva Perón, y hacia el futuro, en las marchas feministas del “Ni Una Menos”, en la Plaza del Congreso de Buenos Aires, contigua al Palacio en donde se llevaron a cabo los debates por la Ley del Aborto.

La dimensión de lo diabólico en el film de Irianni y en una recreación coreográfica

En el film de Irianni surge en las voces de los entrevistados, que dialogan con la de Vera, la categoría de “lo diabólico”, asociada con el accionar de la última dictadura militar argentina. En el debate posterior al film del que participaron Irianni y el referente de Derechos Humanos José Shulman, este último analizó tal categoría, y señaló que tiene dos ventajas para el represor: suprime o elimina al adversario, y obliga al silencio a quienes esperan salvaguardarse callando.

Esta asociación del drama de los desaparecidos con la categoría de lo diabólico fue realizada, sin conocer dicho film, por alumnos de la Universidad de las Artes, en la coreografía titulada “El año que le vi el rabo al diablo”. En ella, recrearon relatos y experiencias de desaparecidos y “damas fantasmas” –asociadas con las desaparecidas de la última dictadura militar argentina, el robo de bebés y los genocidios actuales– a través del discurso dancístico del cuerpo en movimiento en el espacio escénico. Fue así como, en 2019, alumnos de la Cátedra de Metodología de la Investigación Folklórica de esa Universidad elaboraron un espectáculo coreográfico a partir de matrices folklóricas, en el que eligieron trabajar la problemática de los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. Recrearon

de este modo, libremente, versiones orales de las matrices folklóricas “El trato con el diablo” y “La dama fantasma” reunidas por Palleiro (PALLEIRO M. 2016 y PALLEIRO M. 2018)³, y tomaron también como pre-texto, la ya citada obra *Memorias de la Décima división de Primer Año, Colegio Nacional de Buenos Aires, 1971-1976*, constituida por testimonios orales de sobrevivientes de esos años dramáticos (PALLEIRO M. 2019). La coreografía entretendió tales matrices con las situaciones históricas de los desaparecidos y el femicidio. Se abrió así con la figura de un personaje vestido de militar, caracterizado como una encarnación contemporánea del diablo, arrastrando a jóvenes bailarines hacia un destino fatal, que incluyó el robo y asesinato de bebés. En el último cuadro, tales atrocidades fueron asociadas con femicidios contemporáneos de mujeres cuyos nombres fueron pronunciados por una voz en *off*.

Cabe preguntarse por qué los estudiantes eligieron la temática de los desaparecidos, asociada con lo diabólico. Una posible respuesta es que dicha problemática se resignifica en la sociedad contemporánea, en la lucha en contra de los femicidios – que siempre existieron, pero a los que no se les prestó la debida atención–. Tal resignificación fue expresada a través del lenguaje del cuerpo, que es un poderoso dispositivo de construcción de memoria.

A modo de cierre

Los testimonios analizados a partir del discurso fundacional de Vera dieron cuenta de distintas estrategias para narrar lo inenarrable a través del cuerpo, como instrumento de producción y transmisión del sentido. Tanto en las películas como en la

³ El concepto utilizado de «matriz folklórica» fue el propuesto por Palleiro (PALLEIRO M. 2018: 27-28).

coreografía, y en los testimonios de las ex presas políticas de Uruguay y las militantes chilenas, el enunciado narrativo fue siempre un discurso de cuerpos actuantes (VERÓN E. 1988). Del relato de la experiencia del Holocausto a otros genocidios, y del viaje a la Shoah y los centros de detención a los viajes reparadores, los testimonios orales, escritos y fílmicos dieron cuenta de estrategias para narrar lo inenarrable. Todos ellos nacieron como formas de quebrar “el ominoso silencio” y de resignificar estereotipos, para transformarlos en instrumentos de empoderamiento. Frente a la censura de la palabra, mujeres como Vera, las Madres y la directora cinematográfica desafiaron con sus cuerpos y sus voces el mandato de silencio, y construyeron espacios físicos como el Parque de la Memoria, y espacios simbólicos como discursos fílmicos, charlas en escuelas y libros de memorias. Resignificaron también espacios como la Plaza de Mayo, cargada ya de un valor emblemático en otras instancias de la historia argentina. Tales espacios sirvieron para narrar recuerdos de “noches feroces” y para convertir estos relatos en discursos de fundación de nuevas narrativas como la de los migrantes, los femicidios y los desaparecidos en democracia.

A partir del ejercicio de narrar tragedias que signaron su vida de mujer migrante, nieta de una víctima de la Shoah y madre de una detenida desaparecida, Vera emprendió un camino de construcción de su propio relato, enriquecido con el paso del tiempo, y proyectado hacia el futuro, con las consignas de “Nunca más el silencio” y “Nunca más el odio”, que se agregaron a las de “Memoria, verdad y justicia”, para evitar que, como advierte Primo Levi, lo que pasó pueda volver a suceder.

Bibliografía

ADORNO Theodor, 2002, *Teoría Estética*, Editorial Nacional, Madrid.

BLOCK DE BEHAR Lisa, 1984, *Una retórica del silencio, funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Siglo XXI, México.

BRODSKY Marcelo, 2000, *Buena memoria. Un ensayo fotográfico*, Associazione Culturale Ponte della Memoria, Roma.

BRUNER Jerome, 2003, *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

CAPELLO Carlo - CINGOLANI Pietro - VIETTI Francesco, 2014, *Etnografía delle migrazioni. Temi e metodi di ricerca*, Carocci, Roma.

CLIFFORD James, 1999, *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS CONADEP, 1984, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Eudeba, Buenos Aires.

CONNELL Raewyn, 2006, *Glass ceilings or gendered institutions? Mapping the gender regimes of public sector worksites*, "Public Administration Review", vol. 66, n. 6, pp. 837-849.

FERRARI Antonio - RASTELLI Alessia, 2015, *Il rumore della memoria. L'inchiesta. Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos*, Corriere della Sera, Milano.

FETTERLEY Judith, 1978, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Indiana.

FINE Gary, 1989, *The process of tradition: cultural models of change and content*, "Comparative Social Research", vol. 11, 1989, pp. 263-277.

GRILLO Rosa M., 2017, *De la oralidad a la escritura: la experiencia de los "Talleres" para narrar lo inenarrable*, in María PALLEIRO (curadora), *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*, Universidad de Buenos Aires-Università di Salerno, Buenos Aires, pp. 37-50.

HALBWACHS Maurice, 2004, *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

HARTOG François, 2007, *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la Antigua Grecia*, Fondo de Cultura Económica, México.

INZUNZA ACEDO Beatriz, 2013, *Recepción de estereotipos de la Serie Norteamericana Lost entre Jóvenes que Habitan en Monterrey, México*, "Signo y Pensamiento", vol. 32, n. 62, 2013, pp. 16-31.

JARACH Vera, *Para el libro de Marcelo*, in Marcelo Brodsky, *Buena memoria. Un ensayo fotográfico*, Associazione Culturale Ponte della Memoria, Roma, pp. XV-XIX y 27-28.

LEVI Primo, 1989, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino.

LYTHGOE Esteban, 2006, *El lugar del testimonio dentro de la operación histórica*, in José AHUMADA- Marzio PANTALONE - Víctor RODRÍGUEZ (curadores), *Epistemología e Historia de la Ciencia*, vol. 12, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 382-388.

PALLEIRO María, 2004, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PALLEIRO María, 2016, *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*, La Bicicleta, Buenos Aires.

PALLEIRO María (curadora), 2017, *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*, Universidad de Buenos Aires-Università di Salerno, Buenos Aires.

PALLEIRO María, 2018, *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*, La Bicicleta, Buenos Aires.

PALLEIRO María, 2019, *Memorias de "la décima" división de primer año, Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1976)*, Casa de Papel, Buenos Aires.

PALLEIRO María - FANTONI Carla Victoria, 2020, *Eva Perón: ficción, historia y mito en clave de género*, in Giulia Nuzzo (curatrice), *Eva e le altre. Atti del 41 Convegno Internazionale di Americanistica Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"*, Oèdipus, Milano, pp. 369-396.

PICKERING Michael, 2001, *Stereotyping: The Politics of Representation*, Palgrave Macmillan, New York.

RAMÍREZ RAVE Juan Manuel, 2016, *Hacia una retórica y una poética del silencio*, "Revista CS Facultad de Derecho y Ciencias Sociales Universidad Icesi Cali", n. 20, 2016, pp. 143-174.

RIPA Valentina, 2017, *Memoria individual y colectiva en dos documentales autobiográficos chilenos: el desarraigo de padres a hijos en "Calle Santa Fe" y "El edificio de los chilenos"*, in María PALLEIRO (curadora), *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*, Universidad de Buenos Aires-Università di Salerno, Buenos Aires, pp 51-63.

VERÓN Eliseo, 1987, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Buenos Aires.

VERÓN Eliseo, 1988, *Cuerpo significante*, en José Luis RODRÍGUEZ ILLERA (compilador), *Educación y comunicación*, Paidós, Barcelona, pp. 41-61.

VILLANI Mario - REATI Fernando, 2011, *Desaparecido: memoria de un cautiverio*, Biblos, Buenos Aires.

VILLANUEVA Graciela, 2019, *Prefacio a las Memorias*, in María PALLEIRO, *Memorias de "la décima" división de primer año, Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1976)*, Casa de Papel, Buenos Aires, pp. 37-40.

Filmografía

IRIANNI Manuela, 2019, *Vera*, El Destape Producciones, Buenos Aires.

BECHIS Marco, 2013, *Il rumore della memoria*, Karta Film-Il Corriere della Sera, Milano.

¿QUÉ TANGO HAY QUE CANTAR? MEMORIA DE LA
DICTADURA EN LA POESÍA DEL TANGO CONTEMPORÁNEO

Monica Fumagalli

Università degli Studi di Milano

El 24 de marzo de 1976, cuando, a raíz del golpe de Estado, en Argentina empieza el Proceso de Reorganización Nacional a través de la institución de una Junta compuesta por los tres jefes de las Fuerzas Armadas (Videla, Massera y Agosti), no queda duda de que el tango, como género musical nacional, se encontrara en plena decadencia.

Ya a finales de los años 60, tras la gran etapa exitosa del rescate de la música folclórica, se había consolidado en Argentina un movimiento de rock con características propias y autóctonas, que es destinado a jugar un papel importante en los años de la dictadura. El tango, en cambio, cada vez más se percibía como representación de lo melancólico y lo reaccionario, algo cercano al poder “rancio” que los jóvenes combatían.

Por un lado, este género había tenido su momento de ruptura con la tradición a través del movimiento de Vanguardia encabezado por Astor Piazzolla, que al formar el Octeto Buenos Aires en 1955 se había alejado oficialmente de los aspectos más populares –el canto y el baile– suscitando oposiciones violentas, con insultos y amenazas durante sus conciertos. Por otro, incluso entre los que se aferraban a la tradición, empezaba a circular la sen-

sación de que, más allá del debate acerca de la aceptación o el rechazo de las evoluciones musicales, hacían falta nuevos poetas capaces de cantar la realidad contemporánea. Solamente así, las nuevas generaciones volverían a sentirse representadas por la que había sido la banda sonora y la *comédie humaine* de la Buenos Aires que entraba a la modernidad. De lo contrario el tango, que ya languidecía, quizás se hubiera eclipsado definitivamente.

Sin embargo, más allá de la evolución específica del género, y como sugerido por las reflexiones del filósofo Gustavo Varela, entiendo como fundamental relacionar el tango con la historia política argentina, además de que pueda ser considerado como un hecho político en sí mismo (VARELA G. 2016). En este sentido, es mi intención evidenciar cómo la dictadura cívico-militar haya contribuido a la decadencia del tango, actuando concretamente para que, en una buena parte de la población, se consolidara la asociación entre el tango y la parte más conservadora de la sociedad, entre el tango y la represión.

Me refiero en particular a algunos hechos que tuvieron lugar a partir del poco tiempo de la instauración del Triunvirato golpista y que recordaré a continuación.

El 29 de noviembre de 1977 la Municipalidad de Buenos Aires aprueba el Decreto N° 5830/77 que consagra el Día del Tango, el 11 de diciembre, aceptando una vieja idea de Ben Molar, ecléctico compositor, poeta y productor argentino que lo había reclamado, desde 1966, al entonces Secretario de Cultura Ricardo Freixá. El evento se festeja con un suntuoso Festival organizado en el Luna Park de Buenos Aires.

El 19 de diciembre del mismo año Raúl Casal, Secretario de Cultura de la Nación del gobierno Videla, entusiasmado con la idea de que se repitiera todos los años una celebración tan significativa, oficializa y lee públicamente, un nuevo Decreto –firmado por el mismo General– que convierte el Día del Tango en Día “Nacional” del Tango, celebrado por primera vez unos días más

tarde, el 23 de diciembre, en el Teatro Cervantes. En la ocasión, el Ministro de Cultura Juan José Catalán promete que el tango tendrá el “espacio merecido” en el Mundial de Fútbol del año siguiente (1978), preanunciando las iniciativas públicas que terminarán de dibujarlo como una “marca-país” (BENEDETTI H. 2019: 178) en el contexto de un Campeonato de fútbol, donde hasta la pelota producida por Adidas para la ocasión se llamará Tango.

En noviembre de 1979, por voluntad del Gobierno de la Ciudad, nace la Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, dirigida por el bandoneonista Raúl Garelo y el compositor Carlos García, con la tarea de «difundir las obras más representativas del género y promover su preservación, evolución y divulgación, en Argentina y al extranjero» (PAPANAKIS D. 2013: 90) y cuya actividad sigue hasta la actualidad.

Un año más tarde, la Editorial Perfil publica *Tango 1880-1980. Un siglo de historia*, colección de 48 fascículos que reúnen testimonios, anécdotas, discografías y catálogos dedicados a los primeros cien años de historia del tango. En el número 36, figura un reportaje a Massera, cabeza de la Junta, titulado “El tango según Massera”, una elección que considero particularmente emblemática, ya que no se conoce interés específico del almirante en el tema.

En 1983, con la vuelta de la democracia y la elección de Raúl Alfonsín a la presidencia de la nación, el espectáculo *Tango Argentino*, de Héctor Orezza y Claudio Segovia, materializa el sueño de los dos artistas y productores de reunir todas las expresiones artísticas del tango en un único escenario. El mismo debuta en el Festival de Otoño de París para convertirse en un éxito mundial que encabezará el renacimiento mundial del género. Diecinueve años más tarde, en el 2002, Abel Posse, nuevo Embajador argentino en Madrid, en su fiesta de inauguración declara al escritor Rafael Flores Montenegro, al que entrevisté en ocasión del presente trabajo, que el equipo completo del menciona-

do espectáculo, había viajado a la capital parisina en un avión de las Fuerzas Armadas puesto a su disposición.

Otro dato que quiero señalar para cerrar una lista que podrá seguramente enriquecerse, es que en 1989 Jorge Rafael Videla, ya bajo arresto, concede su única entrevista a José Gobello, periodista, poeta, uno de los más importantes e influyentes investigadores de tango y lunfardo, así como fundador y presidente de la Academia porteña del lunfardo hasta el año de su muerte, y miembro de la Academia Nacional del Tango. Se trata de un documento presentado por el abogado Pablo Llonto en el Juicio a la Contraofensiva el 2 de febrero de este año, un libro nunca publicado, encontrado durante el allanamiento en la residencia de Videla¹.

Los hechos arriba mencionados pueden ser considerados como parte de una más amplia resignificación del tango, operada por el gobierno de facto y acompañada por operaciones policiales puntuales que afectan a los lugares en los cuales se practica el baile popularmente, y que, aunque ya no fueran los viejos galpones del ferrocarril o las plazas que habían reunido multitudes de parejas en la época de oro, seguían abriendo sus puertas a un número significativo de apasionados.

Una investigación de Eugenia Rosboch en la ciudad de La Plata señala cómo la acción sistemática del gobierno militar para desintegrar los lazos sociales llegó de forma directa a los espacios del tango: «Ponían marchitas, no ponían tango [...]. Eran marchitas militares [...] y la gente entró en otra cosa con miedo mismo a salir», cuenta Mabel, una de las frecuentadoras habituales de los clubes de barrio platenses (ROSBOCH E. 2006).

Recoge testimonios de un mismo tenor Benzecry Sabá en Buenos Aires donde, más allá del estado de sitio y del toque de

1 Juicio Contraofensiva - día 62 - Jueves 04/02 9:30 horas, <https://www.youtube.com/watch?v=IZMm652V4TE&t=4593s> [2/3/2021]

queda que iban despoblando las calles porteñas, «policía y militares allanaron los salones de baile, realizaron inspecciones y pidieron documentos a suerte y verdad; algunos bailarines con o sin prontuario, dejaron de frecuentar la milonga por miedo» (BENZECRY SABÁ G. 2015).

Los salones de baile no permanecen inmunes a las incursiones de los secuestradores. Lo recuerda Ricardo Suárez, que hasta en los tiempos más oscuros se negó a dejar de frecuentar la milonga: «Alguna vez después del baile, pidieron documentos y pusieron la gente contra la pared; en otra oportunidad se llevaron mujeres» (BENZECRY SABÁ G. 2015).

Dichos episodios agudizan inevitablemente el distanciamiento de la práctica del tango, fuente indispensable de inspiración para la creación musical y poética, que de a poco, deja de representar una ocasión de socialización e intercambio.

El terror, instaurado y difundido capilarmente por los militares, juega un papel fundamental en el corte del proceso de creatividad colectiva que alimentó el tango, como lo ha resaltado el filósofo León Rozichtner, quien aclara que el gobierno militar «rompe con todo esto que se estaba elaborando a nivel popular. Con el terror disuelve y destruye las reacciones colectivas e implanta la amenaza de muerte en cada uno» (ROCCHI R. - SOTELO A. 2004).

Con la vuelta a la democracia, a mitad de los años 80, replicando tal vez el sello de sus orígenes el tango resurge en primer lugar como danza, como memoria corporal, como «marca indeleble que habría sobrevivido a todas las formas del olvido» (PUJOL S. 2015). Luego vendrá la música y finalmente, con un proceso en desarrollo, la palabra, la poesía.

En el baile, por un lado, se vuelve a la tradición con un encuentro generacional que no tiene precedentes en la historia: espacios históricos de la capital –muchos habían sido sede de las antiguas Sociedades de Socorro Mutuo como la Región Lionesa,

El Club Croata, La Nacional Italiana o el Centro Gallego– vuelven a abrir sus puertas para dar la bienvenida a tres generaciones de bailarines que se transmitirán de nuevo el arte tanguero a través del abrazo.

Por otro lado, el baile resurge también en algunos espacios propios de la cultura *underground*, como el Parakultural², un sótano ubicado en pleno barrio de San Telmo que Omar Viola y Horacio Gabín alquilaron inicialmente como sala de ensayo y que se convertirá pronto en el emblema del movimiento cultural porteño *under*. Buenos Aires necesitaba como nunca volver a expresarse y el Parakultural representaba al mismo tiempo la respuesta provocadora a tantos años de silencio y la fiesta por la libertad recuperada, fiesta que más que la palabra, tenía como protagonista el cuerpo.

Compartiendo espacios con el teatro, y ya en la segunda sede del Parakultural en Chacabuco al 1072, surge en 1991 uno de los primeros reductos tangueros de la época. Omar Viola, al que entrevisté en agosto de este año, cuenta:

Mi idea siempre fue la de crear un espacio en el cual pudieran convivir todas las formas artísticas. Habíamos vi-

2 El primer Parakultural surge en Venezuela al 300, en el Teatro de La Cortada y allí empiezan sus ensayos actores como Walter “Batao” Barea, Alejandro Urdapilleta y el grupo Las Gambas al Ajillo (Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás y Laura Markert). Luego de unos meses, cuando abre sus puertas al público, el Parakultural convive con otros espacios culturales como el Cemento, el Palladium y el Café Einstein, todos surgidos en los primeros años de democracia. El Parakultural brindó un gran abanico de posibilidades a artistas como Humberto Tortonese, a bandas punk y rock como Sumo, Los Fabulosos Cadillacs y Los Redondos. Cerrado en 1990, cuando es Sindicato de Porteros adquiere el edificio, reabre sus puertas como Parakultural New Border, en Chacabuco al 1000, donde funciona hasta 1995 sumando artistas como Diego Capusotto, Alfredo Casero, Carlos Belloso, Mex Urtizberea y Mariana Briski, continuadores del movimiento del Teatro Independiente argentino.

vido durante años haciendo teatro encerrados en nuestras salas de ensayo, perseguidos por una censura durísima. Queríamos expresarnos y experimentar a través del cuerpo, en total libertad. Con la llegada de la democracia la cultura iba a reconquistar sus espacios, pero algunas voces se quedarían afuera, como siempre: el Parakultar daría espacio a esas voces. ¿Por qué el tango? El tango, su abrazo, a mí siempre me pareció vanguardista, el abrazo te obliga a escuchar el otro, a dialogar con él, a relacionarte de cerca con la diversidad. Me sigue pareciendo vanguardista. Y cuando Lampazo, un viejo milonguero que vino a visitarnos en Chacabuco me contó que muchos años antes allí se bailaba tango, me pareció una señal del destino, el tango no podía faltar.

En brevísimo tiempo, el redescubrimiento del baile se hace mecha emocional que despierta el deseo de experimentación, determinando, a partir de la mitad de los años 90, un auténtico resurgimiento del género, significativo a tal punto que quince años más tarde los artistas se reconocerán como una “nueva generación” la cual adoptará una postura en muchos aspectos parecida a la que había tenido el rock en los 70: pelear en contra de la formalidad y a menudo, abrazar un compromiso social que implicaría una reflexión sobre los eventos políticos de las últimas dos décadas (VILA P. 1987 - PUJOL S. 2015).

En el momento en que una nueva generación de poetas del tango toma la palabra, un número significativo de letras invoca una actitud de militancia política, incorporando el trauma de la dictadura y de las desapariciones como tema. Asimismo, la palabra finalmente pronunciada despierta la interacción entre música, danza y poesía encaminando el tango a la recuperación de esa triada que había determinado su fortuna.

Algunas de las experiencias vividas hacia finales del milenio, muchas de las cuales relatadas por los resultados de la investiga-

ción comisionada en el 2004 por el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires y conocida como *Informe Rocchi-Sotelo*, resultan particularmente significativas en virtud de la formación de una nueva conciencia social que influenciará a los letristas del tango.

La primera es, sin duda, en 1999 la de la Cooperativa Máquina Tanguera, movimiento *under* que funciona hasta finales del 2000 en el sótano del Club Mariano Boedo, un club de barrio que se convierte en reducto en el cual experimentar la música, el baile y también las letras. Se trata de un verdadero semillero de creadores: más de cien músicos ensayan en el sótano del club y saldrán de allí al menos nueve de las orquestas todavía en actividad.

Una experiencia de creación comunitaria que inaugura algo inédito para el tango a nivel textual y que es herencia de la tradición rockera de las bandas barriales: la creación de letras colectivas.

Javier Sara, pianista de la Orquesta Típica Imperial y corazón de la cooperativa, entrevistado por Silvana Boggiano recuerda a propósito de la experiencia de la Máquina Tanguera:

[...] era un lugar con orquesta en vivo, con arreglos propios, con piano de madera, con contrabajo, sin partituras, sin smoking, sin caretaje, era un lugar de encuentro. Y cuando terminaba una orquesta de tocar poníamos música para bailar por ejemplo, a Bob Marley, y ésa era una forma de decirles que hablábamos de lo mismo. La idea ya no es el tango o el rock, sino el tango y el rock (BOGGIANO S. 2011: 171).

Añade Julián Peralta, uno de los creadores de la cooperativa, actual director de dos Orquesta de tango y autor del tratado de *Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango en*

la orquesta típica: «Fue una cooperativa generada poco a poco con algunos de nosotros que fuimos enseñando a otros, y esos a otros, así se generó que hubiera mucha gente que sabe arreglar, que sabe tocar tango y que lo hace muy bien y con muchas ganas» (ROCCHI R. - SOTELO A. 2004).

No parece exagerado afirmar que la experiencia comunitaria marca la casi totalidad de la creación tanguera de los 90 y culmina en el surgimiento, en el 2001, de la Orquesta Fernández Fierro con su proyecto cooperativo de trabajo que incluye la edición independiente de discos, partituras y videoclip; la gestión de una radio, Radio CAFF, y de un espacio propio, un ex taller mecánico refaccionado por los mismos músicos y bautizado Club Atlético Fernández Fierro.

Los músicos comprometidos con el proyecto –o con otros similares– suelen elegir referentes claros en la tradición tanguera, ya que pretenden que su inquietud ética y política determine también las elecciones artísticas.

Patricio Bonfiglio, uno de los fundadores del grupo que ha trabajado a pulmón en la refacción del taller, al que entrevisté en septiembre de 2020 se presenta así:

Nosotros somos hijos del neoliberalismo. Queríamos ser militantes en la gestión de la totalidad de nuestra actividad, como lo había sido Osvaldo Pugliese, el único que compartió todo en partes iguales con sus músicos. Nos gustan otros músicos por supuesto, pero Pugliese, Pugliese nos representa.

Una actitud que se reflejará inevitablemente en las letras. Es sabido que históricamente, el tango había subido de los pies a los labios unas décadas luego de haber nacido como música y como baile. También podría evocar otro número querido al tango, para el cual «veinte años no es nada», para reiterar que hace falta un

ventenio después de su conclusión, para que la dictadura apareciera explícitamente en las letras.

Se trata de algo preanunciado en versos aislados, como en el caso del tema que da el título al presente trabajo *¿Qué tango hay que cantar?* con letra de Cacho Castaña y música de Rubén Juárez, que en 1980 se pregunta cuáles letras es necesario escribir «para poder seguir». Del mismo compositor un tango todavía más explícito con letra de Juanca Tavera, *Vientos del ochenta*, que denuncia el fracaso vivido por el país, interrogándose sobre las modalidades necesarias para cantarlo, ya que los recursos conocidos parecen insuficientes para abarcar el tamaño de la derrota:

Vientos del ochenta
tiempo de no hacer la cuenta
para no llorar.

Ya no quedaba en la ilusión
ni el mínimo rincón
para un fracaso más.

Anticipaciones, paréntesis, llamados aislados que en algunos casos llegan desde afuera, desde el destierro, como en el caso del tango compuesto por Pino Solanas para la película *Tangos, l'exil de Gardel* (1985) con música de Astor Piazzolla, un grito desesperado, una autobiografía del exilio de quien es consciente que hasta los versos de un tango pueden responder a la necesidad inderogable de cultivar la memoria:

Solo y sin un mango,
como en un suicidio,
sólo tengo un tango
pa' contar mi exilio.

[...] Solo y escondido,
 con toda la historia
 que nos han prohibido
 y está en mi memoria.

Se trata de obras que contribuyen o preanuncian lo que a partir de la segunda mitad de los años 90 empieza a configurarse como movimiento de resistencia a la globalización cultural, como redescubrimiento de orígenes propios, como memoria. Memoria que cobra una forma más definida después del 2001, cuando el plan de privatizaciones salvajes inaugurado por la política neoliberal del régimen y consolidado durante la década menemista, llega a su punto de no retorno.

Muchos de los poetas que hoy en día están poniendo en palabras ese pedazo de la historia, tienen familiares o amigos desaparecidos, han vivido la violencia de los años 70 de niños; y por lo tanto, en sus letras incorporan por primera vez referencias explícitas a la dictadura, a las desapariciones y a la actividad de madres y abuelas.

En el género se eleva una voz testimonial cuyo fundador puede ser considerado el tango *Pompeya no olvida*, de Alejandro Szwarcman. Estrenado en Buenos Aires en diciembre de 1998, la misma semana en la cual Videla, indultado en el 95 por Menem, regresaba a la cárcel precisamente por la causa de robo de niños³, cuenta un episodio vivido en los años de la dictadura. El poeta es testigo del secuestro de una niña en la calle Cachi, ba-

³ Jorge Videla, condenado a prisión perpetua en 1985 en el Juicio a la junta e indultado por Menem en 1990, regresa a la cárcel por causas que habían quedado al margen de la amnistía: el robo de bebés nacidos en centros de detención y el Plan Cóndor. Consigue el arresto domiciliario por motivos de salud 38 días más tarde. Vuelve a la cárcel militar de Buenos Aires en el 2008, cuando el juez Norberto Oyarbide anula el indulto como “incostitucional”, sentencia confirmada dos años más tarde por la Corte Suprema. En el 2012 Videla fue conde-

rrio de Pompeya, «vuelvo al portón de los años setenta/vestido de asombro/con sueños de jean», y ya adulto, se pregunta si seguirá recordando su barrio, donde la memoria sigue viva gracias a la abuela que nunca dejó de buscar a su nieta:

Quién sabe, tal vez ella siga soñando
y ya no recuerde la calle Cachi,
al menos que sepa que la anda buscando
desde hace ya tanto, su abuela Beatriz.

En el 2006 el mismo tango es el motor de uno de los ejemplos más interesantes de resignificación ciudadana cuando, los integrantes de la Comisión por la Memoria de Pompeya adoptan el título del tema como nombre propio, convirtiéndose en Agrupación Pompeya no olvida. Además, consiguen que la plaza que surge entre las calles Amancio Alcorta y Ochoa sea bautizada como Plaza de la memoria Pompeya no olvida.

En el 2004 la Abuelas de Plaza de Mayo intuyen, y quizás sugieren, que el tango puede convertirse en una eficaz voz de la memoria y convocan, junto con la Secretaría de Cultura de la Nación, el primer certamen Tango por la Identidad, invitando a los poetas a presentar un tango que trate el tema de las desapariciones. De 310 letras inéditas provenientes de todo el país, la ganadora es *Soy* de Marcela Bublik, autora también de una biografía dialogada de Rosa Roisinblit, una de las Abuelas. Su tango, con música de Raúl Garelo, justamente da voz a uno de los nietos:

Esta puerta que me llama, necesito atravesarla.
Sé que hay alguien que me espera, sé que siempre me
buscó,

nado a 50 años de detención por el que fue declarado un “plan sistemático de robo de bebés”, hijos de detenidas desaparecidas.

que tiene aquella respuesta que enciende luz en la
sombra.

El latido y la memoria corazonan la razón.

Entre los autores que encaran el tema de la dictadura quizás sea Juan Vattuone quien elige el lenguaje más directo en *El Tanguito del Nefasto General*, tango-blues inspirado en Leopoldo Galtieri, presidente argentino durante pocos meses durante los cuales llevó al país al conflicto con las islas Falkland-Malvinas encaminado el gobierno militar a su etapa final. En el mismo álbum, titulado *Tangos al Mango* (2006), Vattuone graba también *Ni olvido ni perdón* cuyo epílogo es un reclamo a la justicia que no recurre a metáforas:

Usurparon la de Dios
hagámonos responsables
y a los que fueron culpables
ni el olvido, ni el perdón.

Un año más tarde el 7° Festival de Tango de Buenos Aires se abre con un tema del conjunto de tango-rock de Hugo Estévez “el Peche”, que desde el corazón del barrio Once, saluda a una ciudad muy diferente de aquella reina del Plata inmortalizada por los grandes letristas de la tradición tanguera:

Buenos días Buenos Aires,
Buenos días a los bares perdidos
donde frente a una ginebra
siempre hay algo dormido.
Buenos días a los que ya no están
muertos, vivos, desaparecidos
sobre las calles grises de esta ciudad.

Mientras tanto Juan Subirá, uno de los más prolíficos autores contemporáneos, junto con Salvador Batalla compone los versos para un rock ya totalmente embebido por la tímbrica del tango gracias al fraseo del bandoneón, y donde el desaparecido es evocado a través del «tango que no silbó»:

Queda un velo en el destello,
todo negro allá en el fondo,
como charco en bastidor...
hoy respira en una sombra
por aquello que lo nombra
y lo tumba en un zanjón...
es de noche en la penumbra,
alma rota se derrumba,
trasnochada y sin razón...
Pena tira, furia enturbia
el tango que no silbó.

La voz testimonial cobra vigor especial en *Calle* (2009), de Alfredo “Tape” Rubín, uno de los poetas predilectos por los músicos contemporáneos, al que entrevisté en marzo y que refiere:

Calle nació como un juego, queríamos componer un tango únicamente con palabras de dos sílabas, que funcionara como una libre asociación, tenían que ser palabras que llegaran a la mente espontáneamente, sin trabajar a un sujeto específico. Y empezamos por “calle”, que también podía ser la orden de callar.

El resultado es un poema en el cual la cadencia de cada palabra, que «responde a ritmos mínimos» (MARTÍN P. 2019), adquiere un valor propio y contribuye a la creación general de una atmósfera dramática capaz de evocar la dictadura de una mane-

ra inédita para el tango, si dejar de apelar a un tópico del género, la calle porteña:

Facho, garca
 Vientre, fuego
 Macho, bobo
 Sangre, perro
 Madre plaza
 Sombra huevo
 Fiebre, fuga
 Pibes, pueblo
 Tiempo dócil nuevo fósil
 Aire ciego
 Lista muerta grito viejo
 Plata huesos
 Goles palos roña sueño
 Tibio cielo
 Clase media mugre lengua
 Playa vuelos
 Calle furia Calle falsa Calle fuego.

Para disipar cualquier duda sobre la intención testimonial de la obra, en la performance en vivo y en las versiones filmadas desfilan a espaldas de los músicos las imágenes de algunos momentos clave de la historia argentina del siglo XX, sobre todo de la última dictadura⁴.

El mismo año la compositora María Vázquez graba *Por algo será*, título que alude a la frase que circula por los barrios porteños en el periodo de las primeras desapariciones, palabras que denuncian la indiferencia generalizada frente a las manifestaciones cotidianas de las tiranías de cualquier latitud, y frente a las cuales la respuesta puede ser únicamente solidaria y colectiva:

4 <https://www.youtube.com/watch?v=AlkDHqzeAS4> [13/1/2021].

Su mundo inocente, de barrio y cocina,
viró de repente a una cruel realidad
de botas siniestras y aquellas vecinas
murmurando esquivas: “Por algo será”.

Después se dio cuenta, no estaba tan sola,
había otras locas buscando también
y juntas las manos pa’ darse coraje
yiraron la Plaza detrás de un por qué.

La impresión es que la crisis del 2001, la experiencia del naufragio, otorga finalmente o convierte en necesidad imperativa la narración de la dictadura por parte de una generación de poetas acomunados por haberse criado bajo el gobierno militar y, en la mayoría de los casos, por cantar la ciudad desde el conurbano bonaerense, desde las ex-villas miseria que son herederas sociológicas de los conventillos de principio del siglo XX (TIMERMAN J. - DORMAL M. 2010), de dónde habían surgido los poetas históricos del tango. Es un canto desprovisto de sobrentendidos, una propuesta de «nombrar lo innombrable» (REATI F. 1992) de forma pragmática, que se inserta en la tendencia general de las narraciones de la época, las cuales parecen alejarse de la alusión y de las metáforas que habían caracterizado el primer período de la posdictadura, para privilegiar un nuevo realismo que permita recuperar la memoria a través de testimonios directos, informes, palabras que refieran directamente la tragedia y sus víctimas (SAITTA S. 2014).

La palabra al fin pronunciada se hace etapa de un camino que se traza por primera vez en Córdoba, en el 2018 y luego de manera más estructurada en el 2019, con la movilización de las asociaciones de tango que marchan junto con Abuelas y Madres. En

ocasión de las celebraciones del 24 de marzo los bailarines desfilan literalmente “bailando tango”.

Una performance que inaugura un fértil camino de colaboración entre las diferentes Asociaciones de derechos humanos y los artistas del género: músicos, actores, bailarines, coreógrafos, artistas plásticos.

Se mueve en la misma dirección la propuesta coreográfica de Hugo Mastrolorenzo el cual en el 2019 autoproduce el videoclip *24M Nunca Más* que une danza, gestualidad, imágenes, interpretando la música de Astor Piazzolla por la Orquesta Ciudad Baigón, e incorporando la voz de Videla y la de mujeres y hombres que fueron secuestrados, de Madres y Abuelas que buscan sus desaparecidos. Al momento de realizar esta producción, el joven coreógrafo convoca y “provoca” a los colegas para que se reúnan «en un abrazo, para renovar nuestro compromiso y sumarnos al reclamo de “Memoria, Verdad y Justicia”⁵.

En conclusión, la elaboración de la memoria de la dictadura en las letras de tango es parte de la vitalidad creativa revelada, una vez más, por un género que más allá de las innumerables “muertes anunciadas” sigue vigente como voz predilecta de la expresión popular. No obstante la resignificación operada por la dictadura y documentada por los hechos citados en este trabajo, «por encima de los condicionamientos sociales, de los prejuicios, de las pautas patriarcales» (FLORES MONTENEGRO R. 2021:19), con la llegada de la democracia, el tango vuelve al presente con renovado vigor. Resurgido a partir de la revalorización de la danza, con la incorporación del tema de la dictadura en sus letras, el tango ha sabido generar un movimiento que eleva su propia voz en la lucha por la memoria, participando de esa «multiplicidad

5 *24M Nunca Más*, <https://www.youtube.com/watch?v=J7rkrA8Ze6k>, [26/08/2021].

de voces» que, como sugiere Fernando Reati en su trabajo sobre las marchas de la memoria, «busca establecer una determinada interpretación del pasado y a la vez una propedéutica para el futuro» (REATI F. 2018).

Finalmente, al recuperar su tradicional función de testimonio/espejo de la ciudad –en esto caso la Buenos Aires contemporánea– el tango confirma la vigencia de la previsión del escritor Leopoldo Marechal, que en su novela *Megafón o la guerra* (MARECHAL L. 1994 [1970]: 75) lo definía «una posibilidad infinita».

Bibliografía

BENEDETTI Héctor, 2019, *Nueva historia del Tango. De los orígenes al siglo XXI*, Siglo Veintiuno Editores Argentina, Buenos Aires.

BENZECRY SABÁ Gustavo, 2015, *Los legionarios del abrazo. Historia del tango danza 1800-1983*, Abrazos, Buenos Aires.

BOGGIANO Silvana, 2011, *Tango oculto. El abrazo por venir*, Corregidor, Buenos Aires.

FLORES MONTENEGRO Rafael, 2021, *Tango y cultura libertaria*, “Bicel”, Julio 2009, pp. 18-20.

FONTEVECCHIA Alberto (curador), 1980, *Tango 1880-1980 un siglo de historia*, Editorial Perfil S.A., Buenos Aires.

HORVATH Ricardo, 2006, *Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

MARECHAL Leopoldo, 1994 [1970], *Megafón o la guerra*, Planeta, Buenos Aires.

MARTÍN Paloma, 2019 (2018), *Relación texto/música en los tangos de Alfredo “Tape” Rubín. Una propuesta analítico expresiva*, “Revista del IIMCV”, año 33, vol. 33, n. 1, Buenos Aires, pp. 127.

PAPANAKIS Dimitri, 2013, *La morte del tango. Breve storia politica del tango in Argentina*, TU Orpheus Edizioni, Gorgonzola (Milano).

PUJOL Sergio, 2015, *El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas*, en Sergio PUJOL (coord.), *Composición libre: La creación musical en la Argentina en democracia*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

REATI Fernando, 1992, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*, Editorial Legasa, Buenos Aires.

REATI Fernando, *24 de marzo en Argentina: Las marchas de la memoria como narrativa, escenificación y agenda política*. Ponencia presentada en el simposio “Cinema, letteratura e diritti umani tra rivendicazioni e negazioni”, Università di Salerno, Giugno 2018.

ROSOBOCH Mara Eugenia, 2006, *La rebelión de los abrazos*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

ROCCHI Roxana - SOTELO Ariel, 2004, *Los jóvenes y el tango ¿En busca de la identidad perdida?*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

SAITTA Sylvia, 2014, *En torno al 2001 en la narrativa argentina*, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100008>

TIMERMAN Jordana - DORMAL Magdalena, 2010, *Buenos Aires, ciudad de dicotomías: un recorrido por su historia*, in Antonio CIONI (curador), *La Gran Buenos Aires. Rompecabezas metropolitano*, Konrad-Adenauer-Stiftung, Buenos Aires.

VARELA Gustavo, 2016, *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Ariel-Historia, Buenos Aires.

VILA Pablo, 1987, *Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina*, “Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Musiques populaires et identités en Amérique latine”, n. 48, pp. 81-93.

Letras de tango citadas

Bublik Marcela, *Soy*: <https://www.abuelas.org.ar/archivos/itemDifusion/Diario39.pdf> [1/2/2021]

Castaña Cacho, *¿Qué tango hay que cantar?* (1980): <https://www.todotango.com/musica/tema/2161/Que-tango-hay-que-cantar/> [1/2/2021]

Juanca Tavera [Tavera Moscón Juan Carlos], *Vientos del ochenta* (1980): <https://www.todotango.com/musica/tema/5779/Vientos-del-ochenta/> [1/2/2021].

“Peché” Estévez Hugo, *Buenos días Buenos Aires* (2000): <http://othes.univie.ac.at/45303/12/3/2021>].

Solanas Pino, *Solo, contro la guerra* (1985): <https://www.antiwar-songs.org/canzone.php?lang=it&id=44317> [1/2/2021]

Subirá Juan, *El tango que no silbó* (2008): https://ricbruno.blogspot.com/2019/12/blog-post_43.html [12/3/2021].

Szwarcman Alejandro, *Pompeya no olvida* (1998): [1/9/2021]

“Tape” Rubín Alfredo, *Calle* (2009): <https://alfredorubin.com.ar/wp/> [12/3/2021].

Vattuone Juan, *El Tanguito del Nefasto General* (2006): <https://www.youtube.com/watch?v=70NG1-gE7mg> [12/3/2021].

Vattuone Juan, *Ni olvido, ni perdón* (2006): <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2021-3-30-3-37-0--que-rollo> [12/3/2021].

Vázquez Marisa, *Por algo será* (2009): [https://www.todotango.com/musica/tema/7037/Por-algo-sera-\[b\]](https://www.todotango.com/musica/tema/7037/Por-algo-sera-[b]) [1/9/2021].

PAGINE DI RICORDI, TRAUMI, VIOLENZA.
LA SCRITTURA DI ANTONIO DAL MASETTO

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

I “sogni delle notti feroci”, a cui allude la citazione di Primo Levi che indirizza le riflessioni di questo convegno, è un’espressione a cui si possono ascrivere circostanze e concetti presenti nella produzione di Antonio Dal Masetto in molteplici declinazioni e con reiterate trattazioni. Mi propongo di tracciare una rapida panoramica della violenza nella sua opera, evidenziarne tematiche e contesti, ricongiungerli in filoni narrativi e, infine, soffermarmi su una di queste opere: *Fuego a discreción* (1983). Nella produzione di questo autore nato in Italia, a Intra, ed emigrato bambino in Argentina, scorgiamo il riflesso di tali “notti feroci” nei romanzi che per primi lo hanno fatto conoscere in Italia pur non essendo le sue prime prove di scrittura. Sono i romanzi sulla migrazione che, redatti in anni diversi e con differente intento, formano una trilogia composta da *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *La tierra incomparable* (1994), *Cita en el Lago Maggiore* (2011). Infatti, la diaspora migratoria rilevabile in tempi e luoghi differenti nell’arco della storia umana si può considerare come una forma di violenza che attraversa il corpo sociale e che l’autore ha vissuto sulla propria pelle.

Un ulteriore esempio – che possiamo denominare “trilogia della persecuzione” – è ravvisabile nei romanzi che Dal Masetto compone tra gli anni '80 del XX secolo e l'inizio del XXI – *Siempre es difícil volver a casa* (1985), *Bosque* (2001) e *Sacrificios en días santos* (2008). Essi formano un trittico attraversato dalla narrazione di una duplice violenza: quella di un evento apparentemente dirompente – una rapina in banca fallita, in un caso, una scena erotica sorpresa da occhi indiscreti, nell'altro – a cui fa riscontro una reazione sociale che, lungi dal porre un freno al disordine connesso all'evento e riportare equilibrio, apre le porte alle manifestazioni più oscure della violenza che si annida e scorre carsica nel corpo sociale.

Tuttavia, e più classicamente, se con “sogni delle notti feroci” pensiamo alla repressione dittatoriale, essa ha la sua rappresentazione più realista e descrittiva in *Hay unos tipos abajo* (1998), narrazione – sullo sfondo della finale del Campionato Mondiale di calcio del 1978 – del crescere dell'ansia paranoide del protagonista, un giornalista che inizia lentamente a temere di essere oggetto di controllo militare o paramilitare, quella pratica, cioè, che aveva come risultato ultimo la *desaparición* e una tale frequenza da consentire una specializzazione dell'espressione che dà titolo al libro, giunta ad indicare in forma tacita tale sorveglianza davanti alla dimora della possibile vittima.

Ha invece una trattazione densamente metaforica in *Fuego a discreción* (1983), romanzo in cui Buenos Aires è presentata in una forma iperrealistica che, pur entrando in dettagli che certificano la rappresentazione dalla città-porto, afferma, al contempo, l'universalità e la portata simbolica del referente, come si ravvedono nella costruzione narrativa di tante città distopiche. Per confermare questa ambivalenza è sufficiente pensare che lo scioglimento del romanzo ha come fondale una cisterna dell'acqua abbandonata, una cisterna-mondo a cui si circoscrive momentaneamente l'orizzonte del protagonista e che, per i comportamen-

ti messi in atto, riassume nel suo interno le speranze e gli orrori dell'universo circostante.

È possibile rintracciare la stessa intenzione di raffigurare simbolicamente la violenza che abita la società umana in alcune narrazioni inframmezzate ed estranee alla trama principale: tre capitoli distanti dalla vicenda centrale che costituiscono altrettante parabole circa strutture sociali aberranti riferite a mondi metafisici e collettività astoriche, che contribuiscono a cancellare l'apparente realismo dell'ambientazione. In essi la narrazione è demandata – rispettivamente – ad un guerriero, un giudice e un individuo definito solo dalla sua adesione – nell'ideologia come nella prassi – all'ordine vigente. I diversi punti di vista mostrano la coazione esercitata sul corpo sociale attraverso l'abbrutimento, la tortura e la sottomissione fisica con il fine di umiliare e disciplinare. Ne deriva il quadro di una collettività in cui la violenza non è il gesto di prevaricazione di un regime autoritario ma una dinamica sociale accettata e condivisa, allegoria di una comunità che, così come è esplorata da Roberto Esposito in *Comunitas*, ha nel vuoto la sua cifra e nell'acquiescenza alla legge della sopraffazione la propria norma, fondata – seguendo Hobbes – sulla timorosa rinuncia alla libertà.

Nel romanzo si possono rintracciare elementi che avranno il loro pieno sviluppo nella successiva trilogia dedicata alla località di Bosque quali la tematica dell'umiliazione, della tortura con funzione di elemento cerimoniale e ludico a un tempo; mentre esso condivide con molti testi coevi la tematizzazione della violenza¹.

¹ Per citarne solo alcuni M. Bonasso, *Recuerdo de la muerte* (1984); H. Costantini, *La larga noche de Francisco Santis* (1984), M. Goloboff, *Criador de palomas* (1984); J.C. Martini, *La vida entera* (1981); O. Soriano, *No habrá más penas ni olvido* (1980) e Id., *Cuarteles de invierno* (1982); L. Valenzuela, *Cambio de armas* (1982).

Fuego a discreción è il racconto in prima persona di una settimana della vita di un giovane scrittore *bohémien* e del gruppo di intellettuali alternativi – amici e conoscenti – con cui viene a contatto. L'incontro con una ex compagna, in un momento in cui la mancanza di un lavoro, di una casa e di una relazione amorosa danno instabilità al protagonista, avvia le riflessioni dell'uomo sullo sfondo di giorni e notti di alcol, sesso e peregrinazioni per strade, appartamenti e case di una città percepita come distante e soffocata dalla calura. Una condizione urbana che si apprezza ben presto quale rappresentazione sensoriale dell'oppressione politica che si salda con quella climatica. La descrizione che accompagna la vista, in strada, del corpo di un uomo cui avevano sparato è eloquente a riguardo: «el verano se mantenía sobre nosotros inamovible como una vieja condena, como un estigma. En esa calma hecha de claridades y de sombras, no existía más que pesadez, sofocación, una pesadilla que surcaba los días dejando en el aire caliente una sensación de fatalidad» (DAL MASETO A. 1991: 182).

Come afferma il protagonista nell'esordio «alrededor ocurrían cosas» in «días densos, llenos de furia y gusto a nada» (8)². Le “cose” sono la violenza vista per le strade, dove la polizia effettua controlli e fermi indiscriminati, o quella narrata, punteggiata da conversazioni su conoscenti uccisi o esiliati, su amici detenuti o su persone *desaparecidas*. Su questo sfondo il protagonista percepisce il proprio svuotamento: «[u]na vasta oscuridad en la que yo estaba sumergido, solo, ya no entre paredes, sino en un vacío sin fondo, sin puntos de referencia, suspendido» (115)³.

2 «[I]ntorno accadevano delle cose», «giorni confusi, pieni di furia e che non sapevano di niente».

3 «[P]erdevano significato», «[u]na vasta oscurità in cui io affondavo, solo, senza pareti intorno ma in un vuoto senza fondo, senza punti di riferimento, sospeso.»

La violenza alberga anche nei riferimenti alla guerra civile spagnola o ai campi di concentramento della Seconda Guerra Mondiale, che si affacciano nei dialoghi intrecciati durante le confuse peregrinazioni e che si pongono come tacita pietra di paragone con la situazione argentina. Altrettanto violenti appaiono alcuni dei rapporti di coppia, dove si trovano compagni maneschi, donne fuggitive e astio reciproco. Ugualmente aggressivo è il contatto dell'uomo con gli animali. La violenza è una trama sotterranea e onnipresente, ma proprio per questo mai dettagliata, anzi narrata con l'indifferenza che viene rivolta a quanto è costante.

Gli itinerari urbani sono un mondo di sopraffazione, tensione, noia e vuoto, motivati da una costante ricerca di senso. Un senso a cui il protagonista sembra approdare dopo una notte ed un giorno di permanenza in un deposito dell'acqua abbandonato dove ha cercato rifugio da un violento temporale. L'intero ciclo sonno-veglia è assorbito da uno stato febbrile ed allucinatorio che, a partire dalla posizione fetale assunta dall'uomo, ripropone la gestazione e la nascita a una nuova vita. La presenza di una colomba, raccolta sotto la pioggia, è motivo di terrore in quanto «repentina evidencia de la realidad» (217)⁴, a cui il protagonista sfugge per riparare in una visione biblica: «[i]maginé que fuera el agua había ido creciendo, que había cubierto campos y ciudades, que aquel depósito que me contenía había roto amarras, se había desprendido de los pilares que lo sujetaban a la tierra y navegaba sin destino sobre un mundo condenado» (218)⁵.

4 «[R]epentina prova della realtà».

5 «Immaginai che fuori l'acqua fosse cresciuta, che avesse coperto le campagne e le città, che il deposito in cui mi trovavo avesse rotto gli ormeggi, si fosse staccato dai piloni che lo legavano a terra e navigasse senza destinazione sul mondo condannato».

Diversamente dalla simbologia biblica, la colomba non è qui portatrice di pace, ma vittima anch'essa della violenza latente. Da questa tappa prestorica sorge «un antiguo compromiso de supervivencia» (219) che si esprime nel richiamo della caccia coronato da un «grito de afirmación y triunfo» (19) dopo che la violenza repressa si è manifestata: «[r]etuve a la paloma en la mano izquierda, tomé la cabeza con la derecha y se la arranqué. Sentí el líquido caliente mojarme los dedos» (219)⁶. Con il sangue che fuoriesce dall'animale decapitato, il protagonista scrive quella che si può considerare la sua nuova parola d'ordine: «*Amor ya no es la palabra/Ahora la palabra es: fuerza*» (219, corsivo dell'autore).

Dalla settimana di vagabondaggio egli ha tratto la misura della realtà (precedentemente rifiutata, se il contatto con la colomba, con la quale sembra essere identificata nel testo, gli ha causato terrore) e si è “contaminato” con la propria violenza. Nella permanenza all'interno del deposito – cella, utero o arca di Noè – ha tuttavia forgiato gli strumenti per affrontarla. La gestazione e la rinascita segnano un cambiamento profondo tanto da far sorgere nel protagonista l'idea che esso sia apprezzabile anche nell'aspetto esterno, in una modificazione dei tratti somatici: «[m]e pregunté si seguiría siendo el mismo, si mi aspecto no habría sufrido un cambio radical» (220).

6 Fernando Reati menziona questo episodio mettendolo in relazione con le colombe morte per ragioni ignote in *Criador de palomas* di Mario Goloboff (1984) e con i cadaveri di cavalli presenti in *La calle de los caballos muertos* di Jorge Asís (1982), e osserva che in tale abbondanza di animali morti nei romanzi dei primi anni '80 si può rintracciare una manifestazione di una precoce visione della violenza come forza che schiaccia vittime innocenti (REATI F. 2013: 86). «[U]n antico obbligo di sopravvivenza», «grido di affermazione e di trionfo», «[t]rattenni la colomba nella mano sinistra, afferrai la testa con la destra e la staccai. Sentii il liquido caldo bagnarmi le dita».

Il romanzo si presenta insomma come un itinerario entro un mondo sconvolto e segnato dalla vessazione. Il percorso è contraddistinto da diversi gradi d'insensatezza e accompagnato dall'insopportabile calore di un'estate rovente che enfatizza la condizione estrema degli avvenimenti mentre il ritorno alla normalità è introdotto da una pioggia catartica. *Fuego a discreción* opta per uno sguardo in prima persona su una pagina di violenza nazionale, dove l'oggettività delle vicissitudini è attenuata da una visione metaforica e individualistica degli eventi. Nell'intreccio si alternano capitoli di argomento estraneo alla trama, in cui indefinite voci narranti enfatizzano la pratica vessatoria dell'umiliazione collettiva, della tortura e della loro spettacolarizzazione. Nella rarefazione metafisica che li caratterizza, questi brani sono altrettante denunce della realtà di quegli anni e anticipano tematiche che saranno sviluppate in romanzi successivi.

Differentemente dalla citazione di Levi che ha segnato il punto di partenza di queste righe, occorre sottolineare che quelli menzionati, non sono sogni, ma incubi che non abbandonano l'autore e si affacciano invece, in varie fogge, nelle pagine della sua produzione letteraria. Una produzione, però, che se non cessa di denunciare la violenza lascia sempre una via aperta alla speranza e alla ricostruzione.

Bibliografía

BONASSO Miguel, 1984, *Recuerdo de la muerte*, Bruguera, Buenos Aires.

CONSTATINI Humberto, 1984, *La larga noche de Francisco Santis*, Bruguera, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 1990, *Oscuramente fuerte es la vida*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 1991 [1983], *Fuego a discreción*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 1992 [1985], *Siempre es difícil volver a casa*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 1994, *La tierra incomparable*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 1998, *Hay unos tipos abajo*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 2001, *Bosque*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 2008, *Sacrificios en días santos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

DAL MASETTO Antonio, 2011, *Cita en el Lago Maggiore*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires.

ESPOSITO Roberto, 2006, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino.

GOLOBOFF Mario, 1984, *Criador de palomas*, Bruguera, Buenos Aires.

MARTINI Juan Carlos, 1981, *La vida entera*, Bruguera, Barcelona.

REATI Fernando, 2013, *Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente*, in Lucero de VIVANCO ROCA REY (a cura di), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

SORIANO Osvaldo, 1980, *No habrá más penas ni olvido*, Bruguera, Barcelona.

SORIANO Osvaldo, 1982, *Cuarteles de invierno*, Bruguera, Barcelona.

VALENZUELA Luisa, 1982, *Cambio de armas*, Ediciones del Norte, Hanover.

TESTIMONIAR LA PRISIÓN POLÍTICA ARGENTINA:
RELATOS DE UN RETORNO

Iginio Roberto Calamita

Valentina Ripa

Università degli studi di Salerno



*1. La experiencia de Roberto Calamita**

Iginio Roberto Calamita¹ es uno de los muchos argentinos de origen italiano –con doble nacionalidad, por *ius sanguinis*– que se exiliaron en Italia durante la dictadura de 1976-1983. Él pudo irse tarde, solamente después de seis años y ocho meses de prisión política en cárceles “legales”² y un año, aproximadamente, de obligación de firma semanal al cuartel, bajo la responsabilidad de su padre.

1 Roberto se hace llamar, normalmente, por su segundo nombre, y es así como lo voy a mencionar. En cuanto a su primer nombre, que es el de su abuelo paterno, en los registros argentinos desde que nació lo escribieron en español, con hache, pero en la intención de sus padres había que escribirlo en italiano y es así que va a aparecer en este texto.

2 He puesto el adjetivo entre comillas porque me parece imposible considerar legal la prisión política, determinada solo por las opiniones del detenido o de

Sus padres, Primo y Angelita, son los principales responsables de su liberación, obtenida gracias a la colaboración que solicitaron a organismos de derechos humanos –las Madres de Plaza de Mayo y el CELS (Centro de estudios legales y sociales), en particular, les estuvieron especialmente cerca– y, cuando eso fue posible, a actores internacionales como la OEA (Organización de los Estados Americanos; más específicamente, su Comisión por los derechos humanos) y el consulado de la República Italiana en Bahía Blanca.

Roberto fue detenido mucho antes del golpe de Estado y, como a otros militantes, probablemente esto le salvó la vida, aunque la violencia de un Estado ya autoritario y que abusaba de los poderes represivos se la arruinó durante años, y con consecuencias graves y perdurables en el plano personal y familiar. Interrumpir con la detención la vida de una pareja joven, además justo antes del nacimiento de una hija, significa darles un golpe muy duro a los cónyuges y privar durante mucho tiempo a la hija de ambos padres, y de su papá durante más tiempo aún: Roberto pudo volver a ver a su esposa solo cuando llegó a Italia, y solo entonces pudo conocer personalmente a su hija, quien tenía ya ocho años.

Militante del FAS-PRT, muy activo en la acción política frentista en la Universidad Nacional del Sur, en su nativa Bahía Blanca, cuando lo detuvieron ya hacía tiempo que Roberto Calamita estaba en el punto de mira de las fuerzas paramilitares de la Alianza Anticomunista Argentina: parece que una foto suya es-

la detenida y por su actividad que además, en el caso de Calamita, siempre se desarrolló sin armas. De todas formas, aunque uno quisiera considerar como parte del Derecho nacional también las leyes injustas y que chocan con los principios de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la detención tan larga de Roberto Calamita, sin proceso durante mucho tiempo y sin una sentencia que lo condenara, tampoco se justifica dentro del marco legislativo argentino de la época.

taba en bella muestra en la entrada de la sede local de la CGT, como uno de los enemigos de ese grupo de sindicalistas que jugó un papel tristemente importante en la represión paraestatal de la pre-dictadura. Y el juicio de Bahía Blanca a la Triple A por delitos de lesa humanidad, en el que tanto Roberto como su hermano Walter han participado como testigos, ha demostrado la connivencia entre los paramilitares y el Estado en esa ciudad y en esa época.

El 8 de noviembre de 1974, en pleno gobierno de Isabel Martínez de Perón, solo pocas horas después de la proclamación del estado de sitio, una nutrida comisión de policías liderados por dos uniformados y un policía vestido de civil –presuntamente miembro de un servicio de inteligencia– fueron a la casa de los Calamita en plena noche y, aunque lo estuvieran buscando solamente a él, después de discutir entre ellos, se llevaron a los tres jóvenes de la familia: a Iginio Roberto con su esposa Coralía, que estaba embarazada de ocho meses, y a Walter, el hermano menor de Roberto.

Solamente en 1976, poco antes del golpe militar, a Cora y a Walter, en dos fechas distintas, les fue otorgado el “derecho de opción” previsto por ley; naturalmente optaron por el destierro y se fueron a Italia, donde Cora pudo llevar consigo a la niña, María Emilia, nacida el segundo día del cautiverio de sus padres. Y en Italia entraron a formar parte del CAFRA (Comitato Antifascista contro la repressione in Argentina), gracias al cual pudieron influir a su vez, entre otras cosas, en la liberación de Roberto³.

Ese 8 de noviembre en que la comisión que los detuvo irrumpió en la casa de los Calamita, poco faltó a que se llevaran tam-

3 Walter, especialmente, ha continuado con gran compromiso su activismo, que ejerce ahora, como el mismo Roberto, en la asociación 24 marzo (www.24marzo.it), que entre otras cosas ha dado y está dando una contribución importante al desarrollo en Italia de juicios a los represores del Cono Sur.

bién a Angelita, la madre de Roberto y Walter. Primo, su padre, no estaba en casa porque, como otras veces, se había quedado en la oficina: era dueño de una pequeña empresa avícola y dedicaba mucho tiempo a su trabajo.

El afán de Roberto –que era y es de Walter también– para intentar construir un mundo más justo donde todas y todos pudieran vivir en libertad, antes de concretarse en el activismo político se había desarrollado justamente a través de los cuentos de su padre, partisano en Italia, y de la memoria transmitida por ambas sus familias de origen, donde sus abuelos paterno y materno, respectivamente Iginio y Giovanni, habían tenido que participar en la Primera Guerra Mundial. Iginio, “loco de guerra”, había defendido su vida y la del grupo de primera línea donde combatió la violencia, los abusos de poder, la rudeza y el desprecio por la vida de los demás que manifestó su jefe militar.

Roberto Calamita pasó por una comisaría y por cuatro cárceles. Primero, por la Comisaría Segunda y la cárcel de Villa Floresta, ambas en Bahía Blanca. Algunos meses después, en mayo de 1975, lo trasladaron al pabellón 7 de la cárcel de Sierra Chica: un pabellón que acababa de ser destinado a los presos políticos en esa cárcel situada en medio de la pampa. En Sierra Chica, las visitas por parte de los familiares empezaron a ser más laboriosas, pero no por eso faltaron: de hecho, Roberto siempre hace notar que sus padres, que se alternaban para aprovechar todas las ocasiones de encuentro, no faltaron ni una sola vez. Luego, cuando Sierra Chica, por las denuncias de organismos de derechos humanos, fue vaciada de presos políticos, Roberto y muchísimos compañeros más fueron trasladados al penal de Rawson, en Patagonia; y tampoco allí le faltaron las visitas semanales de ambos padres. Finalmente, en los últimos meses de su detención, pasó a la cárcel de la unidad 9 de La Plata, un penal donde empezó a sentirse más esperanzado de poder salir en libertad: sabía que de ahí salían muchos detenidos políticos y después es-

tuvo claro el porqué; de hecho, en una época en la que pasó más de una vez que ex detenidos, liberados por la policía penitenciaria, desaparecieran por manos de (otras) fuerzas represivas antes de poder llegar a casa, en esa cárcel en ese tiempo concurrían muchísimos familiares para las visitas y cuando algún preso político obtenía la libertad el personal penitenciario cuidaba de dejarlo pasar delante de los familiares en visita, quienes se convertían en testigos de la liberación. Con esta cautela, la policía penitenciaria no podía ser acusada de complicidad en caso de secuestros o ejecuciones posteriores⁴.

En mayo de 1981, Roberto pudo volver a casa. Meses después, cuando, además, corría el riesgo de ser enviado a combatir en la Guerra de las Malvinas, pidió y con cierta dificultad obtuvo el permiso para irse a Italia y poder proveer al mantenimiento de su hija, nacida prematuramente el día después de la detención en el trayecto que llevó a su madre del penal al hospital. Llegó el 22 de agosto de 1982, en el aniversario de la masacre de Trelew, y desde entonces vive en Massa Fermana, en la región de Las Marcas de donde su familia es originaria tanto por parte materna como paterna, y, como él mismo afirma, testimoniar se ha convertido en lo más importante de su vida. Lo hace a menudo en las escuelas y en otros contextos donde se le invita⁵,

4 Tampoco en la unidad 9 de la cárcel de La Plata faltaron episodios de ese género, pero Garaño y Pertot (2007), por ejemplo, relatan de «fusilados y desaparecidos en los pabellones de la muerte de la Unidad 9 de La Plata» (215) entre 1977 y 1978, aproximadamente dos años antes del traslado de Calamita a ese penal.

5 Los testimonios tanto de Roberto como de Walter Calamita se pueden encontrar grabados o publicados en varias sedes; entre ellas, la reciente contribución del Centro di Giornalismo Permanente a la memoria de los desaparecidos y sobrevivientes de las dictaduras unidas en el Plan Cóndor que han tenido o tienen relación con Italia (BASSO E., MASTRANDREA M., SPROVIERI A. 2021).

pero también a través de su escritura, que hasta ahora ha dado a conocer muy poco.

2. *Los relatos testimoniales de Roberto Calamita*

«La escritura me ha ayudado a superar el complejo del sobreviviente. Nunca antes había logrado considerarme un sobreviviente. Casi como si hacerlo fuese una usurpación de rol a quienes pasaron por los centros de exterminio».

En el congreso de 2021, Calamita pronunció estas palabras que se conectan con un tema fundamental en la historia de la literatura testimonial argentina: muchísimos ex detenidos políticos han tardado enormemente en dar a conocer sus testimonios, o no lo han hecho todavía, porque se han quedado bloqueados por su misma percepción y por la percepción socialmente más difundida según la cual ni ellos, ni los exiliados serían realmente víctimas⁶. Pero está clarísimo que no es así y es justamente para que quede memoria de sus experiencias también y para que esta memoria concorra al “nunca más” que debería abarcar cada tiempo y cada geografía, que publicamos aquí este texto, como una contribución más al rompecabezas y para destacar que la prisión política era parte del mismo dispositivo aniquilador y de un mismo sistema que se vino armando en la Argentina años antes del golpe del 24 de marzo de 1976.

Como él mismo cuenta en la única narración que ha publicado hasta ahora, “La frase”⁷, que es el primer relato testimo-

6 Sobre este aspecto (y no solo), véase el prólogo de Pilar Calveiro al ya citado libro de Santiago Garaño y Walter Pertot (CALVEIRO P. 2007).

7 Publicado por primera vez en 2015 en la “Revista Psicología social para todos” de Bahía Blanca, dirigida por Juan Díaz, recientemente el relato ha sido traducido al italiano en el marco de un taller de traducción de la Universidad de Milano - Bicocca y se ha publicado en “LaTina car-

nial que escribió, Iginio Roberto Calamita empezó a escribir en la cárcel.

Como cada preso, por la necesidad de comunicarse con su familia y gracias al hecho de que por lo menos eso le estaba permitido⁸, pero con cierto afán narrativo y para manejar de la mejor manera posible la escritura. Un afán que se agudizó y que empezó a encontrar cierta satisfacción cuando le pudo pedir consejo a alguien que sabía escribir mejor que él y que, aunque joven –tienen casi la misma edad y en ese tiempo eran a penas veinteañeros– conocía mucha literatura: cuando lo detuvieron, Roberto Calamita era un estudiante de Agraria; en la cárcel de Sierra Chica, en 1978, compartió su celda durante ocho meses con Rafael Flores Montenegro, sindicalista muy admirado, estudiante de Letras y con capacidades de escritor que más tarde, ya libre, ha venido desarrollando.

Calamita considera a Rafael Flores su maestro y es justamente después del reencuentro con él –por correo electrónico, en esa época–, en 2012, que se animó a empezar a escribir sobre su vida. En realidad, ya en la cárcel había empezado, en las mismas cartas, pero es a partir de hace diez años que ha desarrollado la costumbre, bajo la sugerencia de su amigo, de anotar los gérmenes de cada relato que tiene la inspiración de escribir, y de trabajar, luego, en muchos de ellos.

Hasta ahora, además de “La frase”, considera terminados –y, de hecho, pronto van a salir publicados– “El doce”, “La primera foto”, “La capa”, “Mita”, “Dante Gullo el Canca” y “El Por-

tonera”, un proyecto didáctico-editorial del CRIAR (Centro di Ricerca Interuniversitario sulle Americhe Romanze dell’Università degli Studi di Milano) dirigido por Irina Bajini (CALAMITA R. 2021), en la colección “Il Brigantino”, a la que colaboran los detenidos de la cárcel de Bollate.

8 A pesar de la censura, naturalmente. Como se sabe, no siempre ha sido así para los presos políticos: véase al respecto el reciente, valioso volumen *Filosofía de la incomunicación* (REATI F. - SIMÓN P. 2021).

che”. De este último procede “Retornos”, que publicamos en el presente artículo.

Pero Calamita también tiene otros relatos en versiones que todavía no considera definitivas, y voy a mencionar los títulos provisionales de algunos de ellos. En todos, aun cuando la detención política padecida no es el tema principal, algo de esa experiencia filtra, y es evidente que motiva la escritura.

Los rasgos testimoniales, en esos relatos todavía no concluidos, destacan con evidencia mayor en “El flaco en la esquina”, sobre el reencuentro, en Bahía Blanca, con un vecino que lo daba por desaparecido y lo miró como se mira un fantasma, y en “Lo llaman coraje”, que parte de un artículo de 2010 sobre la historia de Sara Rus, sobreviviente de Auschwitz y madre de Plaza de Mayo; un poco menos en “La montaña mágica del abuelo”, donde por otro lado recordarle a su abuelo Giovanni conlleva también la transmisión indirecta del testimonio de ese sobreviviente de la Gran Guerra. Y naturalmente el testimonio del mismo Roberto impregna una de sus últimas narraciones, escrita después de la muerte de Coralia recordando a quien fue su esposa y la madre de su hija en un hermoso pasado común que la represión interrumpió violentamente; “El adiós” es también, por ahora, su único relato relacionado con el exilio.

En cuanto a los textos cuya redacción ya es definitiva, “La primera foto” y “El doce” proceden de cuentos escritos en la cárcel.

“La primera foto” se basa en una carta que le escribió a su madre desde la cárcel de Sierra Chica, posiblemente en 1978. En esa carta, conectándose, como otras veces, con las conversaciones que entretenía con su madre y con su padre durante sus respectivas visitas, Roberto describe como en un cuento su primer encuentro con Coralia. Y le habla también a su pequeña María Emilia: «Hasta aquí la foto, pintada a brochazos pero que seguramente podrás rehacer mejor vos, hija, que tal vez cuan-

do grande leas esta carta, porque allí, por esa vincha, empezaste a nacer».

Pero la conclusión del relato, breve y significativa a la vez, procede del momento en que, muchos años después, el autor lo retomó:

Tal vez llegue a publicar algo de mis memorias, especialmente las referidas a la cárcel, entonces podrán ser corregidas las tantas imperfecciones de este escrito. De todos modos, este es copia fiel del original escrito con letra prolija en una hoja de papel del cual no quedan trazas. Queda una fotocopia del mismo.

“El doce” trata el episodio que a los lectores nos puede parecer el más duro de la experiencia carcelaria, aunque en realidad los más duros serían, probablemente, los de tortura psicológica: el temor, renovado periódicamente por el conocimiento de situaciones de ese tipo (a veces a través de la presencia en la cárcel de detenidos “blaqueados”, como el compañero Gerardo de quien habla Calamita), a ser llevados a un centro clandestino o ejecutados.

El “doce” en Sierra Chica era el pabellón de castigo, por donde pasó Calamita una vez. Y un aspecto particular del relato, que se refleja también más adelante, a través la autoironía del mismo narrador, está en su primera parte, donde leemos el intercambio que la madre tuvo con su hijo después de leer la narración de su experiencia ahí:

Cuando me lo dijo en la visita me quedé mirándola asombrado. No cacé al vuelo su ironía.

– ¿Cuándo volvés al doce?

Ella se dio cuenta de mi asombro. ¿Cómo podía pensar una madre que su hijo fuera a parar a un sitio tan lúgubre y duro como el pabellón doce? Entonces aclaró:

– Así escribís otro relato hermoso como el que escribiste después de la última calaboceada... Realmente, me gustó mucho.

Calamita todavía no tiene una datación confiable de sus relatos: quizás se ponga a buscar trazas indirectas antes de publicarlos en volumen, pero todavía no lo ha hecho. Por lo que recuerda, después de “La frase”, “El porche” (cuyo título se refiere al porche herido por el hachazo policial ese 8 de noviembre) y “El doce”, escribió “Mita”, una narración en la que cuenta cómo su esposa y él, en la cárcel y a distancia, eligieron el nombre de su hija, apodada “Mita” desde siempre. Este cuento, entre otras cosas, les da a los lectores una idea de las experiencias anteriores de Walter y Cora y de esos rasgos de humanidad y solidaridad –de la monja Emilia, en este caso– que destacan en muchas narraciones relativas a experiencias duras como la que vivieron esos jóvenes, y de manera mucho más prolongada Roberto Calamita.

“Dante Gullo el Canca” da cuenta de su gran admiración por ese militante, y de ciertos aspectos de la vida carcelaria y de la solidaridad entre presos políticos (y no solo entre ellos, por la colaboración de los presos comunes a la transmisión de mensajes hacia el exterior) y también entre sus familias: todos individuos que fueron víctimas, de manera más o menos directa y dura, de la represión. Unos rasgos que aparecen también en otras narraciones y que aquí se concretan sobre todo en la comunicación con el exterior a través de los célebres “caramelos”.

“La capa”, en cambio, es el relato donde el tema de la posmemoria, que Calamita siente tan suyo, se hace más evidente.

La capa militar de su abuelo, que fue llevada a la Argentina justamente por Roberto Calamita cuando volvió de su viaje de 1969 en Italia –un viaje en que cursó en la Roma del “Lungo Sesantotto italiano” y aprendió la militancia estudiantil–, se convirtió, durante su detención, en un objeto simbólico y potente uti-

lizado por su madre: en una singular frazada de Linus que tenía poderes especiales. En la “otra trinchera” de la defensa de su hijo detenido político, su madre se ponía ese indumento especial, cargado de la memoria de la experiencia de su padre, hasta salir victoriosa cuando por fin su hijo pudo ser liberado.

Cuando tuvo que armarse para enfrentar a los oficiales del Ejército Argentino, se echó la capa sobre sus espaldas y salió a recorrer oficinas y cuarteles, para pedir por la libertad de sus hijos, su nuera y su nieta, presos políticos. De allí en más, la capa sirvió para otra batalla que duró casi siete años. Angelita y Primo la convirtieron en un arma que disparaba calurosa alegría.

Y en ese cuento leemos que también el padre del narrador vivió un poco esa experiencia que está detrás de toda literatura testimonial: la necesidad de narrar los hechos traumáticos vividos y compartidos con otras personas que se encontraban en la misma situación, y el temor a no ser escuchado:

Papá contaba apasionadamente, una y otra vez, casi con la preocupación de no ser escuchado, las peripecias necesarias para acallar de algún modo el hambre de su juventud, o como evitaron la pena de muerte aquellos muchachos de dieciocho años perseguidos por las tropas nazis junto a los colaboradores fascistas.

A continuación, muy sintetizada, el narrador apunta su experiencia personal, vista, más que en otros cuentos, desde el punto de vista de quien es forzado a emigrar, en la historia de migraciones de idas y vueltas de su familia:

El torbellino de la historia argentina giraba aceleradamente entre una y otra dictadura militar y de allí a poco,

enredados en una dura militancia universitaria, nos catapultó hacia el centro de los conflictos sociales de nuestra época y hacia el fondo de las celdas de las cárceles colmas de presos políticos.

Apenas recuperé mi libertad, después de casi siete años de prisión y casi un año de libertad vigilada en tiempos de la Dictadura cívico militar argentina, con la ayuda del Consulado Italiano tomé el primer vuelo posible hacia Italia para encontrarme con mi hermano Walter, mi esposa y mi hija quienes vivían en el exilio desde hacía casi seis años.

Fue la más dura de las despedidas.

En la presentación al congreso, Calamita dijo:

Escribir sobre las situaciones traumáticas da una especie de alivio. Entonces se piensa que si se cuenta varias veces la angustia y el dolor pasarán. Mentiras. Nada de eso sucede. Pero se descubre que de todos modos sirve pues escribiendo se reconstruye lo vivido y por lo tanto se encuentran explicaciones de nuestra propia historia. Especialmente cuando se trata de historias dramáticas, es casi indispensable tratar de entender, conocer, dilucidar para poder seguir viviendo.

Y poco después hizo referencia al asombro que le causó leer *La escritura y la vida*: «Todo esto estaba no solo ya escrito, sino que además escrito maravillosamente y con palabras mucho más precisas». Luego añadió, comentándolas, las palabras de Semprún con las cuales quiero acabar este breve texto y dejarle la palabra solo a Iginio Roberto Calamita y a su relato “Retornos”. Unos retornos que son el regreso a casa después de salir de la cárcel, el regreso a Italia, luego los retornos a la Argentina y también los muchos retornos, a través de la memoria, a los hechos vividos.

Como dijo Semprún y retomó Calamita, los presos políticos han estado tan cerca de la muerte que la vida posterior a la liberación no los acerca a ella, como lo hace con todos nosotros, sino al revés. Y la escritura también: los retornos y la escritura testimonial son, también, un ir hacia adelante.

«Resultaba estimulante que el hecho de envejecer, de ahora en adelante no iba a acercarme a la muerte, sino por el contrario a alejarme de ella».

*Retornos*⁹

A los compañeros que ya no están

Testimonios

Con la cola del ojo seguía el gesto fijo de mi hermano Walter, con los brazos cruzados, a pocos pasos hacia mi derecha, escuchándome. De frente, una platea silenciosa y atenta seguía los relatos de cárceles y exilios de dos sobrevivientes que testimoniaban y recordaban ahora a los compañeros desaparecidos.

Con los labios apretados, Walter dejaba caer su seria y pesada mirada, repasando el número treinta mil formado sobre el piso con candiles encendidos. Hasta allí me había seguido, como cuando en la infancia corríamos en los senderos salvajes del po-

9 Se trata de una versión condensada –y donde destaca más su faceta testimonial– del relato “El Porche” que por ahora, en su versión completa y con ese título, queda inédito. Calamita y Ripa razonaron juntos, en perspectiva del congreso ya mencionado, sobre los cortes y enlaces posibles, pero naturalmente la versión final, la responsabilidad y todos los méritos de este, así como de los relatos que van a salir pronto en volumen, son exclusivamente del autor, Iginio Roberto Calamita.

trero frente a casa. Imperceptibles movimientos de su cabeza decían que sí, que recordaba aquella noche de la detención en casa, o el viaje traslado desde la cárcel de Villa Floresta a Sierra Chica. De repente, una arruga imperceptible de su frente me avisó que por allí no había pasado nunca. Se perdió, pensé.

Él no había vuelto a casa desde aquel día. No convivió con la herida en la puerta de la sala. Cuando después de haber pasado muchos años en su exilio en Italia volvió a visitar la casa paterna, el trabajo de un carpintero ya había borrado la brutalidad de los hachazos por debajo de la cerradura de la puerta. Herida-denuncia que papá no había querido arreglar a propósito por mucho tiempo.

Después de seis años y ocho meses volví a dormir en la misma habitación, detrás de la misma puerta de madera aún partida en dos por los golpes de un hacha de los policías y militares el día de la detención.

Como si fuera poco tener a portata de mano un memorándum tan evidente, la cama estaba al lado de la puerta y debajo de la ventana que daba a la calle. Pero no cambié la disposición: no debía pensar que la historia hubiese podido repetirse. A un sobreviviente le está prohibido ser pesimista. Había sucedido en otros casos: la vuelta a casa hubiese podido convertirse en una trampa. Impunemente, como lo hicieron durante años con tanta gente, me hubiesen podido llevar de nuevo, y esta vez sin posibilidades de retorno. Pero, el hecho de contar con la intervención de la Comisión por los Derechos Humanos de la OEA y de la Embajada Italiana, me permitía estar más o menos tranquilo. Había retomado mi libertad. Fin de mis prisiones... aunque estábamos aun bajo un gobierno *de facto*.

Llegaron ellos

Por la misma habitación donde pasó la alegría infantil, por donde entró Papá Noel por la estrecha chimenea de la estufa nunca encendida, también entró el terror.

Primero fueron pasos sobre el techo, luego luces de linternas sobre la ventana de nuestro altillo. Desperté a Cora, mi mujer, que tenía un embarazo de ocho meses, y corrimos escaleras abajo a refugiarnos en lo más profundo de la casa junto a Walter y nuestra madre. Decidí no abrir ni responder a las órdenes conminatorias repetidas una y otra vez:

– ¡Abran la puerta! ¡Policía!

Esperamos. Calculamos que durante todo ese tiempo y con tantos gritos, los vecinos estarían ya en las calles. Si nos tenían que llevar, que por lo menos pueda vernos la mayor cantidad posible de personas –razonábamos–.

En mi memoria estaba fresco el funeral de un compañero obrero sacado de su casa por una patota de matones de la AAA (Alianza Anticomunista Argentina), asesinado al borde de una ruta en las afueras de la ciudad.

Después de unos minutos decidí acercarme a la puerta de entrada de la casa. Bien pegado a la pared pregunté quiénes eran y, tras la respuesta de la Policía, les pedí que me pasaran la orden de allanamiento por debajo de la puerta.

– ¡Pedazo de pelotudo! ¿No sabés que anoche se declaró el estado de sitio?

Después de lo cual se sintió el primer hachazo contra la puerta. Esperé y vi entrar agachado, pistola en mano, al comisario de la Seccional Segunda (la más cercana a casa) a quien conocíamos personalmente.

– ¡Tranquila mamá, Walter, es el comisario!

– ¿Y quién pensabas que era? –dijo.

Nos conocía bien, pero en esta ocasión poco podía hacer por nosotros, pues la comisión estaba formada no solo por miembros

de la Policía Provincial. Había además integrantes de otras dos fuerzas, posiblemente miembros de la Policía Federal y de alguno de los Servicios Secretos. Mientras estábamos los cuatro contra la pared, con la cabeza cubierta con pulóveres y prendas tomadas de nuestro dormitorio, se entabló una fuerte discusión entre ellos. Uno nos quería llevar a todos, es decir, también a nuestra madre. Otro decía de llevar solo al que dormía en la piecita de arriba, es decir, a mí.

Al final, una tercera posición medió diciendo:

– Llévenos a los jóvenes y dejemos a la vieja.

A ese punto mamá había tratado de girarse para decirles... Una cachetada con el revés de la mano la silenció.

La comisaría, y después

Reconocí el lugar donde nos habían llevado. Era la Comisaría Seccional Segunda.

Después de algunas horas, ya vencidos por el sueño, durmiendo sentados en los pequeños calabozos en el fondo de la comisaría, nos despertaron los ruidos de las puertas metálicas. Trajeron a Gerardo.

Apenas le reconocí la voz. Lo habían detenido varias horas antes que a nosotros y durante todo este tiempo lo sometieron a salvajes torturas.

– ¿Dónde estamos?

– En la Segunda.

Lo cual significaba el fin de los golpes y las descargas eléctricas.

Despacio, intercambiamos información. ¿Quién logró escapar? ¿Qué es lo que cayó? La casa de prensa.

Recién al día siguiente, cuando me abrieron la puerta y me dijeron que le ayudara a Gerardo para ir al baño, tomé conciencia de la violencia con la cual lo trataron. La cara desfigurada, hin-

chada por los golpes, tirado en el piso sin posibilidad de ponerse en pie. Los músculos de los brazos y los hombros completamente estirados no obedecían a ningún tipo de movimiento, y ondulaban a los lados del cuerpo como dos trapos sucios.

Logramos, aún en esas condiciones, hacer chistes y reír. Reír de la propia desgracia; reír pretendiendo lo imposible. El más grande de los desafíos: no me prenderán ni aun destrozando mi propio cuerpo.

A la noche siguiente me desperté oyendo mi nombre. Cora me llamaba con un débil tono de voz desde la enorme celda al otro lado del corredor:

– Estoy toda mojada, Roberto.

Comencé a llamar a la guardia inútilmente. Gritábamos los tres y nada. La desesperación nos llevó a patear las puertas. Gerardo lo hacía desde el suelo.

– ¿Qué pasa aquí?

El sargento de turno era un vecino de casa de mi suegra que conocía a Cora desde chica. Tal vez fue por eso que la sacó a las corridas y luego supimos que la llevó con un Jeep hacia el cercano hospital Español donde en cuestión de minutos nació nuestra hija.

Desde la comisaría nos llevaron a la cárcel de Villa Floresta. Luego a Sierra Chica, en Olavarría, un penal tristemente famoso. Su ubicación lejos de centros urbanos, además de garantizar la seguridad, aumentaba el aislamiento de los presos políticos de sus familias, muchas de las cuales no lograban afrontar viajes tan largos para estar una hora con el hijo o el marido. No era el caso de mi familia. Las gestiones de mis padres fueron heroicas. Con sus diligencias lograron que Walter y Cora, junto con María Emilia, salieran del país con el Derecho de Opción apenas un mes antes del golpe de Estado del 24 marzo de 1976. Desde entonces dicho derecho fue reglamentado, de modo que quedaba a discreción de la Junta Militar otorgarlo.

El retorno

Después de siete años, la situación política internacional y nacional había cambiado mucho. Mi caso (junto a otros seis que llevaban muchos años de prisión a disposición del Poder Ejecutivo Nacional) estaba ya en manos de la Comisión de Derechos Humanos de la OEA. Todo hacía prever que los militares se retirarían de nuevo a los cuarteles.

Periódicamente los diarios publicaban listas de presos políticos liberados. Mi traslado desde la cárcel de Rawson a la Unidad 9 de La Plata era un síntoma que corroboraba tales previsiones.

Una tarde, junto con otros detenidos, me encontré en la calle abrazando a familiares de otros presos; me acompañaron a la terminal de ómnibus para viajar hasta Bahía Blanca.

Los pantalones vaqueros a pata de elefante tenían las arrugas de estar casi siete años dentro de una bolsa de tela y ayudaban a darme un aspecto extemporáneo que, sumado al pelo corto y a la delgadez, me daban la extraña expresión de un zombi extraterrestre.

La falta de reflejos es la característica que más se nota en una persona que por tanto tiempo ha tratado de reducir movimientos. Los ojos fijos y muy abiertos tratando de adaptarse a los colores de la vida; los músculos del cuello tratando de asumir un nuevo equilibrio de la cabeza levantando la mirada; convencerse de que ya no es obligatorio caminar con la cabeza baja. Todo esto causa mucha gracia a quien lo vive y a quien lo percibe: se vuelve a ser niño, curioso, ridículo, fuera de moda.

Tenía en el bolsillo un pedazo de papel: una autorización de viaje por veinticuatro horas, dentro de las cuales tenía que presentarme en las dependencias del Comando Radioeléctrico de Bahía Blanca.

Por fin podía mezclarme entre la gente, hablar sin pedir permiso y con quien me diese la gana. Bastaba dirigirse a la persona más cercana y listo, sin controlar que la guardia me castigase.

Pero no funcionaba así. Por el contrario, percibía que mi aspecto causaba un cierto miedo a las personas a las cuales miraba con insistencia para iniciar una conversación.

Un ejercicio clásico de los presos consiste en construir diálogos imaginando un personaje sentado de frente. ¿Cuál sería el mejor regalo para un preso? ¡Una enorme oreja que escuche día y noche sin cesar!

El barrio

Desde la terminal decidí llamar a casa:

– Hola, ¿quién habla?

Reconocí la voz tranquila de mamá y le dije, lo más calmado que pude:

–Vieja. Soy yo, Cachito.

– ¡¡Cachito!! ¡¿Sos vos?! ¿Qué hacés? Pero, ¿dónde estás? ¿Venís a casa? ¿Saliste en libertad? –me respondió muy agitada.

– No vieja. Me pusieron teléfono en la celda.

– ¿¡Cómo!?

Mamá Angelita había salido a la calle a los gritos:

– ¡Llega Cachito!

Y no solo se limitó a ello, sino que además tocó los timbres de todos los vecinos posibles.

Apenas hice a tiempo a bajar del taxi que me encontré sumergido en abrazos.

Fue una semana de grandes emociones. La casa estaba constantemente llena de gente. Parientes, amigos y compañeros de estudios querían manifestar su afecto.

El negro José me prestó algunas prendas de cuando era flaco. Me cuidaba como un entrenador de boxeo cuida a su pupilo: cuando veía que yo no lograba responder a las preguntas apretadas de los presentes, me llamaba en voz alta; evaluaba la veloci-

dad de mi respuesta y entonces, en vez de tirar la toalla, me tomaba por un brazo y me llevaba a pasear con su auto.

La sorpresa

Al día siguiente a mi llegada a casa fui a presentarme a las oficinas de la Policía como se me había ordenado. Legalmente estaba en “libertad vigilada”, es decir, que debía firmar con periodicidad un registro y observar algunas restricciones de movimiento como, por ejemplo, no concurrir a manifestaciones públicas de cierta entidad y no alejarme de la ciudad.

La sede del Comando Radioeléctrico estaba en la que había sido una lujosa residencia en la central Avenida Alem. Cuando pregunté a la guardia por la Sección Inteligencia, me indicó una dependencia apartada detrás del edificio principal.

De impecable traje y corbata, el funcionario me invitó cortésmente a sentarme.

Leyó con atención mis documentos. Parecía tan concentrado en su trabajo que ni siquiera me dirigió una sola mirada. Pensé, dadas las circunstancias, que encontrarse frente a un exponente de lo que el régimen llamaba “enemigos de la patria” pudiese causarle una visceral antipatía. Esto me daba la ventaja de poder observarlo sigilosamente. Entonces le pregunté:

– ¿Usted estaba en la Comisaría Segunda siete años atrás?

– No, no estuve nunca allí –dijo, con imperceptible tensión, y sin levantar la vista de los documentos.

Con las manos cruzadas y los codos sobre los apoyabrazos de la cómoda silla a mi disposición, parecía que se hubiesen invertido los roles de interrogador e interrogado.

También pensé en cuántas historias negras un miembro de un Servicio Secreto podría estar involucrado y esto ya era horroroso de por sí. En ese momento, más que la propia voluntad, es la historia acumulada en la memoria quien decide. La definición de

“enemigo” por sí sola es incompleta: no es lo mismo decir “bestia enemiga” que “hombre enemigo”.

El archivo mental se puso en marcha de forma automática y a toda velocidad, pero nunca hubiera encontrado nada si no hubiese buscado a un hombre. Esa cara me era familiar. Traté de ubicarla en varios escenarios posibles y, cuando le puse el uniforme de suboficial de policía, entonces el cuadro se esclareció:

– ¿Está seguro de no haber prestado servicio en la Segunda? –le dije con un tono seguro y tranquilo, queriéndole comunicar que lo había reconocido.

– ¡No! Yo prestaba servicio en la comisaría de Ingeniero White en esa época– dijo de manera decidida, pero sin dirigirse a mí y sin dejar de escribir.

Dejé pasar unos segundos, los necesarios para decidir qué hacer.

Había tenido siete años de tiempo para reflexionar. Había repasado, solo y en largas charlas con otros compañeros, las posibles vidas por vivir. Pero, como en un examen importante, me parecía estar frente al único tema que no había estudiado. Por lo que me tomé unos segundos para pensar.

– De todos modos –dije como hablando solo–, usted se parece mucho a un policía gracias al cual hoy mi hija está viva.

Cesó el ajetreo y los ruidos del papeleo sobre el escritorio. La inmovilidad y el silencio de aquellos segundos fueron interminables. Por fin me miró a los ojos y me preguntó:

– Sí, soy yo. ¿Cómo está la nena?

Bibliografía citada

BASSO Elena - MASTRANDREA Marco - SPROVIERI Alfredo (a cura di), 2021, *Archivio desaparecido*, NovaDelphi, Roma.

CALAMITA Higinio Roberto (2021), *La frase*, LaTina Cartonera, Milano.

CALVEIRO Pilar, 2007, *Prólogo*, en Santiago GARAÑO, Walter PERTOT, 2007, *Detenidos-aparecidos*, prólogo de Pilar CALVEIRO, epílogo de Alcira DAROQUI, Biblos, Buenos Aires, pp. 15-20.

CENTRO DI GIORNALISMO PERMANENTE, *Archivio desaparecido*, www.archiviodesaparecido.com

GARAÑO Santiago - PERTOT Walter, 2007, *Detenidos-aparecidos*, prólogo de Pilar CALVEIRO, epílogo de Alcira DAROQUI, Biblos, Buenos Aires.

REATI Fernando - SIMÓN Paula, 2021, *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*, Eduvim, Villa María.

SEMPRÚN Jorge, 2014, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, edición en e-pub.

* Los párrafos 1 y 2 son de Valentina Ripa, el relato “Retornos” es de Roberto Calamita. Naturalmente, los autores han decidido juntos los contenidos de todo el artículo y Ripa ha tenido ampliamente en cuenta los largos coloquios entretenidos con Calamita a partir de octubre 2019 y un texto que aparece citado en el segundo párrafo y que Calamita escribió como traza para el congreso “*Sognavamo nelle notti feroci [...] Tornare; mangiare; raccontare* (Primo Levi). Speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti. In ricordo di Claudia Borri” (Salerno, mayo de 2021). Fue en el marco de ese congreso que los autores dieron a conocer por primera vez a un público más amplio la narrativa de Roberto Calamita y que él leyó “Retornos”. Publicamos aquí también una foto que le sacaron en la cárcel de Sierra Chica en 1979, cuando le renovaron el DNI. Escribe el fotografiado al respecto: «sobre la camisa raída del uniforme, me hicieron poner la corbata y un saco de al menos dos medidas más grandes...».

ISLA DAWSON, DONDE LA HISTORIA SE ESCRIBE EN LA
ARENA: LAS MEMORIAS DE MARCO BARTICEVIC SAPUNAR

Nicola Bottiglieri

Università di Cassino e del Lazio Meridionale

Escribo lo que no puedo decirle a nadie

PRIMO LEVI

Intenté dejar de lado lo relativo a la parte cruel de la historia...

Después de haber leído su nombre en un bando emitido por las autoridades contra militantes del Partido Comunista y para evitar instigaciones contra familiares, Marco Barticevic Sapunar el 18 de septiembre de 1973 se presenta en la jefatura de la Tercera Zona Naval de Punta Arenas, donde es detenido, torturado, encarcelado, luego trasladado al campo de concentración de Río Chico, en la isla Dawson, luego a las cárceles de Punta Arenas hasta junio de 1976, cuando es enviado al exilio. Elige primero Zagreb en Croacia, país de donde proceden los antepasados, luego Belgrado donde continúa sus estudios interrumpidos. Después de muchos años de exilio en Yugoslavia habrá de ir a África, primero Mozambique y después Sudáfrica, luego el regreso del exilio a Punta Arenas en el año 2016, después de 40 años de errancia en tres continentes. Cada momento de esta vida errante

tiene un libro de memorias, por eso el primer libro se llama *Esperanza en el Austro, memorias de prisión política de Magallanes* (2009), el segundo, *Un viaje sin retorno* (2010), narra los años del exilio y el tercero, *Mi experiencia en África* (2014), relata la estancia entre diferentes lugares de un continente desconocido. Nos ocuparemos sobre todo de los dos primeros, el encarcelamiento y el exilio político, dejando de lado sus vivencias en África, libros que también nos remiten a otros cuando nos parezca útil.

Esperanza en el Austro se abre con una dedicatoria llamativa “A los asesinados y desaparecidos, que no pueden, como yo, contar su historia”, dedicatoria que define el acto de contar no solo testimonios de lo ocurrido, sino presencia física en la vida real, donde el libro es el cuerpo que habla y las palabras tienen la vitalidad que el aliento le da al cuerpo vivo. Escrituras de sobrevivientes podemos definir este tipo de testimonio, donde el resultado ético no se logra en la conformidad entre palabras y hechos, sino en la garantía de que esas palabras y hechos no serán olvidados en las generaciones futuras.

Intenté dejar de lado lo relativo a la parte cruel de la historia, por lo que no entro en detalles sobre torturas, vejaciones y malos tratos en general, ya sea los de tipo predominantemente físico durante la estadía en los recintos de interrogación y campos de concentración, como los de carácter más psicológico durante la permanencia en la cárcel.... El mensaje que trato de entregarte tiene la intención de hacerte ver que, aún en las condiciones más inhumanas, el hombre puede ver el sol aunque el astro rey no nos brille, crear y trabajar, divisar a lo lejos la luz al final del túnel, por más borrosa que ella nos parezca en determinado momento. A través de lo escrito trato de relatar múltiples formas que encontramos a lo largo de esos 33 meses, para no ser vencidos anímicamente, porque para crear, para trabajar, para estudiar hay que tener ánimo,

hay que tener cierto equilibrio psicológico. No es fácil, es una barrera a vencer (BARTICEVIC SAPUNAR M. 2009: 7-8).

Desde un punto de vista formal, el libro de Marco Sapunar es un punto de encuentro entre un diario personal y una crónica de episodios de la vida comunitaria entre los internos, divididos en pequeños capítulos, con un total de 91. La geografía de la que habla el libro es la de la región de Magallanes, la ciudad de Punta Arenas que tuvo el mayor número de presos políticos en relación a la población, región en la que se encuentra la isla Dawson, en la que se montó un campo de concentración en la playa de Río Chico. Este campo de concentración estaba dividido en dos partes, por un lado los ministros de Allende (aquí en el libro se les llama de “jerarcas”), por otro los prisioneros de la región magallánica¹. Los prisioneros de los dos campos, aunque muy juntos, nunca lograron tener contacto entre sí y, como sabemos, tenían destinos diferentes. De inmediato hay que decir que de toda esa construcción de madera, hormigón, zinc y alambre de púas no queda nada, como pude comprobar en persona en un viaje que hice hace más de 10 años atrás a isla Dawson. Todo fue desmantelado a principios de la década del 2000 cuando se decidió poner una placa en memoria de los presos políticos. Incluso el hormigón que formaba el suelo sobre la arena se ha roto para borrar el recuerdo de aquellos años. Todo esto está contado en mi libro *Magellano e don Bosco intorno al mondo* (BOTTIGLIERI N. 2019).

Lo que se percibe al leer estos 91 capítulos es que la resistencia a no sucumbir no solo se ejerce contra una naturaleza hostil, el frío, la lluvia, el viento y otros elementos naturales o contra las torturas psicológicas de los militares, una de ellas, por ejemplo, fue el que duran-

1 Sergio Bitar, en *Dawson Isla 10*, cuenta la vida en prisión de los ministros de Allende en el mismo campo de concentración donde estuvo Sapunar, sin tener contacto entre ellos. Del libro de Bitar el director de cine Miguel Littín en 2009 hizo una película con el mismo título del libro, *Dawson Isla 10*.

te los interrogatorios los militares hicieron juegos de manos con granadas de mano frente a los internos, sino sobre todo contra el silencio, la soledad, el aislamiento, la incertidumbre del futuro, la monotonía del tiempo que pasa sin ningún cambio todo los días del año. El sentimiento de vivir en un lugar que se encuentra “fuera del mapa” reduce la distancia entre la normalidad y la locura, tanto que el desgaste psicológico acompaña al físico. La sensación de que la vida en el campo de Río Chico está escrita en el agua es muy fuerte por parte de los hombres que viven en una playa y donde llueve casi todos los días del año.

Las formas de resistencia

El libro es, por tanto, la historia de las diversas formas de resistencia activa y pasiva para preservar una apariencia de sociabilidad entre los presos políticos, como los juegos ocasionales, los juegos de cartas hechos de manera afortunada, los juegos de futbol entre las chozas, las carreras, la caza de pájaros con hondas improvisadas o tratando de hacer un licor con la fruta del calafate. Pero también hay intentos de mantener vivas las formas de comunicación o expresión artística durante esta experiencia carcelaria oscura y atormentada. Como sabemos la invención de dramáticas formas de comunicación inesperadas están presentes en *Memorias del calabozo* de Rosencof y Huidobro (1998), el ruido de los dedos que imita el alfabeto Morse, por ejemplo, otra forma aparece con las Madres de Plaza de Mayo que caminando en círculo alrededor de la Pirámide de la plaza utilizaron los pies para hablar al mundo y en ese caso las huellas no permanecieron en el suelo, sino que se difundieron en el aire a través de las noticias del mundo. En la isla Dawson se produjo la regresión del lenguaje articulado al puro ruido, incluso la voz se convirtió en una forma de resistencia, organizando coros de reclusos para celebrar la Navidad o, siguiendo los temas de la poesía nerudiana, orquestando un texto poético y poniéndole música aún sin instrumentos. La empresa

más importante de resistencia hecha con la voz fue, por tanto, la larga preparación de una cantata titulada “Nuestra Madre Grande América”, en parte escrita y en parte aprendida de memoria, con letra y música (que se adjunta al libro). Además de la memoria y de la voz, otra forma de resistencia fue grabar con un clavo piezas de chapa de tarros de mermelada, grabar madera o, algo muy habitual, en las piedras que se encontraban a la orilla del mar.

Tallar la piedra por parte de un náufrago en la literatura recuerda la forma de resistencia contra la uniformidad de los días que puso Robinson Crusoe para romper el desierto del tiempo y recordar los años pasados desde el naufragio en la isla Juan Fernández². Tallar una piedra en Río Chico de alguna manera significó violar la percepción del tiempo como laberinto sin salida, inventando este primitivo calendario que a través del grabado se convirtió en tiempo domesticado y por eso más humano y comprensible. En su libro Marco Sapunar insiste en recordar esta actividad típica de los náufragos, precisamente tallar las piedras, porque el rasguño se puede ver no solo como surco en la piedra o una herida en el tiempo monótono, sino como testimonio dejado a la posteridad. Y, sobre todo, una forma de lenguaje menos efímera que el ruido de los dedos o el pisoteo de los pies. Si el tiempo inmóvil en una isla en el fin del mundo se puede comparar con el mar monótono que por su naturaleza cubre inmediatamente el surco que hace la proa del barco, la piedra en la que está grabada una cara, una flor, una mariposa, aunque sea abandonada en la arena de una playa, es un testimonio de vida surgido de la presencia del hombre. Desde los tiempos de la prehistoria, la piedra grabada es el testimonio de la vida del hombre, pero las piedras talladas en el fin del mundo, en la isla Dawson, por los prisioneros pue-

2 Robinson Crusoe es una figura también vinculada a una isla de Chile, la isla Juan Fernández donde vivió el marinero Selkirk que logró sobrevivir gracias a la capacidad de transformarse de alguna manera en el ambiente alrededor. Durante la dictadura, la isla de Juan Fernández se transformó en una prisión para opositores políticos.

den ser vistas como el camino inverso de la civilización, evidencia de la barbarie forjada por el régimen carcelario.

Escribir en la piedra, escribir en papel

El grabado realizado con un clavo sobre una hojalata, madera o piedra solo podía llevar al grabado con un bolígrafo sobre una hoja de papel, que hace cuando termina su exilio y regresa a Punta Arenas. En el libro Sapunar no solo graba en papel los recuerdos de cuatro años de prisión, sino también la cantata dedicada a la Madre América, relata las cartas escritas a la familia, las postales recibidas, así como los resultados de las partidas de ajedrez, que fueron hechas en un tablero grabado con un clavo en el piso de concreto. Al final, este libro resulta una mezcla entre un diario, una crónica, un álbum de recuerdos y una carpeta que contiene fragmentos de cosas que sucedieron durante su encarcelamiento. Por eso tiene la belleza rústica de la piedra rayada, pero libera una fuerza silenciosa igual a la fuerza liberada por la piedra de David lanzada con la honda contra el gigante Goliat. Una fuerza más luminosa porque, como dijimos, el campo de concentración de Río Chico ha sido totalmente borrado, no solo las chozas y el alambre de púas sino también el concreto del piso. En ese lugar ahora ha vuelto la arena del mar como siempre, y este libro, junto a otros, son unas piedras mas que recuerdan la presencia del campo de concentración. Cuando fui allá esperaba encontrar unas piedras grabadas por Marco Sapunar, no encontré ninguna, en cambio el autor me dio su libro. Que en este caso se puede comparar con la piedra que nunca encontré.

Escribir primero sobre piedras y luego sobre papel fue, por tanto, una forma de “resistencia” pero también una elaboración del asombro/terror por haber cruzado las fronteras entre civilización y barbarie, entre naturaleza

y cultura varias veces en esos años. Escribir significó sacar a la luz, reconocer, insertar en la historia del país lo borrado. No sorprende que al salir de la cárcel muchos se convirtieron en escritores, “la dictadura nos condenó a presenciar, nos hizo escritores a pesar de nosotros mismos”, han declarado muchos exiliados, porque contar su propia experiencia significó hablar de una historia vivida por miles de personas, estableciendo un “pacto autobiográfico” con el lector honrado por las cicatrices del propio cuerpo. La escritura como memoria individual y colectiva, como terapia para reconocer el asombro, como arma en contra los verdugos y en fin como forma de reunirse alrededor de un libro y “hacer patria!” leyendo en voz alta los mismos párrafos.

Los hijos del dio Jano: el viaje al país de los antepasados

Si *Esperanza en el austro* habla de prisión, *Un viaje sin retorno Braç-Punta Arenas* habla del exilio en Yugoslavia, entre Croacia y Serbia, como regreso a la tierra de los antepasados. Es un libro que consta de 20 capítulos, distribuidos en dos planos temporales: diez capítulos hablan de su viaje de regreso primero a Zagreb, luego a Belgrado, finalmente a Dalmacia y a la isla de Brac de donde partieron sus antepasados hacia la Tierra del Fuego en 1886, y, diez capítulos recuerdan el viaje que hizo su antepasado Luka, que a los 32 años decidió dejar la isla de Brac, tanto para escapar del servicio militar como para probar suerte como buscador de oro o cazador de pieles, nutrias o focas en Tierra del Fuego. Lo que hace interesante este viaje de ida y vuelta son las experiencias de espejo que se encuentran entre los dos viajes, de hecho como si las dos ramas de una misma familia con cien años de diferencia hubieran vivido experiencias similares: precisamente el exilio que se entrelaza con la deambulación. Así tendremos la descripción del viaje de Luka en barco hasta Punta Arenas, donde nadie lo espera, como la descripción del viaje de Marco en avión, su llegada

a Zagreb, donde nadie lo espera, por eso la policía sospecha que no es un refugiado político sino un soldado de Pinochet que llegó a Yugoslavia para controlar a los cientos de exiliados acogidos por el gobierno socialista de Tito. Sea Luka que Marco, ambos no tienen nada, todas sus posesiones son la ropa que visten y sus esperanzas para el futuro son como “tortuga con su casa a cuestas”:

Estaba libre, pero con restricciones. Libre, pero no podía volver a mi país. Libre pero no podía comunicarme en mi idioma. Libre, pero todo me era desconocido. Había que iniciar todo de nuevo, era casi como volver a nacer (BARTICEVIC SAPUNAR M. 2010: 43).

Y mientras Marco comienza su aprendizaje en este mundo europeo familiar y, al mismo tiempo, desconocido, Luka logra hacer una fortuna, se le une su hijo Marko, quien inmediatamente después invita a su esposa Ivanica a unirse a él en el sur del mundo. En 1908 Ivanica llega después de un doloroso viaje en barco El Príncipe de Udine y la familia se arraiga en el mundo americano, y como el apellido será mal escrito por la policía fronteriza comienza así un nuevo y doloroso curso en la historia de la sangre. Aquí no podemos seguir los sucesos familiares de la matriarca Ivanica, que tendrá ocho hijos, enviudará muy pronto, porque su marido muere de tristeza y cansancio, pero sí podemos resumir cómo el exiliado y el emigrante se ven obligados a afrontar problemas comunes. En primer lugar el de la lengua, el español por un lado, el serbocroata por otro, que usa un alfabeto cirílico, donde olvidarse de su propia lengua significa soltar una parte de uno mismo «Porque el idioma era la nostalgia por la tierra a pesar del amor que le fueron tomando a la zona que los había acogido» (88). La contradicción entre el dolor de dejar su propia lengua y la alegría de aprender la de sus antepasados se repitió para otras situaciones, como los amores, las amistades, la naturaleza, etc. Contradicción típica que caracteriza la inserción de un emi-

grante o un refugiado político en un territorio extranjero, aunque en este caso Croacia tampoco era ajena a Marco Sapunar y Punta Arenas para Ivanica, su marido y sus hijos, porque la ciudad al fin del mundo era el lugar que habían elegido para ellos y que en todo caso les daba la vida.

Además del idioma, de los amigos, la cocina fue un factor de alegría y dolor al mismo tiempo, la solidaridad entre exiliados que corresponde a la entre compatriotas, las fiestas que se celebraban, tanto las del país de origen como las del país donde vives, las cartas que lees en la patria chica, que está en la familia pero enciende la nostalgia de la gran patria, los encuentros de los compañeros de un mismo barco, etc. El libro de Sapunar reúne estas situaciones vividas en diferentes momentos de la historia, tanto que el último capítulo del libro se titula “¿Terminó Jano su trabajo?”³, como para atestiguar que más de un siglo los miembros de una misma familia han vivido de diferentes maneras. Especular, pero por diferentes razones, el mismo deambular por el mundo. Un deambular que, como constata en su último viaje a la isla de Brac, donde conoce a una rama de la familia de Ivanica, no acabó ni siquiera en la Segunda Guerra Mundial, cuando los habitantes fueron deportados al desierto del Sinaí, porque la isla había sido ocupada por el ejército fascista. Y después de varios años pudieron regresar a su lugar de origen.

Las aventuras del refugiado chileno Marco Sapunar no terminan en la isla de sus antepasados sino que continúan en África, Mozambique y Sudáfrica, para regresar a la ciudad de la que partió 40 años antes.

3 Jano (en latín Janus), el dios romano de dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, en sentidos opuestos. Era el dios de las puertas, los comienzos y los finales. De allí el primer mes del año Ianuarius. Era el dios de los cambios y las transiciones, cuando se traspasaba el umbral entre el pasado y el futuro.

La nostalgia mata

Quiero cerrar estas líneas leyendo una bella página sobre la nostalgia, el dolor del regreso, que mató a Marko, el marido de Ivanica en Punta Arenas. Un sentimiento común a quienes han abandonado su tierra natal, sentimientos que sufren sea los exiliados que los emigrantes, en este caso no es difícil leer la añoranza de volver a Brac de Marko con el mismo sentimiento de Marco para su Punta Arenas:

Esto no significaba que no los acompañase la nostalgia. La nostalgia es un estremecimiento, una sazón, un ciclo o una dolencia, como quiera que se le mire, que nunca abandona al emigrante, al exiliado o al refugiado. Solo a muy pocos, tal vez a los que han llegado de muy jóvenes, sucede que nunca han sentido nostalgia. Son los que han preferido optar por mirar al frente, siempre adelante, sin volver la vista atrás...Pero, más que el frío y la lluvia austral, de lo que estaba impregnado era de melancolía, fluía nostalgia de su cuerpo. Podía hacer frente a los duros problemas que le presentaba la navegación por los canales y fiordos patagónicos que de tanto singlar ya dominaba, pero no podía hacer frente a la renuncia de pensar en su tierra. Llevaba en lo más profundo de su memoria, pero muy a flor de piel, el olor de los pinares, la brisa fresca del mar, la blancura caliza de las piedras de su isla natal, el tortuoso camino a través de los valles que lo llevaba de pueblo en pueblo y el recuerdo de las infinitas caletas de la costa isleña. Pensaba en las canciones de su infancia que había transmitido a medias a sus hijos, en las comidas típicas que Ivanica no le preparaba, no porque no supiese, sino porque no siempre encontraba los condimentos y las verduras frescas que su pétrea isla de todas maneras brindaba. Incluso, a veces, entonar las canciones junto a sus paisanos al ritmo del acordeón, la armónica, la

tamburica o a capela, como lo hacían los viejos dálmatas en sus coros o *klapas*, luego de tantos años fuera de la patria le producía efectos peores a olvidarlas. Atravesar esa barrera del tiempo recordando las canciones, que a su vez le hacían resonar situaciones idas, le restaba las ganas de vivir (BARTICEVIC SAPUNAR M. 2010: 115-117).

Su cuerpo y su alma no resistieron más. Un día del invierno de 1928 murió.

Bibliografía

BARTICEVIC SAPUNAR Marco, 2009, *Esperanza en el Austro, memorias de prisión política de Magallanes*, Mosquito Editores, Chile.

BARTICEVIC SAPUNAR Marco, 2010, *Un viaje sin retorno: Braç-Punta Arenas. Cien años de migración y exilio*, Mosquito Editores, Chile.

BARTICEVIC SAPUNAR Marco, 2014, *Mi experiencia en África*, Mosquito Editores, Chile.

BITAR Sergio, 1987, *Dawson Isla 10*, Pehuén, Chile.

BOTTIGLIERI Nicola, 2019, *Magellano e don Bosco intorno al mondo*, Elledici, Torino. Trad.: *Magallanes y don Bosco alrededor del mundo*, Buenos Aires, Ediciones don Bosco Argentina, 2021.

ROSECOF Mauricio y FERNÁNDEZ HUIDOBRO Eleuterio, 1998, *Memorias del calabozo*, Pázcuaru Editores, Buenos Aires.

LA MEMORIA DI UNA SOPRAVVISSUTA:
I “RICORDI CRUDELI” DI IFIGENIA TRA EURIPIDE
E ALFONSO REYES

Stefano Amendola

Università degli studi di Salerno

Si sentono i dormienti respirare e russare, qualcuno geme e parla. Molti schioccano le labbra e dimenano le mascelle. Sognano di mangiare [...]. È un sogno spietato, chi ha creato il mito di Tantalò doveva conoscerlo [...]

PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo. La tregua*,
Milano 1989, p. 54

Premessa: la testimonianza di una superstite

Nello smisurato patrimonio della mitologia greca Ifigenia è la figura che sembra poter meglio incarnare il ruolo della sopravvissuta. La sua vicenda tragica si dipana infatti intersecando due eventi quanto mai cruenti: da un lato la Guerra di Troia, che, come noto, ha inizio solo dopo il sacrificio della giovane compiuto in Aulide dal padre Agamennone, dall'altro l'efferata saga familiare degli Atridi, con Clitemestra che trova nell'omicidio rituale della figlia uno degli alibi per il successivo uxoricidio. Di questi miti cupi e sanguinosi Ifigenia è, almeno in parte, causa,

ma ancor più innocente e impotente testimone¹: non è forse un caso che l'*Ifigenia in Tauride* (databile tra il 414 e il 411 a C.), tragedia euripidea che rappresenta quasi l'ultima tappa della storia drammaturgica del *genos* di Agamennone, possa essere interpretata anche quale dramma della memoria, del ricordo. Nella barbara regione dei Tauri – dove la giovane, salvata in Aulide da Artemide, è stata condotta per volontà della stessa dea – l'inatteso incontro tra Ifigenia e il fratello Oreste si configura come l'incontro tra due sopravvissuti: l'una, scampata al sacrificio ordito dal padre, e l'altro, matricida ancora in fuga dalle Erinni di Clitemestra, possono riannodare le proprie vicende, riconoscendosi fratelli e ricostruendo così la memoria comune della propria stirpe, un patrimonio comune che li porterà infine a ritornare insieme in patria.

Anche alla luce di quanto appena detto, in questa sede si vuole porre a confronto il ruolo svolto da ricordi e testimonianze dei figli di Agamennone nell'*Ifigenia in Tauride* con quanto avviene invece in una riscrittura novecentesca del dramma euripideo, *Ifigenia cruel* (1923) dello scrittore e umanista messicano Alfonso Reyes (1889-1959): nel dramma moderno, infatti, Ifigenia compare da subito in scena priva di memoria, una innovazione che non può non avere conseguenze evidenti sia sul successivo confronto con Oreste sia sull'esito stesso dell'opera, che si conclude con la sorprendente scelta della donna di non seguire il fratello e restare in Tauride.

1 Sul contributo euripideo alla creazione del personaggio tragico di Ifigenia cfr. PRETAGOSTINI R. 2008.

Il prologo dell'Ifigenia in Tauride: il peso della memoria e la maledizione della stirpe

Fin dall'*incipit* della tragedia, l'Ifigenia euripidea appare un personaggio che porta con sé il grave peso del proprio vissuto, il marchio di una identità che non la abbandona neppure nella lontana Tauride; la figlia di Agamennone non fa altro che raccontare la propria storia, una storia lunga, le cui radici risalgono indietro nel tempo (BELTRAMETTI A. 2008: 60):

IFIGENIA. Pelope figlio di Tantalo venne a Pisa sulle cavalle rapide e sposò la figlia di Enomao, da cui nacque Atreo. Da Atreo nacquero Menelao e Agamennone e da Agamennone sono nata io, Ifigenia. Mia madre era la figlia di Tindaro. Presso i gorgi che l'Euripo volge senza tregua torcendo le acque livide del mare alle raffiche fitte del vento mio padre mi immolò (così lui crede) ad Artemide, per Elena, nelle vallate dell'Aulide (*IT* vv. 1-9)².

Pelope, Tantalo, Atreo, Agamennone, la figlia di Tindaro (Climnestra), Elena, l'Aulide, questa ridda di nomi che affollano il prologo, rappresenta non solo la memoria di Ifigenia – sebbene quanto accaduto in Aulide occupi l'ultima e più estesa parte del ricordo della giovane (*IT* vv. 10-29)³ –, ma è la storia di un intero *genos* maledetto, nella quale ogni generazione si è macchiata di

2 Le traduzioni dell'*Ifigenia in Tauride* riportate in questo contributo sono tratte da TONELLI A. 2007.

3 Ifigenia ritornerà sul suo sacrificio in Aulide più volte all'interno del dramma: «Il sacrificio di Ifigenia che i vecchi argivi avevano ricomposto in una folgorante immagine, bella come un dipinto, si amplifica a più riprese: nel prologo prima, duettando con il coro poi e ancora alla notizia della cattura dei Greci da immolare, Ifigenia si diffonde sulla crudeltà del sacrificio, sia rivivendolo come vittima, con connotazioni di genere, da sposa mancata di Achille e destinata con l'inganno a Hades, sia prendendo le distanze dal suo ruolo di sacerdotessa

un atroce delitto (KYRIAKOU P. 2006: 55): la condanna di Tantalò, punito nel Tartaro per aver servito agli dèi le carni di suo figlio Pelope, l'orrendo crimine di Atreo, che diede da mangiare al fratello Tieste i propri figli, la funesta scelta di Agamennone, pronto a sacrificare sua figlia pur di raggiungere Troia con la flotta greca (BELTRAMETTI A. 2008: 61). Questo, dunque, è il pesante bagaglio memoriale che segue anche in Tauride Ifigenia, inaspettatamente e miracolosamente sopravvissuta: questi ricordi segnano inoltre una distanza netta tra la donna greca, principessa figlia del re dei re Agamennone, e una terra lontana dove su popoli barbarici regna il barbaro Toante (*IT* vv. 31-32), mentre unico confidente e complice della giovane è il Coro, composto da serve anch'esse provenienti dalla Grecia (TADDEI A. 2015: 151-154).

La storia del *genos*, come ricostruita nel prologo dalla protagonista, presenta necessariamente una parte mancante: con il passaggio da Aulide in Tauride, dalla "civiltà" dei Greci alle barbarie dei Tauri, a Ifigenia è naturalmente impedito di conoscere tutto ciò che avviene dopo il suo mancato sacrificio. Tale vuoto sembra però essere colmato da Euripide con il ricorso ad un'altra peculiare forma di conoscenza, assai più debole e ingannevole: il sogno. In Tauride Ifigenia sogna e sogna della Grecia, di Argo, del destino e della sua famiglia (KYRIAKOU P. 2006: 62-64; TRIE-SCHNIGG C.P. 2008: 461-478):

IFIGENIA. Mi è sembrato, in sogno, di essere partita da questa terra e abitare in Argo, e dormire nella camera di quando ero ragazza. Ma un terremoto scuoteva il dorso della terra, e io fuggivo, per poi fermarmi all'esterno del palazzo: e lì vedevo franare il cornicione, e il tetto rovinava giù dalle colonne. Restò in piedi – così mi parve – una sola colonna della reggia di mio padre, e dalla sommità

di riti indicibili e segreti, richiamandovi tutta l'attenzione per suscitare su di essi la massima ripugnanza»: BELTRAMETTI A. 2008: 61.

spandeva capelli biondi, e aveva voce umana. E io onoravo questa mia arte di eliminare gli stranieri, e la aspergevo con acqua, tra le lacrime, perché era destinata a morire. Così interpreto il mio sogno: Oreste è morto, ed ero io a consacrarlo per il sacrificio. I figli maschi sono le colonne della casa, e tutti coloro che aspergo con acqua lustrale sono destinati a morire (*IT* vv. 44-60).

Ifigenia non ha dubbi sulla veridicità e sul significato della sua visione, che le annuncerebbe la già avvenuta morte di Oreste (MIRTO M.S. 1994: 57-58): nell'incubo, inoltre, è la stessa sorella a cospargere con acqua lustrale il fratello (simboleggiato da una colonna con biondi capelli e voce umana) allo stesso modo in cui, divenuta ora sacerdotessa di Artemide taurica, prepara gli stranieri come vittime per i sacrifici umani voluti da re Toante. Il sogno e la (presunta) morte di Oreste sono per la protagonista la tragica conclusione della vicenda genealogica che ella stessa ha tracciato a partire da Tantalò; con la scomparsa del figlio maschio si ha anche la fine del *genos* di Agamennone, simboleggiata dal crollo del palazzo degli Atridi, come lamentano sia Ifigenia sia il Coro (MASARACCHIA E. 1984: 114; KYRIAKOU P. 2006: 91):

IFIGENIA. Che visione † di sogni ho avuto nella tenebra della notte che dilegua! È la fine! È la fine! Non esiste più, la casa di mio padre. ÓIMOΙ <MOI> non c'è più la mia stirpe (*IT* vv. 150-155).

CORO. ÓIMOΙ per la casa degli Atridi! Svaniti, il fulgore e lo scettro ÓIMOΙ della casa paterna. † Caduto il dominio dei beati sovrani argivi (*IT* vv. 186-190).

Il "Dopo Aulide": la testimonianza di Oreste

Credendosi privata del tutto della sua famiglia e di un futuro ritorno in patria, Ifigenia sembra voler aderire maggiormente alla sua vita in Tauride e al suo sanguinario sacerdozio, dicendosi pronta a sacrificare senza alcuna pietà due stranieri, due greci (si tratta in realtà di Pilade, di cui è stato rivelato il nome, e dello stesso Oreste, che però resta anonimo) appena catturati da alcuni bovari:

IFIGENIA. O mio povero cuore, che sei sempre stato mite con gli stranieri e hai sempre provato compassione per loro: se avevi per le mani prigionieri greci piangevi ancora di più per chi era della tua stessa razza (*IT* vv. 344-347).

Il confronto con le sue prossime vittime consente a Ifigenia di riannodare i fili della sua storia con quella della propria stirpe, recuperando ciò che realmente è accaduto dopo Aulide. Da Oreste, che le nega il nome, ma non la (comune) città di origine (Micene in Argolide), inizialmente la sorella ottiene inizialmente notizia dell'avvenuta distruzione di Troia e del destino occorso ad alcuni protagonisti della guerra iliadica (i suoi nemici Elena, Calcante e Odisseo, il suo promesso sposo Achille). E proprio parlando dei ritorni in Grecia degli eroi, Ifigenia arriva infine a chiedere del *nostos* di Agamennone:

IFIGENIA. E quel generale a cui tutto andava così bene, a quanto dicono?

ORESTE. A chi ti riferisci? Chi so io non è tra i fortunati.

IFIGENIA. Parlavano del re Agamennone, il figlio di Atreo.

ORESTE. Non ne so nulla. Cambia discorso, donna.

IFIGENIA. No, in nome degli dèi. Dimmelo, straniero, dammi questa gioia!

ORESTE. È morto, l'infelice, e ha trascinato alla morte qualcun altro (*IT* vv. 543-548).

Con l'annuncio della morte di Agamennone, alla storia di Ifigenia subentra nel dramma euripideo quella di Oreste, la memoria del figlio maschio. L'uccisione del padre per mano di Clitemestra, il matricidio compiuto per vendicarlo, l'avversione degli dèi nei suoi confronti, l'abbandono del palazzo, dove ora è rimasta la sola Elettra, la sua vita da esule (*IT* vv. 552-568): sono questi i momenti salienti in cui il giovane riassume a Ifigenia la propria vita, senza però svelare ancora la propria identità. Le risposte date dal fratello alla sorella consentono così al poeta di riunire le storie dei due figli di Agamennone: alla memoria di Ifigenia (da Tantalò ad Aulide) viene a sommarsi quella di Oreste (da Aulide in poi), ricomponendo così tutta la storia della stirpe dannata dei Tantalidi (BELTRAMETTI A. 2008: 62) e, in particolare, della casata di Agamennone, rievocata ora mediante i nomi dello stesso sovrano, di Clitemestra e di Elettra. A restare anonimi sono soltanto Ifigenia, «la figlia che fu sacrificata» (v. 563), e Oreste, «il figlio del padre morto» (v. 567), ma l'avvenuta creazione di una memoria genealogica comune e condivisa rende ora possibile e non più procrastinabile nell'economia della tragedia il riconoscimento tra i due fratelli⁴. L'identità di Ifigenia viene infatti svelata ad Oreste grazie alla lettura di una lettera (CERBO E. 2008: 55-57) che Ifigenia vuole affidare a Pilade (il solo straniero che, per nobile scelta di Oreste, non verrà più sacrificato), affinché quest'ultimo, tornato ad Argo, la consegnerà ai parenti del-

4 Sull'efficacia della scena del riconoscimento nell'*Ifigenia in Tauride* si esprime Aristotele, *Poetica* 1454b 32-37: cfr. BELLI G. 2010: 173-202.

la donna e, in particolare, a quel fratello che si è appena scoperto essere ancora in vita:

IFIGENIA. Dirai a Oreste, figlio di Agamennone: «Ti manda questa lettera colei che fu sacrificata in Aulide, Ifigenia, che è ancora viva, anche se non è viva per chi si trovava in quella terra [...] Portami ad Argo, o fratello, prima che io muoia! Portami via da questa terra barbara e dal mattatoio della dea, a cui rendo onore scannando gli stranieri [...] oppure sarò la maledizione della tua casa, Oreste!» Ripeto il suo nome, perché tu lo impari (*IT* vv. 769-779).

Ecco finalmente i nomi mancanti (KYRIAKOU P. 2006: 258-259; BELLI G. 2010: 189-191): Ifigenia ha rivelato il suo, mentre Pilade, consegnando immediatamente la tavoletta a Oreste, rende palese la vera identità del suo compagno. Avvenuto così il riconoscimento, i figli di Agamennone riprendono a raccontarsi l'un l'altra le proprie vicende: Ifigenia rievoca ancora il sacrificio in Aulide, mentre Oreste, in maniera più estesa, narra tutte le sue sofferenze, dai primi vaticini di Apollo al matricidio, dalla persecuzione sofferta ad opera delle Erinni materne al processo sull'Areopago, dal ritorno al santuario di Delfi al nuovo ordine ricevuto dal dio di trafugare la statua di Artemide in Tauride. Stavolta però questi racconti memoriali non avvengono tra due stranieri, tra due sconosciuti, ma tra due fratelli che, riconosciutisi, hanno appena ricomposto in Tauride il nucleo del *genos* di Agamennone e possono condividere nuovamente un patrimonio comune di ricordi e sofferenze (KYRIAKOU P. 2006: 283-284):

ORESTE. Siamo nati nella fortuna, sorella, ma la nostra è stata una vita di sventura (*IT* vv. 850-851).

Le due storie, nuovamente raccontate sulla scena, si susseguono e si saldano totalmente, i fratelli riuniti possono ora agire insieme per salvare e ricondurre in Grecia ciò che è sopravvissuto della loro stirpe. La condivisione della memoria si trasforma così in condivisione dell'azione: Oreste e Ifigenia, con Pilade e la complicità delle schiave greche, ingannano Toante e i suoi sudditi, rubano la statua di Artemide e salpano per tornare in patria, lasciando insieme la barbara e sanguinaria Tauride. Questo lieto fine è divenuto possibile perché nel corso del dramma i due figli di Agamennone si sono riconosciuti attraverso il continuo racconto delle loro vicende; i ricordi, la continua vicendevole testimonianza delle sofferenze patite posseggono, quindi, in Euripide un valore drammaturgico fondamentale: senza la memoria dei due superstiti non si avrebbe infatti la famiglia che si ricompatta, il ritorno a Micene e la nuova affermazione del *genos* di Tantalo e di Agamennone, con Oreste destinato finalmente a tornare sul trono appartenuto al padre.

Un'Ifigenia senza passato: l'invenzione di Alfonso Reyes

Alla luce di quanto appena evidenziato su valore e funzione della memoria nell'*Ifigenia in Tauride*, la prima didascalia scenica che accompagna il nome della protagonista nell'*Ifigenia Cruel* di Alfonso Reyes non può non risultare sorprendente:

IFIGENIA. *que ha perdido la memoria de su vida anterior*
(REYES A. 1959: 317).

L'autore si mostra ben consapevole di come questa sua innovazione – l'amnesia di Ifigenia – rappresenti una vera e propria rottura rispetto alla tradizione classica del personaggio di Ifigenia, come si evince da quanto egli scrive nel *Comentario* all'opera:

Y ésta, en Eurípides, en el teatro francés, en el alemán y el italiano, en todos los imitadores de la Ifigenia en Táuride, recuerda su vida anterior y se lamenta de tener que preparar sacrificios humanos, interrogándose sin cesar sobre la suerte de su familia y de su patria (REYES A. 1959: 358).

Reyes dunque porta in scena una Ifigenia che, graziata in Aulide e trasportata nella terra dei Tauri, vive «como en sueños, sin el recuerdo de su vida anterior, el cual una divinidad sabia, armónica, habrá cuidado de arrebatarle al envolverla el vaho sagrado que la ocultó» (REYES A. 1959: 358). A differenza di quanto accade in Euripide, la giovane, giunta in Tauride, non porta più su di sé il peso della propria storia, non sente l'appartenenza alla stirpe maledetta di Tantalo e di suo padre Agamennone; priva finanche del proprio nome, è libera dalla sua identità greca e, per questo, può aderire alla nuova realtà che la circonda, fino a riconoscersi pienamente nel suo compito di sacerdotessa, a sentirsi fisicamente legata alla statua della dea (BARRENECHEA F. 2012: 15-16):

IFIGENIA Nació entre mi mano el cuchillo, y ya soy tu
carnicera, oh Diosa (REYES A. 1959: 318).

“La macellaia di Artemide”, così si presenta sulla scena l'Ifigenia messicana al termine del suo primo intervento; senza la memoria del suo essere superstite, ella si mostra da subito integrata nella comunità barbara della Tauride (TORRANCE I. 2019: 108), un'integrazione completa nella nuova terra che Reyes sottolinea ponendo in dialogo con la protagonista non più un coro di schiave greche, che in Euripide erano chiamate a condividere con Ifigenia l'infelice condizione di “esiliate”, lontane dalla patria di origine, bensì un gruppo di donne tauriche, che invece accompagnano ed esaltano l'estasi mistica che pervade la prota-

gonista nell'adempiere al suo compito rituale per Artemide taurica (BIETOLINI N. 2008: 192-193). Per questa Ifigenia, pienamente e ingenuamente barbara, la memoria non può che rappresentare una minaccia, un qualcosa che può improvvisamente distruggere l'equilibrio tra la protagonista e la comunità che la ha accolta; ed è proprio su questo timore – il riaffiorare della memoria – che Reyes costruisce la tragedia di questa sua nuova creatura poetica:

En un principio, se nos ocurrió solamente la idea de la pérdida de la memoria: la verdadera tragedia de Ifigenia no nos parecía compatible con el recuerdo de su vida anterior. Había que guardarla en el misterio de su desaparición y su reaparición, como a una estrella disimulada tras una nube, y hacer que Orestes, provocando en ella el conocimiento del pasado, vertiera en su alma todo el horror de la certeza (REYES A. 1959: 358-359).

Nell'opera moderna, a una Ifigenia smemorata fa da contraltare Oreste, che Reyes, diversamente da Euripide, fa giungere in Tauride non per completare il suo percorso di purificazione, rubando la statua lignea di Artemide, ma proprio per ritrovare la propria sorella e riportarla in Grecia: tra i due figli di Agamennone è esclusivamente il maschio a essere il detentore non soltanto del proprio passato di matricida, ma anche di quello del proprio *genos* e della stessa Ifigenia, nella quale proprio il fratello – come si evince dal brano del *Comentario* appena riportato – deve risvegliare il peso dei ricordi, anche di quelli più cruenti e dolorosi.

Il riconoscimento subito

Il “gap memoriale” che nella *Cruel* separa i due fratelli non può non coinvolgere e modificare anche il momento cruciale della vicenda drammatica, ossia il riconoscimento (BARRENECHEA F.

2012: 8). Sebbene Reyes recuperi quasi in toto la messinscena euripidea, con Oreste prigioniero condotto da un mandriano al cospetto della sorella che dovrà sacrificarlo, ben diversi appaiono essere l'impiego e la funzione che nell'*anagnorisis* ha la rievocazione del passato. Nel dramma contemporaneo non c'è infatti costruzione graduale di una memoria condivisa e condivisibile, nella quale i figli di Agamennone possano infine riconoscersi quali appartenenti alla medesima storia: a dominare è invece la storia di Oreste, il suo racconto, che si rivela lo strumento più efficace per strappare la sorella alla sua ingenua condizione di barbara sacerdotessa e ricollocarla nella sua identità originaria, quella della figlia sacrificata del re greco Agamennone. Il passato costituisce perciò l'arma più efficace in mano ad Oreste per riavere Ifigenia e portare così a termine la missione affidatagli da Apollo:

ORESTES. [...] Así me devuelves, mujer, la confianza en Apolo, sólo con tu furia y con tu locura sólo. No está lejos, no, la fuerza que me trajo rodando: y ya no vacilo, que estoy en tierra de Tauros. De Artemisa es, Pílates, el templo que venimos buscando, y esta mujer -.

IFIGENIA. -¡Oh calla, por tus enemigos dioses! ... Tengo miedo, calla, la Diosa nos oye [...] calla, por tus amuletos; calla, por tus cabellos, en los que reclavo con ansia mis dedos; calla, por tu mano derecha; calla, por tus cejas azules; y por ese lunar que hay en tu cuello, gemelo -mira, gemelo del lunar que hay en mi hombro. Calla, porque me aniquila el peso del nombre que espero; oh vencedor extraño, calla, porque, al fin, no quiero saber -oh cobarde seno- quién soy yo (REYES A. 1959: 333-334).

I sentimenti dei due fratelli messi a confronto appaiono così diametralmente opposti: mentre Oreste ha recuperato fiducia nel dio che lo guida, Ifigenia avverte, invece, la divinità come nemica ed è pervasa da una paura che si traduce in una richiesta di tacere

rivolta ripetutamente a quello straniero, che ella non sa ancora essere suo fratello (sebbene sul collo dell'uomo scorga un neo del tutto simile al suo): soltanto il silenzio di Oreste consentirebbe infatti alla giovane di non riappropriarsi del proprio nome, della propria storia e della propria identità (TEJA A.M. 2004: 248). La supplica di Ifigenia resta però inascoltata:

ORESTES. ¿Callaré, Pílares, cuando vine a decirlo?
PÍLADES. No (REYES A. 1959: 334).

Oreste non tacerà; sebbene questi sia ancora prigioniero della sorella, la conoscenza del passato e la possibilità, che solo egli possiede, di raccontarlo gli offrono una prima occasione di modificare gli equilibri di forza ora presenti sulla scena:

ORESTES. [...] Oye, sacerdotisa: devuélveme las manos, porque no sé contar sin libertad mi historia (REYES A. 1959: 337).

Reyes fa così coincidere l'inizio della *rhesis* di Oreste con un primo momento di libertà riconquistata dall'eroe («*Ademán de Ifigenia. Desatan a Orestes, que continúa*»; così la nota di regia): le sue mani sono ora sciolte dai legacci, libere ed egli può infine narrare la propria storia («mi historia»).

La Teogonia: dall'origine del mondo ad Aulide

Nella prima parte del quinto e conclusivo atto della *Cruel* – occupata appunto da un monologo del figlio di Agamennone – si riscontra un'ulteriore e significativa innovazione apportata da Reyes: la testimonianza di Oreste sulla sua sorte di matricida viene inserita in un contesto molto più ampio, all'interno di una genesi del cosmo, al quale il drammaturgo dà il nome di *Teogonia*,

chiara allusione al celebre poema esiodeo (HALL E. 2013: 279). Anche la storia dell'universo appare dominata da violenza e crimini, che coinvolgono indistintamente uomini e dei:

ORESTES. Ya está mezclado el crimen en la masa del mundo. Dioses recelosos de sus proles indeseadas acechan a las diosas que se acuestan con hombres. Los padres de tribus a los mancebos devoran, y el justo Edipo, testigo insobornable, se descuaja los ojos contra el error del cielo (REYES A. 1959: 337).

In questo efferato affresco cosmogonico posizione di rilievo è occupata dallo scontro mitico tra Crono e suo padre Urano, evirato infine dal figlio: differentemente dall'*Ifigenia euripidea*, l'Oreste di Reyes lega a questo brutale conflitto tra divinità la storia del suo *genos* maledetto, rievocando – come visto anche nel prologo della *Ifigenia euripidea* – le colpe di Tantalò e i crimini di Atreo, per giungere infine all'assassinio di Agamennone e alla vendetta che egli stesso ha compiuto su Clitemnestra (BARRENECHEA F. 2012: 9). La testimonianza di Oreste presenta però una evidente omissione; non si ha infatti nessun riferimento a *Ifigenia* e alla sua presunta uccisione per mano paterna: un'omissione chiaramente voluta dal figlio di Agamennone che vuole sia la stessa *Ifigenia* a ricordare, a recuperare memoria del proprio passato sì che la giovane aggiunga da sola il tassello mancante alla rievocata catena di delitti, il suo sacrificio in Aulide.

Il consapevole rifiuto del passato: Ifigenia barbara e libera

«¡Áulide! ¡Áulide!» (REYES A. 1959: 339), è questo il grido che i nomi del *genos* (Agamennone, Clitemnestra, Elettra), appena richiamati da Oreste, hanno risvegliato in *Ifigenia*, ormai prossima a ritrovare la propria identità e a riconoscere il fratel-

lo: al contrario del dramma euripideo, dove, come visto, alla storia di Ifigenia si aggiunge quella di Oreste giunto in Tauride, in Reyes è quella della sorella che deve completare il racconto del fratello. Il riconoscimento non è ancora avvenuto, ma il rapporto di forza tra i due figli di Agamennone è ormai completamente ribaltato, con la sacrificatrice totalmente in balia della sua vittima, che guida sapientemente il flusso dei ricordi (BIETOLINI N. 2008: 201):

ORESTES. Te asiré del ombligo del recuerdo; te ataré al centro de que parte tu alma. Apenas llego a ser tu prisionero, cuando eres ya mi esclava (REYES A. 1959: 340).

Ifigenia, oramai schiava del fratello, è costretta a ricordare la violenza subita: è infatti ancora Oreste a portare alla luce il ricordo di quanto accaduto in Aulide, prima suggerendo alla memoria della sorella alcuni elementi essenziali della scena (l'assenza di vento che blocca la flotta di Agamennone, l'ira degli dèi, gli oracoli che predicono il sacrificio), poi rivelando il nome della vittima richiesta da Artemide:

ORESTES. Ya los oráculos designan a Ifigenia (REYES A. 1959: 340).

Se Oreste è il primo personaggio a pronunciare il nome di Ifigenia, ricade però su quest'ultima l'intero onere dell'*anagnorisis*, che nell'opera di Reyes può ritenersi compiuto quando la giovane pronuncia a sua volta il nome del fratello, mostrando di aver infine riconosciuto lo straniero che ha dinnanzi: in seguito all'agnizione, sarà Ifigenia, riappropriatasi della propria memoria e della propria identità, a poter proseguire in prima persona il racconto, iniziato da Oreste, sui fatti di Aulide, giungendo fino all'ultima immagine dell'indovino Calcante pronto a sacrificarla.

Diversamente dal modello euripideo, il riconoscimento non provoca gioia o commozione, in quanto sulla scena non si ha una vera riunione tra i fratelli ritrovati: tra i protagonisti non c'è condivisione, non c'è adesione alla memoria comune, che sembrava ricostruita dai racconti in sequenza di fratello e sorella. La memoria che Oreste ha ridato a Ifigenia è in realtà un castigo da cui quest'ultima vorrebbe nuovamente evadere (BARRENECHEA F. 2012: 9-10):

IFIGENIA. [...] Orestes, soy tu hermana sin remedio, y en el torrente de la carne, siento latir la maldición de Tántalo. Pero contéstame, pues me castigas de envidiar la miseria de las hijas de Táuride y desear la vida compartida -humano pan de donde todos coman- (REYES A. 1959: 342).

Riscoprirsi sorella di Oreste, figlia di Agamennone, discendente di Tantalo genera in Ifigenia «el horror de saberse hija de una casta criminal» (REYES A. 1959: 358), un orrore al quale la sacerdotessa reagisce con rabbia e con una recuperata arroganza, che ha come obiettivo il suo nuovo carnefice, il fratello. Il finale del dramma contemporaneo non può quindi contemplare un'azione comune dei due figli di Agamennone (la fuga insieme dalla Tauride in Euripide), anzi le loro volontà sono drasticamente divergenti, opposte. È Oreste, incalzato dalle domande della sorella, a esplicitare l'obiettivo della sua missione: il compito assegnatogli da Apollo – come si è detto in precedenza – non è solo trovare Ifigenia, ma anche e soprattutto riportarla nella ricca Micene, laddove la giovane donna sarà ricollocata nella posizione sociale che le spetta e nella funzione che la società le assegna, ossia essere sposa di un principe acheo e madre di nuove vite, che garantiscano la necessaria sopravvivenza al *genos* di Tantalo. La liberazione che l'eroe maschio offre alla sorella non è altro che

la sottomissione alle norme patriarcali della civilissima Grecia (TEJA A.M. 2004: 261-262): sembra così prospettarsi un nuovo sacrificio per Ifigenia, costretta per la seconda volta a sottostare alle necessità della sua famiglia (BARRENECHEA F. 2012: 11). Interviene qui l'ultima vera novità di Reyes; la sua Ifigenia sceglie diversamente rispetto all'originale classico, ha l'audacia e la libertà necessarie a non seguire Oreste per andare a occupare quel posto di madre e sposa destinatele dalla società dei Greci (BARONE C. 2014: 16; GARCÍA GUAL C. 2017):

IFIGENIA. Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio, estas dos conchas huecas de palabras: ¡No quiero!
(REYES A. 1959: 348).

Il passaggio dall'oblio al ricordo ha dato a Ifigenia la consapevolezza che la sua terra di origine, di cui Oreste è espressione, è in realtà un mondo dominato da violenza e crimini⁵, assai meno civile e umano della barbarica Tauride con i suoi sacrifici umani (HALL E. 2013: 279): la sola redenzione possibile per l'erede femminile di Tantalo è rifiutare la Grecia per "sparire" nel tempio di Artemide⁶, accogliendone finanche il culto sanguinario (BARRE-

5 Sull'identificazione nell'opera di Reyes di Oreste e, più in generale, dei Greci con i *conquistadores* che hanno saccheggiato e annientato le antiche civiltà del nuovo mondo cfr. HALL E. 2013: 275 e MILLS S. 2015: 269.

6 La scelta di Ifigenia nella *Cruel* di rifiutare la Grecia e restare in Tauride riflette un dato biografico di Reyes, ossia la sua permanenza lontano dal Messico a seguito della uccisione del padre, il generale Bernardo Reyes, coinvolto nel colpo di stato contro il governo di Francisco Madero (1913). La successiva caduta in disgrazia della famiglia Reyes spinse Alfonso a scegliere una sorta di "auto-esilio", vivendo per un decennio (1914-1924) a Madrid, dove appunto terminò la *Cruel* nel 1923, dieci anni dopo la morte del padre (BARRENECHEA F. 2012: 11-12).

NECHEA F. 2015: 421; SHAUGHNESSY L. 2017: 379-399)⁷. Così in Reyes una delle vicende mitiche più sanguinarie ed efferate trova la sua conclusione grazie non a un eroe maschio e assassino della madre, ma a una giovane donna che si emancipa consapevolmente dal peso del suo orrido passato e dalla maledizione della sua famiglia (VILLARREAL M.M. 2017)⁸, scegliendo infine di essere sacrificatrice e non sacrificata (MONTEMAYOR C. 2009: 3):

A Ifigenia, hija de Agamemnón y de Clitemnestra, hermana de Orestes y de Electra (y de Crisótemis, a quien nadie recuerda), he querido confiar la redención de la raza. Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno –molde de descendencias– es más apto para este milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino. Concibo a Ifigenia como una criatura combatiente, en la tradición de Atalanta y otras vírgenes varoniles (REYES A. 1959: 357).

7 Anche nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide la protagonista – come annunciato dalla dea Atena, comparsa ex machina sul finale del dramma – è destinata a rimanere al servizio di Artemide, divenendone sacerdotessa a Brauron, in Attica. «Non è solo la trasformazione storica di un culto barbaro di Artemide ma una replica, sul piano umano, di quella medesima sostituzione operata dalla dea come segno della sua predilezione personale per Ifigenia (o prima rinuncia a un'offerta cruenta?)», così MIRTO M.S. 1994: 95.

8 Su Ifigenia quale simbolo e incarnazione del desiderio di libertà nelle riscritture latino-americane cfr. VALLE SALAZAR L. 2020: 182-183.

Bibliografia

BARONE Caterina, 2014, *Euripide, Racine, Goethe, Ritsos. Ifigenia: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

BARRENECHEA Francisco, 2012, *At the Feet of the Gods: Myth, Tragedy, and Redemption in Alfonso Reyes's Ifigenia cruel*, "Romance Quarterly", vol. 59, pp. 6-18.

BARRENECHEA Francisco, 2015, *Greek Tragedy in Mexico*, in Kathryn BOSHER - Fiona MACINTOSH - Justine McCONNELL - Patrice RANKINE (editors), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford University Press, Oxford, pp. 252-270.

BELLI Giacomo, 2010, *Il doppio riconoscimento dell'Ifigenia in Tauride (vv. 467-901) e la relativa valutazione aristotelica (Poet. 1454b 32-37)*, "Annali Online di Lettere – Ferrara", vol. 1, pp. 173-202.

BELTRAMETTI Anna, 2008, *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo*, "Storia delle Donne", vol. 4, pp. 47-69.

BIETOLINI Nicola, 2008, *Avamposti del mito greco. La 'Ifigenia crudele' del messicano Antonio Reyes*, in Lia SECCI (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Artemide, Roma, pp. 189-208.

CERBO Ester, 2008, *Il sacrificio 'mancato' e altri moduli scenici: per una lettura parallela dell'Ifigenia fra i Tauri e dell'Ifigenia in Aulide di Euripide*, in Lia SECCI (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Artemide, Roma, pp. 45-56.

GARCÍA GUAL Carlos, 2017, *Ifigenia dice no*, in A.A.V.V., *Ifigenia Cruel: una lectura crítica*, UANL, Monterrey, pp. 99-115.

HALL Edith, 2013, *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford University Press, Oxford.

KYRIAKOU Poulheria, 2006, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, De Gruyter, Berlin.

MASARACCHIA Emanuela, 1984, *'Ifigenia Taurica': Un dramma a lieto fine?*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", vol. 18, pp. 111-123.

MILLS Sophie, 2015, *Iphigenia in Tauris*, in Rosanna LAURIOLA - Kyriakos N. DEMETRIOU, *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, Leiden, pp. 259-291.

MIRTO Maria Serena, 1994, *Salvare il γένος e riformare il culto. Divinazione e razionalità nell'Ifigenia Taurica*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", vol. 32, pp. 55-98.

MONTEMAYOR Carlos, 2009, *Nota introductoria*, in Alfonso REYES, *Ifigenia cruel*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 3-4.

PRETAGOSTINI R., 2008, *Il personaggio di Ifigenia nell'Ifigenia fra i Tauri e nell'Ifigenia in Aulide di Euripide*, in Lia SECCI (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Artemide, Roma, pp. 33-44.

REYES Alfonso, 1959, *Obras completas, t. X, Constancia poética*, Fondo de Cultura Económica, México.

SHAUGHNESSY Lorna, 2017, "Violence and the Sacred": sacrifice, scapegoating and social conflict in Alfonso Reyes' *Ifigenia cruel*, "Classical Receptions Journal", vol. 9, pp. 379-399.

TADDEI Andrea, 2015, *Ifigenia e il Coro nella Ifigenia tra i Tauri. Destini rituali incrociati*, "LEXIS", vol. 33, pp. 150-167.

TEJA Ada Maria, 2004, *Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia*, "Revista del CESLA", vol. 6, pp. 237-273.

TONELLI Angelo (a cura di), 2007, *Euripide. Le tragedie*, Marsilio, Venezia.

TORRANCE Isabelle, 2019, *Euripides: Iphigenia among the Taurians. Companions to Greek and Roman Tragedy*, Bloomsbury Publishing, London-New York.

TRIESCHNIGG Caroline P., 2008, *Iphigenia's Dream in Euripides' "Iphigenia Taurica"*, "The Classical Quarterly", vol. 58, 4, pp. 61-478.

VALLE SALAZAR Luca, 2020, *Medea, Ifigenia, Antígona. La tragedia greca come specchio delle crisi sociali nel Perù del secondo Novecento*, "FuturoClassico", vol. 6 (2020), pp. 181-226.

VILLARREAL Minerva Margarita, 2017, *El feminismo de Ifigenia. Una posible lectura de Ifigenia Cruel*, in A.A.V.V., *Ifigenia Cruel: una lectura crítica*, UANL, Monterrey, pp. 137-148.

LOS TESTIMONIOS DE LAS ANTÍGONAS LATINOAMERICANAS:
ANTÍGONAS TRIBUNAL DE MUJERES
Y ANTÍGONA GONZÁLEZ

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno

Las Antígonas en la “era del testimonio”

Quizás ningún personaje del mito antiguo pudo resistir al tiempo y reencarnar en una multitud de reescrituras, adaptaciones literarias y teatrales más que Antígona. En un libro ya clásico sobre el tema, que puede considerarse un hito en el estudio de la historia de la recepción del mito de la princesa tebana, George Steiner invitaba a pensar en ella como un ente vivo que trasciende el legado textual de la tragedia de Sófocles, como «uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política» (STEINER G. 2013: 15). Es una cualidad intrínseca del mito, por supuesto, y en particular de los mitos de carácter predominantemente literario como el de Antígona, como reflexiona Fornaro, la de transmigrar en el fluir incesante de las reinterpretaciones, para dar expresión a las inquietudes de un determinado momento histórico, a las visiones de las personalidades creativas individuales. Pero Antígona, más que Edipo, más que las numerosas mujeres de la tragedia antigua, parece desafiar espacios y tiempos y llegar hasta nosotros “ilesa”. Su figura se ha multiplicado en un caleidoscopio de rein-

interpretaciones y actualizaciones, “desambientaciones” –como propone llamarlas Elena Porciani–, expandiéndose en contextos geográficos y conceptuales muy alejados de los del hipotexto sofocleo, en países desgarrados por los legados del colonialismo, desfigurados por la miseria y la represión política, por las bombas de guerras y terrorismos.

El interés hacia su figura se mantiene constante durante los siglos, solicitando reflexiones y reinterpretaciones de filólogos, poetas, dramaturgos, filósofos, encontrando una circunstancia particularmente fértil en el contexto del idealismo alemán del siglo XIX, con la traducción de Hölderlin y las teorizaciones de Hegel, que desenvuelven la lectura del mito, el de Sófocles en especial, a un horizonte eminentemente político. Pero es en siglo XX cuando el mito alcanza su mayor auge. Las Antígonas contemporáneas recorren los campos de batallas de la Guerra civil española, de la Primera y Segunda Guerra Mundiales, con las divisas del pacifismo, con el consuelo de una *pietas* femenina contrapuestas a la religión marcial de una Europa enferma, precipitada en el bártro de sangrientos conflictos fratricidas. De ahí, la Antígona del siglo XX asume los papeles de la pacifista, la guerrillera, la feminista, la superviviente de los horrores de la Shoah, de la activista de derechos humanos, de la terrorista en la Europa de los años de plomo¹. Punto de inflexión en la historia de las recepciones en efecto es la II Guerra Mundial. Según Sotera Fornara es después de la obra de Brecht (1948) que inicia «la hora de Antígona»: coincide su hora con la “era del testimonio”, abierta por la elaboración de los traumas históricos de los totali-

1 En esta última perspectiva cfr. *Antigone ai tempi del terrorismo* (2016), el trabajo que la clasicista y germanista italiana Sotera Fornara ha dedicado al tema, tras *Antigone storia di un mito* (2012), que se propone como una guía al estudio de las recepciones del mito, y del mismo año *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, centrado en las elaboraciones del ámbito alemán versadas sobre la violencia nazi y el terrorismo de los años 70.

tarismos y de la Shoah. Las rescrituras latinoamericanas proliferan en la difícil coyuntura de los años 60-80, en el subcontinente avasallado por guerras y dictaduras, plagado de Creontes, para retomar la expresión de Rómulo Pianacci, que ha propuesto una primera reseña de las actualizaciones latinoamericanas en un libro de 2008, contemporáneo del trabajo a cuatro manos de José Bañuls y Patricia Crespo².

Las obras que nos interesan aquí, *Antígonas Tribunal de mujeres*, estrenada por primera vez en 2014 por el grupo Tramaluña Teatro bajo la dirección de Carlos Satizábal, y *Antígona González* (2012) de Sara Uribe hablan, con una marcada proyección testimonial, desde países dramáticamente golpeados por la experiencia de la violencia extrema, constipados de cadáveres insepultos y atravesados por Antígonas sin paz: Colombia, ensangrentada por un conflicto armado interno –terminado con los Acuerdos de Paz de 2016, al menos sobre el papel–, que según el informe *¡Basta ya!: Colombia: memorias de guerra y dignidad* de 2013, solo entre 1958 y 2012 ha producido 220.000 muertos, la gran mayoría de ellos civiles; México, en particular el México de las llamadas guerras contra el narco, que desde 2006, año en el que el presidente Felipe Calderón empezó el ataque armado a los carteles de la droga, hasta 2019 alcanzó 275.000 víctimas.

Se trata de obras por supuesto diferentes entre sí, empezando en primer lugar por el aspecto del género, de concepción dramática la de Satizábal, mientras que el texto de Uribe, tras haber pasado durante el proceso compositivo también por la forma teatral, desafía en la versión final toda fácil clasificación. Exhiben, sin embargo, rasgos comunes tan significativos como para

2 Se señala además la reciente contribución de una joven investigadora, Karín Chirinos Bravo, que en el ámbito de una tesis de doctorado culminada luego en un libro (2019), ha estudiado un conjunto de Antígonas latinoamericanas desde la noción de la performatividad queer butleriana.

justificar la propuesta comparativa que sostiene este análisis, ya avanzada, por otra parte, por otros autores (NÚÑEZ J. - MILLÁN M. 2020). Ambas, aunque la segunda de manera especial, convergen en torno a una de las más prolíficas y aprovechadas vertientes simbólicas del mito clásico, la que se refiere al cuerpo del hermano insepulto, un cuerpo que lamentablemente protagoniza, a menudo con su ausencia, el mundo saturado de violencia y guerras de hoy, en todas las latitudes. En América Latina una tradición textual ya consolidada ha reaccionado ética y estéticamente ante experiencias que han desnaturalizado la imagen de la corporalidad, manipulando el cuerpo del muerto, infringiendo sus derechos fundamentales mucho más allá de la medida de prohibición que desencadenó la rebeldía de la heroína de Sófocles, en cuya obra, anota Heiner Müller, se asienta ya el «derecho estatal sobre los muertos» (cit. en FORNARO S. 2012b: 16).

Como ha reflexionado Ileana Diéguez (2014), Colombia y México, en las fenomenologías de la violencia que en etapas distintas han atravesado sus historias están acomunadas por el florecimiento de prácticas que han encontrado en la manipulación ultrajosa del cadáver una semiótica privilegiada en la instauración de regímenes de terror, sean estos frutos de la violencia de Estado, de la barbarie narco y paramilitar, o de la insurgencia de la izquierda radical. «Si la figura del desaparecido inauguró las terminologías de las guerras sucias y las dictaduras latinoamericanas en los años setenta, hace varios años la figura del desmembrado se ha impuesto desde la violencia colombiana y ha penetrado los actuales escenarios mexicanos», escribe la autora de *Cuerpos sin duelo* (2013). La Antígona de Sófocles se rebelaba contra un tirano soberbio que anteponía la soberanía del Estado al derecho del clan antiguo, las que hoy recorren regiones poscoloniales del globo como las latinoamericanas se enfrentan a menudo con un enemigo más intangible, que se difumina metamórficamente entre formas estatales, paraestatales y antiestatales, en un complejo

cruce de intereses económicos locales y transnacionales, manifestándose en las formas mortíferas de lo que el filósofo camerunense Achille Mbembe, retomando la noción de biopolítica de Foucault, ha llamado “necropolíticas”: en los territorios donde estas reinan, «las “tecnologías de la destrucción” se preocupan menos de insertar los cuerpos en aparatos disciplinarios que de inscribirlos [...] en la masacre, que representa la expresión actual del orden de la economía maximalista» (MBEMBE A. 2016).

Las Antígonas de Carlos Satizábal y Sara Uribe, como se verá, señalan con fuerza al Estado como el principal acusado, autor y cómplice del derramamiento de sangre inocente: el Estado del infame capítulo de los falsos positivos en Colombia, por ejemplo, el “estado sin entrañas” del capitalismo salvaje – como lo llama la mexicana Rivera Garza– del México de la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón. Con una marcada intención política los autores insertan sus obras en el campo conflictual de las memorias de sus países, revitalizando a través del mito clásico las narrativas contrahegemónicas de actores históricos sin voz, frente a las representaciones oficiales vehiculadas por el poder estatal.

Satizábal se refiere a este como a un nuevo hipócrita Creonte, «especie de moderna tiranía democrática, militarista y mediática» (2015: 252), fautor, entre muchos conflictos, de una «guerra de la información» en la cual son constantemente pisoteados la verdad de los sucesos y los derechos de las víctimas de atroces abusos, doblemente victimizadas al ser presentadas como protagonistas de acciones delictivas contra la colectividad. Para Satizábal, muchas de las creaciones literarias y artísticas centradas en el conflicto colombiano también reproducen, de manera más o menos consciente, «las metáforas de la dramaturgia del conflicto diseñadas por los operadores mediáticos de la cultura de la guerra» (253). Su teatro, pues, es un teatro de las memorias en duelo, tribunal simbólico en el cual se objetivan las “verdades” ter-

giversadas y silenciadas de los individuos vulnerados por el conflicto, espacio de catarsis de las subjetividades heridas y de gestación de la “memoria poética” de las guerras.

Sara Uribe, en *Cómo escribir en un país en guerra*, texto rico de reflexiones autoexegéticas en torno al proceso compositivo de *Antígona González*, también denuncia el carácter mediático de las narrativas que han acompañado las guerras calderonistas de 2006-2012: «la fabricación de un enemigo, la producción del miedo y la legitimización de su gobierno» (2017: 55-56). El caso mexicano ilustra bien la conexión analizada por Mbembe entre colapso del Estado formal, proliferación de “máquinas de guerra” y aprovechamiento económico de los recursos a través del “control de las multitudes” en una sociedad hundida en el miedo, permeada por la obscenidad de la muerte abyecta e impune³.

Tanto en la obra de Satizábal, como en la de Uribe la Antígona de la tradición se multiplica en una pluralidad de Antígonas contemporáneas, que interactúan en una estructura marcadamente fragmentaria, en la cual prima la presencia de elementos testimoniales y documentales, que dialogan en singular contrapunto con los escombros del mito antiguo. Ambas se producen desde una concepción comprometida del quehacer literario, teatral, artístico, que se propone como espacio para la “creación colectiva” y la construcción de espacios de memorias, de comunidades de duelo y de “comunalidades de escritura”, como diría Rivera Garza. Ambas recuperan flujos documentales desvirtuados canalizándolos en entramados discursivos que, de mane-

3 El título provocador del conocido libro de Zavala, *Los cárteles no existen* (2018), alude precisamente a un proceso de “invención” de los narcos como enemigo del país, una invención que encubre la responsabilidad de un Estado corrupto y cómplice en las redes delictivas, que en la militarización del país y en el terror desencadenado por las bandas criminales encuentra un ambiente propicio para la consolidación de intereses estratégicos, conectados sobre todo con la transferencia de bienes productivos de lo público a sectores privados.

ra diferente, socaban el concepto tradicional de representación desestabilizando categorías de la literatura moderna como las de autenticidad, originalidad y autoría, esbozando nuevas formas dentro del complejo, heterogéneo universo de la literatura testimonial.

Antígonas tribunal de mujeres: tragedia, testimonio, “arte-acción”

Estrenada por primera vez en 2014 por Tramaluna Teatro – junto con La Candelaria, uno de los grupos históricos de la Corporación Colombiana de Teatro, fundado y dirigido por Carlos Satizábal y Patricia Ariza– *Antígonas tribunal de mujeres* es, en palabras de su director, obra de “arte-acción”, que vincula formas tradicionales de las artes escénicas y de otros lenguajes artísticos con experimentaciones abiertas de elaboración comunitaria de las memorias dolorosas del pasado traumático del país. *Antígonas tribunal de mujeres* se sitúa en este sentido dentro de una tradición consolidada del teatro político colombiano, del trabajo escénico realizado por Tramaluna y La Candelaria, que se funda en la estrategia de la improvisación en grupo y de la creación colectiva, y con el tiempo ha involucrado en su planta personas ajenas al mundo del arte, procedentes de ámbitos sociales marginados, golpeados por la miseria y la violencia: jóvenes de barriadas populares, desplazados, víctimas del conflicto armado.

En la escena de *Antígonas Tribunal de mujeres* se entrecruzan actrices profesionales y víctimas de diferentes formas de crímenes de Estado. Estas últimas se presentan en la escena con sus nombres verdaderos, trayendo trajes, fotos, objetos, juguetes de los seres queridos perdidos. Son Lucero Carmona, María Sanabria y Luz Marina Bernal, tres mujeres de las Madres de Soacha, cuyos hijos fueron asesinados y desaparecidos en las ejecuciones extrajudiciales conocidas como “falsos positivos” entre

2006 y 2009, durante el gobierno de Álvaro Uribe⁴; Fanny Palacios y Orceni Montañez, sobrevivientes del genocidio político de la Unión Patriótica, que piden verdad, justicia y garantía de no repetición⁵; Soraya Gutiérrez, miembro del Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, organización activa en la defensa de

4 Los jóvenes, procedentes de contextos sociales marginales y pobres, eran asesinados e identificados engañosamente como guerrilleros caídos en combate con el ejército, para así magnificar con las evidencias de las estadísticas de las bajas los buenos resultados de la estrategia militar del gobierno en contra de los actores insurgentes. Los soldados involucrados en el operativo se veían gratificados con condecoraciones y ascensos de carrera. El escándalo estalló en 2008 cuando algunas de las madres de Soacha y Bogotá fueron llamadas a identificar los restos de sus hijos, recuperados de las fosas comunes. «Algunos cuerpos aparecieron con el falso uniforme de guerrillero con la etiqueta puesta o calzado de una talla que no era la suya». La infame etiqueta de criminal también desprestigió el nombre del hijo de Luz Marina Bernal, de 26 años y afectado por una discapacidad mental: «No sabía leer, ni escribir, ni el valor del dinero, pero el fiscal me dijo que era un dirigente narcoguerrillero y que había muerto por enfrentarse al Ejército». María Sanabria, otra mujer del *Tribunal de mujeres*, «reconoció en las fotos que le enseñó la forense las largas pestañas de su hijo. “Las tenía pegadas y pensé cuánto habría llorado antes de morir, cuánto tiempo habría estado pidiendo auxilio”» (JUNQUERA N. 2016).

5 La Unión Patriótica se fundó en 1985, en el marco de las negociaciones del presidente Belisario Betancur con las FARC, proponiéndose como el movimiento político legal en el que debía desembocar la desmovilización del movimiento insurgente armado. El éxito del partido en las elecciones de 1986 –en las que obtuvo 350 concejales, 23 diputados, 9 representantes y 6 senadores– «reavivó los temores de una revolución armada en amplios sectores de las Fuerzas Armadas, educados en la doctrina de la contrainsurgencia». Una verdadera campaña de exterminio, en la que confluyó la iniciativa del cartel de Medellín, que en 1986 había roto su «matrimonio de conveniencia» con las FARC, produjo un escalofriante número de asesinados entre lo militantes de la organización: 3000 según Palacios, que describe aquella matanza como «una operación descentralizada de redes ocasionales de base municipal y diversa composición (narcotraficantes, paramilitares, políticos, fuerza pública)» (PALACIOS M. 2012: 127). Serían en cambio 6300 los líderes asesinados y 515 los desaparecidos según los sobrevivientes que hablan en la obra, miembros de

derechos humanos, perseguida ilegalmente por el DAS, el departamento de seguridad del país; Mayra López Severiche, una de las líderes estudiantiles de universidades públicas del Caribe colombiano que han sufrido montajes jurídicos y pagado su activismo social con la detención ilegal, si no con la muerte, la desaparición. «El terror estatal, anota Satizábal, hace aquí las veces de antagonista, pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno». Frente a este etéreo Creón, se sitúa pues «la amorosa resistencia de las mujeres, de las Antígonas colombianas» (SATIZÁBAL C. 2015: 252). Al lado de las seis víctimas –las “mujeres”, intérpretes de sí mismas–, están tres actrices, que, como se especifica en las acotaciones escénicas al comienzo de la obra, asumirán distintos papeles, principalmente aquellos conectados al mito de Antígona.

Sus voces se intercalan en una estructura dramática abierta, fragmentada –entrecortada por breves coreografías corales– formando «un solo personaje colectivo y solidario, que cuida de cada una de las que lo conforman» (SATIZÁBAL C. 2020: 16). En la apertura de la obra ingresan como un personaje colectivo, como un enjambre de mujeres, que gradualmente se definen en la escena en sus individualidades para presentar sus historias:

Actriz uno: (*Da un paso adelante, trae en sus manos unas ramas de hierbas dulces y rosas amarillas*). Buenas noches señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar.

Lucero: (*Da otro paso adelante, trae la camisa blanca de su hijo*). Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados falsos positivos.

Actriz dos: (*Da un paso adelante, trae en sus manos un zapato de su hermano*). Mi nombre, es Antígona y hace más

la Corporación Reiniciar que han demandado al Estado colombiano ante las Cortes internacionales por “genocidio político”.

de tres mil años estoy buscando como enterrar a mi hermano Polinices.

María: (*Da otro paso adelante, trae unos casetes de audio, eran de su hijo*). En el mandato de Álvaro Uribe Vélez mi hijo fue asesinado, ¡pero les juro que esto no se queda así!

[...]

Todas: (*Ad libitum, simultáneamente, dispersándose por todo el escenario, hacia las patas blancas*). Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones. (*Salen del escenario*)

(SATIZÁBAL C. 2020: 18-19)

El ritmo dramaturgico fluye así en un circuito que incesantemente mueve de la colectividad al individuo y viceversa, construyendo un espacio simbólico de solidaridad, dentro del cual se produce la cesión del relato testimonial, su escucha y su “archivo emocional”. En particular es a través del canto y del baile que se compagina el cuerpo colectivo de Antígona y encuentra posibilidad de expresión individual cada una de las Antígonas, según escribe el propio Satizábal: «el cuerpo de las mujeres es el gran soporte de la acción viva: el cuerpo femenino que canta, que actúa, que habla, que enmudece, que está presente. El cuerpo femenino que danza: coros danzados de todas las mujeres que se cuidan entre sí» (SATIZÁBAL C. 2017: 44). En las estilizadas coreografías corales, las Antígonas colombianas, con nombres y apellidos de la realidad, que “recitan” las tragedias de su vida, se mueven a veces con cierta torpeza, a destiempo con los pasos y los gestos de las Antígonas interpretadas por las actrices profesionales. Choca también el tono popular de las canciones compuestas y entonadas por las mujeres, el bolero de Lucero o la gaita de Ma-

yra, vehículos emotivos de sus narraciones, homenajes espontáneos a los seres queridos que ya no están, con el carácter más culto de los temas musicales que acompañan las escenas vinculadas con el mito sofocleo, las melodías «en una escala menor melódica oriental» (SATIZÁBAL C. 2020: 19) de la escena II, donde aparecen Antígona e Ismene, o la de Teresias en la IV, por ejemplo.

De estas fricciones expresivas, en los tonos, en los estilos de actuación, en las ambientaciones, derivadas del cruce de dos regímenes de representación –la “presentación” de las “mujeres” y la “representación” de las actrices–, surge una particular energía dramática, que atraviesa una estructura escénica caracterizada por una extrema sobriedad expresiva. La decoración, de hecho, es remplazada por el uso de telones blancos, en el fondo y en los bastidores laterales, sobre los cuales se proyectan motivos visuales diferentes que, como se explica en las acotaciones iniciales, conforman «el espacio y la atmósfera plástica de la escena» (16) ayudando también a modular el efecto luminoso junto con algunas fuentes puntuales de luz. Los motivos de las grecas de pirámides precolombinas hacen de fondo a las escenas protagonizadas por las Antígona del mito, por ejemplo, o las imágenes de la «textura de tierra y ramas vegetales sobre los telones» (23) en la escena V, donde cuenta su historia María, convoya la imaginación hacia las fosas comunes en Ocaña en las que hundió el cuerpo del hijo asesinado por el Ejército Nacional de Colombia.

Por fuera de este esencial valor escénico tradicional, sin embargo, los “mantos audiovisuales” creados por el *videomapping* desarrollan una específica función narrativa, dramaturgica, de fuerte impacto simbólico y estético, ya que en algunos momentos de la acción acompañan el relato de las mujeres con la proyección de materiales audiovisuales –fotos, videos, fragmentos de documentos–, amplificando así el efecto de veracidad, ofreciendo un marco documental y objetivo a la narración en primera persona de los acontecimientos traumáticos elaborada por las

víctimas. En la escena VII, por ejemplo, Fanny cuenta el exterminio de su familia, junto con las dos actrices, y con el sostén de un repertorio de imágenes fotográficas que se adueñan del espacio escénico acompañando la narración como una especie de glosa visual (29). Lo mismo en la escena XIII, donde la historia de la persecución de Soraya Gutiérrez se deshilvana desde las voces de las actrices con el auxilio de imágenes (el papelito con las amenazas enviado a su correo, documentos del DAS, etc.) que la concretan con su particular peso testimonial. La historia de la represión vivida por Mayra, luego, en la escena X, se proyecta directamente sobre la manta que la testigo-actriz lleva al cuello entrando a escena y abre delante de los ojos de los espectadores: es un video donde la estudiante reconstruye sintéticamente la dinámica de los acontecimientos que la llevaron a meses de reclusión sin razón alguna.

En estas secuencias, en efecto, Satizábal reproduce, distorsionándolas, formas clásicas de las producciones filmicas de tipo documental, utilizando en algunas secuencias estrategias narrativas típicas de la comunicación del género (la alternancia entre la voz del testigo y una voz en off, que aquí es sostenida por las actrices, el ya mencionado dialogismo entre palabra e imagen, el protagonismo de la fotografía y de fragmentos de documentos audiovisuales, la música como vehículo de tensión dramática, etc.). Aunque rodeada por el halo del mito milenario de Antígona, la palabra de las Antígonas de *Tribunal de mujeres* hiende la realidad con acusaciones específicas, «está cargada de datos precisos, fruto de investigaciones personales y judiciales», como ha observado ya Cifuentes-Louault (2018). La performance se alimenta de la ambigua tensión entre la alegoría del mito antiguo evocado y la pesada carga de las denuncias presentadas por las mujeres, dueñas, directoras de sí mismas en el dibujo de la acción escénica, que se concentra en torno al protagonismo de los objetos personales de los familiares ausentes, «objetos-reliquias»

(NÚÑEZ J. - MILLÁN M. 2020: 39), «movilizadores de memoria» (CIFUENTES-LOUAULT J. 2018) y vehículos de la narración.

Sobre el proceso de composición de la obra, en este complejo cruce de «presentación» «autorreferencial» de los dramas vividos por las “Antígonas colombianas” y «representación» “tradicional” por parte de las actrices profesionales, el propio Satizábal interviene en el texto ya mencionado de 2015, precioso entramado de reflexiones retrospectivas en torno a aquella experiencia de “arte-acción”⁶. Se descubren aquí muchos de los secretos del *backstage* de la obra, en particular acerca de la construcción del colectivo de mujeres y su identificación con el mito clásico y sus rescrituras, en particular una *Antígona* y *Actriz* del propio Satizábal⁷, que sirvió como punto de partida en la ideación del trabajo, entregado principalmente al juego de la improvisación:

Parte del grupo creativo, las actrices y el director y varias de las mujeres víctimas [...] teníamos un acumulado: [...] habíamos montado años atrás la obra *Antígona* y *Actriz*, y habíamos hecho seminarios sobre las relaciones entre el personaje y el mito de Antígona y la justicia [...] En el proceso de creación de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el grupo volvió sobre estos trabajos e investigó y se preguntó sobre la presencia viva de este mito [...] en las propias vidas e historias de las mujeres que participan

6 Para una cuidadosa reconstrucción del proceso compositivo de la obra, en el marco de la experiencia de la creación colectiva de *Tramaluna* y *La Candelaria*, y a partir también de las numerosas entrevistas efectuados a las participantes en el proyecto, véase el libro QUIROZ L. 2021.

7 Montada por Rapsoda Teatro y por *Tramaluna Teatro*, se estrenó por primera vez, en una primera versión, en 2005, participando en el Festival-Encuentro Internacional Magdalena Antígona que tuvo lugar en 2006 en Colombia y Perú, entre Bogotá y Lima. Es cercana en el tiempo y en el contexto a la *Antígona* de Patricia Ariza, de 2006 sobre la cual, cabe señalar, versan páginas del ya mencionado trabajo de Karín Chirinos Bravo.

en la aventura creativa. [...] Como director y dramaturgo sentí –con el grupo– la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero hacerlo desde los hechos de la tragedia propia: tanto la tragedia personal de cada una de las mujeres como de la tragedia colectiva que conforma el sangriento fresco del horror en la reciente historia colombiana. Y les propuse esas escenas a las actrices para improvisar y buscar las imágenes y acciones escénicas que construyesen equivalencias entre las historias de nuestras compañeras y los incidentes del mito. Para el segundo asunto –las memorias personales de lo vivido por las mujeres del grupo– les propuse a las compañeras hacer improvisaciones en las cuales con objetos de sus familiares asesinados o desaparecidos le contaran al grupo qué pasó y quiénes son sus familiares, qué les gustaba, cómo vivían la vida [...] Así, en la acción escénica, ella, con los objetos de su hijo o su familiar, le cuenta a un tribunal imaginario los hechos vividos. Ese tribunal somos el público (SATIZÁBAL C. 2015: 255-256).

Las voces de las mujeres de *Antígona Tribunal de mujeres* se desplazan de las aulas de los tribunales colombianos, donde en la mayoría de los casos no han logrado justicia, a un teatro político que acoge y elabora el contencioso irresuelto de la memoria. Este movimiento simbólico desde el tribunal de la realidad al “Tribunal de mujeres” del artificio teatral se ejemplariza en la escena VIII, cuando se simula el diálogo entre Orceni Montañez y un Fiscal:

Entra a escena la Actriz tres vestida de Fiscal, con grandes lentes y el cabello recogido y le entrega a Orceni un documento. Orceni lo muestra al público.

Orceni: Miren, la nueva citación, ¿me irán a hacer las mismas preguntas de hace 26 años? (*Con un gancho de*

colgar ropa lavada, Orceni pende el documento sobre la cuerda roja).

Fiscal: En nombre del Fiscal general de la nación doy inicio a esta sesión. Señora Orceni Montañés, diga a este despacho si tiene alguna prueba o indicio diferente a las entregadas por usted en el año de 1987, o si usted se reitera en lo dicho.

Orceni: No, ninguna diferente. Me reitero en los autores materiales de la masacre.

(31)

El teatro se impone como *ágora* política y foro jurídico donde se restaura la verdad que ha sido ocultada: lugar de “escenificación” de los dramas “verdaderos” del conflicto contrapuestos a las narraciones mediatizadas de las guerras dirigidas, “teatralizadas” por el Creonte estatal. Pero este teatro también es espacio en el que las memorias, al ser reivindicadas, se poetizan, librándose de las trampas de la historia, de las laceraciones políticas, confluyendo en la intemporalidad del mito. La dialéctica entre yo-nosotros, Antígona-Antígonas, individualidad-grupo vehicula activamente la dinámica testimonial del ejercicio teatral, en una acepción amplia, que supera la mera reivindicación política y recupera la ancestral función liberatoria, expiatoria, que los griegos asignaban al teatro. La representación de Satizábal solicita, pues, la compleja gama de significados y funciones éticas-estéticas-políticas-judiciales que interesan al acto testimonial en una delicada tensión entre lo privado y lo público, entre la “micropolítica” de la víctima y la “macropolítica” de los discursos oficiales, de las instituciones, del poder, retomando los términos de unas reflexiones de Castillejo-Cuellar (2009) en torno al proceso de rememoración histórica en la Sudáfrica del postapartheid⁸.

8 No sin acentos críticos acerca de las “liturgias” de lo testimonial que arrecian en aquel y en otros contextos nacionales lacerados por la violencia (Colombia

En la experiencia de los millares de asociaciones, organizaciones –gubernativas o no– de derechos humanos, iniciativas de víctimas, que atestan las geografías de la memoria en Colombia, el recurso de la narración testimonial sostiene una fundamental función “legal”, “jurídica”, a la vez que un sustancial valor catártico en el proceso de curación colectiva de la sociedad vulnerada por el conflicto. Apoyándose en las potencialidades expresivas, curativas, de la creación literaria y artística, la práctica del testimonio pretende superar la cerrada “verdad” de los documentos jurídicos que atestan los archivos históricos, permitiendo así la «puesta en la escena» del dolor (BLAIR E. 2002) en un espacio público: se supera así la fría burocracia que normativiza el proceso judicial de testificación a través de sus específicos protocolos y registros.

El teatro se dispone, así, como un tribunal simbólico, donde se produce a través de la narración “la verdad” sobre los crímenes, se vehiculan las demandas de justicia evadidas por el estado y la sociedad, se exorciza en la puesta en escena la experiencia trágica de las víctimas, restituidas a una colectividad formada por muchas Antígonas, criaturas tutelares de una «ética y estética amorosa del cuidado» (SATIZÁBAL C. 2017: 44) femenino que quiebra con su resistencia pacífica la lógica agresiva del poder patriarcal. *Antígonas tribunal de mujeres* participa así en la realización de un urgente reto, ético, estético y político,

un gran proyecto o programa nacional de arte y cultura para la memoria poética de lo vivido en tantos años de guerra, una expedición por lo silenciado y perdido, que, desde la singularidad, desde la periferia, posibilite que las memorias poetizadas de los grupos de familiares, de víctimas, de las comunidades sin medios, de las gentes despo-

en primer lugar, en el centro también de su trabajo de investigación).

jadas, crezcan y proliferen en los espacios y medios públicos y avancen hacia la consolidación de un relato nacional polifónico (SATIZÁBAL C. 2017: 45).

Antígona González, *entre apropiación y desapropiación*

Múltiples, plurales, son también las Antígonas evocadas en la obra de Sara Uribe, que se desarrolla así mismo a través de un tejido coral, extremadamente fragmentario. Como se ha anticipado, el texto surge en el contexto de la llamada guerra contra el narco, que desde 2006 ha afectado a México con un balance terrible de muerte y terror, con la ostentación de una subcultura necrófila que hace del espectáculo implacable del horror el sello de su poder:

Los cuerpos abiertos en canal, vueltos pedazos irreconocibles sobre las calles. Los cuerpos extraídos en estado de putrefacción de cientos y cientos de fosas. Los cuerpos arrojados desde camionetas de redilas sobre avenidas transitadas. Los cuerpos chamuscados en piras enormes. Los cuerpos sin manos o sin orejas o sin narices. Los cuerpos invisibles, incapaces ya de reclamar sus maletas en las estaciones de autobuses a donde sí llegan sus pertenencias. Los cuerpos perseguidos; los cuerpos ya sin aire; los cuerpos sin voz (RIVERA GARZA C. 2011: 10).

Estos «cuerpos desentrañados», parto horroroso del “Estado sin entrañas”, formas extremas del “horrorismo contemporáneo” del que ha hablado Adriana Cavarero, se han vuelto sin embargo visión casi cotidiana en regiones septentrionales del país como Guerrero, Arizona, Tamaulipas –donde vive la autora de nuestra Antígona–, en las cuales se registran los índices más altos de violencia del territorio:

El centro del mal que, según Roberto Bolaño en “La parte de los crímenes” de 2666, latía en las inmediaciones de Santa Teresa –es decir en la frontera de Ciudad Juárez– se deslizó hacia otras geografías. Rodeadas de narcofosas, sitiadas por el horror y el miedo, nuevas y más brutales necrópolis fueron surgiendo en el hemisferio norte del continente americano (RIVERA GARZA C. 2013: 16).

Según ha referido Sara Uribe, *Antígona González* nace a raíz de una petición de la dramaturga Sandra Muñoz, que en 2010 le había propuesto escribir una obra sobre el antecedente de la *Antígona* de Sófocles, pero con la condición de que se declinara sobre el contexto de las guerras mexicanas contra el narcotráfico y desarrollara en particular el tema de la recuperación de los cuerpos insepultos de las víctimas. El descubrimiento en el abril de 2011 de las fosas comunes en el municipio de San Fernando, con los restos de 72 migrantes centroamericanos asesinados por el crimen organizado, una de las “narcofosas” aludidas por Rivera Garza, hizo de detonante del proceso escritural de la obra, que se fortalecería aún más cuando conociera una iniciativa de memoria gestionada desde la cuenta de Twitter *Menos días de aquí*⁹. Se trata en lo específico de un proyecto de conteo extraoficial de las muertes violentas en el país. Los visitantes que adhieren a la iniciativa son invitados a registrar cada día durante una semana los nuevos muertos, resumiendo con una «brevedad quirúrgica» las informaciones esenciales en torno al hallazgo de los cuerpos reportadas en los periódicos en línea. Entre los voluntarios que habían participado en aquella labor de enterramiento virtual de los cuerpos Sara Uribe encontraría una “Antígona González” que entre el 17 y el 23 de enero de 2011 había contado 340 muer-

9 <http://menosdiasaqui.blogspot.com/> «Proyecto colectivo. Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz», así se presenta la iniciativa, a través de la cual, desde el 12

tos, una coincidencia que parece el signo de una predestinación y convence a la escritora a seguir en el proyecto, tras haber contribuido ella misma a desarrollar la iniciativa, engrosando las cifras y las narraciones en torno a las desapariciones.

¿Pero cómo? ¿Cómo representar a aquel horror? «¿De qué manera hacerlo, para no atentar doblemente contra el cuerpo ya vulnerado» de las víctimas y el dolor de los familiares condenados a un duelo sin fin? (URIBE S. 2017: 49). A lo largo de un camino compositivo accidentado que conoce varias etapas, la escritora encuentra la solución en la adopción de los procedimientos de la cita, de la intertextualidad, de la reescritura, dentro de un marco conceptual protagonizado por la teoría de la “desapropiación” formulada por Cristina Rivera Garza en el ya citado *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. La escritura que reacciona ante el espectáculo de ese horror, que «emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales» (RIVERA GARZA C. 2013: 33), es una necroescritura, que solo puede obrar a través una “desapropiación”, “apropiándose” de las escrituras ajenas, las voces de las víctimas, de los sujetos heridos, de los “otros”, “desapropiándose de la suya”, renunciando a su yo, a su propia escritura, construyendo espacios de otredad, “comunalidades”.

Uribe retoma aquel vademécum teórico, en un proyecto escritural que se abre durante el proceso compositivo a las sugerencias de la escritura conceptual y la poesía documental, y del cual desciende un libro concebido como un profundo hipertexto, una «yuxtaposición de muchas voces», según «una poética polifónica, coral» (URIBE S. 2017: 53) ¿Cómo se construye el texto? Cómo un entramado de fragmentos, diseminados en el vacío de las páginas desnudas, ensamblados en una red intertextual en la que afluyen segmentos descontextualizados de muy distintas

de septiembre de 2010 hasta el 3 de julio de 2016, fecha en la que se registra la última entrada, se contarían 58.611 muertes en el país.

procedencias, de la literatura culta, del periodismo, del flujo de testimonios, crónicas, escrituras, anónimas y no, que discurre en la web sin parar. El motivo que proporciona unidad a la escritura es dado por el personaje de la mujer llamada Antígona González que busca a su hermano desaparecido, Tadeo, vagabundean-do en un mundo fantasmagórico, dominado por la muerte: «:Por aquí también a usted la matan si entierra a sus/ muertos. Los caminos llenos de muertos dan más/ miedo ¿no?» (URIBE S. 2012: 49). Su voz se intercala con citas de Sófocles y de varias *Antígonas* europeas y americanas –también de la literatura crítica sobre ellas–, con fragmentos de artículos de la prensa roja, así como con pedazos de testimonios de los familiares aparecidos en plataformas digitales, en particular de la ya mencionada cuenta de Twitter:

Amealco, Querétaro. 15 de febrero.

Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos on el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una barda anexa se encontró un mensaje escrito en una cartulina.

[...]

Chihuabua, Chihuabua. 17 de abril.

Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre lo había reportado desaparecido el pasado 6 de abril.

(URIBE S. 2012: 38, 48)

«Los tuits seleccionados ingresaron al texto como una evocación del coro griego», reconstruye la misma autora, reproduciendo la tragedia en distintos escenarios, difundiendo «el llamado de los muertos a los vivos» en la arquitectura textual (URIBE S. 2017: 49), erigida en torno a un país de reminiscencias rulfianas,

una Comala del siglo XXI. Las voces que la atraviesan, en el silencio denso del miedo y la impunidad, tienen la calidad sutil del murmullo, que se amplifica en un juego sonoro de ecos y contrapuntos, en una caja de resonancia potente, lograda con la verticalización del tejido prevalentemente prosástico del texto, su diseminación en el vacío de la página desnuda, la subversión de la función lógica de la puntuación, el uso masivo de la anáfora:

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan
 en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te
 estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos di-
 ciendo
 que somos muchos los que hemos perdido a alguien

[...]

Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro.
 No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece
 suspendido
 (URIBE S. 2012: 16, 63)

A las preguntas de Antígona González, al llamado de los muertos, responden las voces de las demás Antígonas¹⁰, desde otras latitudes, desde otras temporalidades, en un diálogo con el mito y sus refracciones a lo largo de la historia que arroja todo esbozo de mimesis en el horizonte de la metanarración, la meta-textualidad: la *Antígona* de Sófocles, ante todo, y luego *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, *El grito de Antígona* de Judith Butler, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Fuegos y Antígona o la elección* de Marguerite Yourcenar, *Antígona y actriz* de Carlos Sotomayor, incluyendo la literatura crítica sobre esta cons-

10 Para el análisis de las claves conceptuales del tejido intertextual de la obra ver el trabajo de Alicino (2020).

telación literaria (Pianacci, entre otros). Las fuentes interesadas por el juego de las citas son rigurosamente esclarecidas en el apartado que cierra el volumen, tanto las de la tradición culta de Antígona, como las de los testimonios de los sobrevivientes, haciendo que, como ha sido señalado, la estructura normalmente estática del archivo se dinamice en «un vivo acto de documentación» (NÚÑEZ J.- MILLÁN M. 2020: 44). Las voces de los familiares empeñados en las búsquedas de sus queridos desaparecidos desembocan especialmente en la tercera y última sección del texto, “Esta mañana hay una fila inmensa”. La fila aludida es la que en la morgue de San Fernando muchos de ellos hicieron con la esperanza de identificar los familiares entre los cadáveres:

*Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres,
que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a traer
aquí*
(URIBE S. 2012: 63)

*Lo queremos encontrar aunque sea muertito.
Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una
oración* (81)

*Nuestro corazón pide que no aparezcan, pero si nos
entregarán sus cuerpos por fin descansaríamos* (84)

*Entre los pasos a seguir para buscar a un desaparecido
hay que ver un álbum de fotografías de cadáveres* (74)

Allá, a aquella Tebas taumalipeca, acude también Antígona González: «Vine a San Fernando a buscarte, Tadeo. Vine a ver si alguno de estos cuerpos es el tuyo» (69). Tiene que recuperar el cuerpo del hermano Tadeo, pero también los cuerpos de todos los hermanos desaparecidos: «Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos» (13), recita

su voz en las primeras páginas de la obra, al comienzo de la sección “Instrucciones para contar a los muertos”, título extraído de la ya mencionada bitácora de *Menos días aquí*. Así, las figuras de Antígona González, de Sara Uribe y de Sandra Muñoz, la comitente de la obra, coinciden, fundidas en la acción solidaria, en la *pietas* de la Antígona milenaria de Sófocles y de sus sucesivas reencarnaciones en la historia de la literatura universal: «Soy Sandra Muñoz pero también soy Sara Uribe/y queremos nombras las voces de las historias que ocurren aquí» (97). El mito de Antígona se «desterritorializa», mexicanizándose –según observa Alicino (2020)–, pero dentro de una dialéctica que señala un continuo ir y venir entre lo local y lo universal, entre lo individual y lo colectivo, tal como sucede en la Antígona de Satizábal, que también emigra de la Tebas sofoclea a la Colombia surcada por la sangre de millares de matanzas (SATIZÁBAL C. 2020: 44).

Muerte del autor, escritor “ventrílocuo”, “desapropiación” y giro documental

Tanto en la obra de Satizábal como en la de Uribe el yo autor reduce significativamente su intervención en el proceso creativo para garantizar la emersión de un yo plural, de una colectividad. En *Antígonas tribunal de mujeres* la Antígona milenaria del mito prepara el espacio para la elocución de un “nosotros” solidario, autor colectivo de una «dramaturgia nacional» fecundada por las estrategias del “teatro de la presentación”, capaz de integrar la voz de la mujer testigo y la de la mujer artista, la víctima directa con la indirecta y hasta con los espectadores más lejanos del doloroso conflicto colombiano. En el surco trazado por una ya consolidada tradición del teatro político colombiano, escribe Satizábal recordando obras como *La maestra* de Enrique Buenaventura o *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro La Candelaria, directores y colectivos de actores y actrices integran la presencia

viva de los sectores desprotegidos, oprimidos, marginados de la sociedad (266).

En el ya mencionado escrito de 2017, Sara Uribe, señalando su deuda conceptual con la teoría de la “desapropiación”, presenta a su obra como «un libro que fue escrito a petición de otros, con otros, y para los otros», consistiendo su intervención en un simple trabajo de «curaduría textual» (URIBE S. 2017: 55). La autora se limita a curar «las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir», tal como había prescrito Rivera Garza (2013: 93); no crea, pues, sino que “exhuma” la literatura ya escrita, descontextualizándola, recontextualizándola en una red transtextual, renunciando a toda intervención autoral sobre el material objeto de intervención.

La idea de muerte del autor por cierto no es nueva. En *Los muertos indóciles* Rivera Garza perfila una breve historia del concepto, recordando sobre todo las contribuciones de Barthes y Foucault en los años 60 y 70s, en la época de los “post” y de la muerte de todo. El concepto sin embargo se desarrolla con significados diferentes en la América Latina exarcebada por el triunfo de la Revolución cubana, cansada por los excesos experimentales de la literatura del boom, de las fabulaciones del realismo mágico. El discurso teórico y crítico que acompañó, en comunión con las instancias descolonizadoras de los estudios poscoloniales y subalternos, la construcción del género testimonial, pretendía contrastar la vieja noción burguesa de literatura, anclando con vigor la nueva auspiciada producción a través de nuevas formas de realismo, revitalizadas por un contacto ya no instrumental con la sociedad, con las expresiones populares.

Críticos y estudiosos partidarios de la nueva producción vislumbraron en ella el género por excelencia latinoamericano, emancipado de la influencia de la academia occidental, substraído a sus arrogantes pretensiones de normativización y canonización, un género dotado por un alto potencial epistémico-políti-

co, funcional a la naturaleza “revolucionaria” de los nuevos tiempos. En la “posliteratura” profetizada por John Beverly –uno de sus críticos más radicales, más tarde integrante del “Grupo latinoamericano de estudios subalternos”– el autor abandona su privilegio epistémico, se despoja de su aura de prestigio, haciéndose mero trámite, “ventrílocuo”, de la voz del otro, del subalterno, del oprimido.

Una visión, fundamentalmente ingenua, que a la postre tendrá que chocar contra sus muchas contradicciones teóricas. Las peleas por el “copy right” entre los coautores de obras paradigmáticas del género –*Relato de un naufrago* o *Me llamo Rigoberta Menchú*, por ejemplo– evidenciarían clamorosamente la ambigüedad de aquellas posiciones, confirmando la duda de Spivak: ¿puede hablar el subalterno?, ¿es aún subalterno el sujeto que ha logrado conquistar un lugar de enunciación para sus reivindicaciones?¹¹. «La historia del *testimonio*», observa Picornell (2011: 131) en lúcidas páginas sobre el tema, «podría parecer la de un género fracasado que, al pretender abrir espacios para la enunciación subalterna, termina cuestionando la posibilidad misma de la crítica de aproximarse sin coacciones a estos mismos espacios».

Si dicho discurso en torno a lo testimonial aparece en la actualidad erosionado en sus más fuertes pretensiones epistemo-

11 Aún más contradictorio el hecho de que esta fetichización del sujeto del subalterno, como agente de una historiografía construida desde el margen, y opuesta a las formas de producción del saber de las metrópolis imperiales, haya sido llevada a cabo principalmente por teóricos de la academia norteamericana –como Beverly, Achugar, Júdece–, reconocida como uno de los centros neurálgico de exportación de un latinoamericanismo “comercial”, reducido a una serie de símbolos estereotipados (Macondo, el subdesarrollo, la teología de la liberación), que tienden a recluir las culturas del subcontinente en las condiciones de la marginalidad y la otredad exótica, siempre asociadas con las abundantes fenomenologías de la violencia que atraviesan la región.

lógicas, el elemento documental adquiere una nueva, peculiar visibilidad dentro de las últimas tendencias de la narrativa hispanoamericana vinculada con la representación de la violencia y la tramitación de las memorias del pasado traumático. Ahora sin aquella candorosa fe en la “transparencia” de la realidad que sostenía los primeros cultivadores del género, el testimonio tiende a mezclarse y confundirse deliberadamente con la ficción, en juegos narrativos que claramente señalan al lector las incertidumbres que ensombrecen el proceso de reconstrucción de la “verdad”, que se identifica como *telos*, meta, objetivo de la labor de historicización de los acontecimientos, más que como objeto, material de lo narrado.

En otra definida vertiente de aquella producción se evidencia un uso nuevo del documento, de los materiales de archivo, que en obras marcadas por un adelgazamiento sustancial de los elementos ficcionales, frecuentemente organizadas según los esquemas narrativos del reportaje periodístico o de la encuesta policial, se conquistan un espacio protagónico, introduciéndose materialmente en el cuerpo mismo del libro. El archivo ya no está detrás de la obra, en el *backstage* de la composición, como referente imprescindible del proceso de documentación, sino que se exhibe dentro del texto, en narraciones que a menudo reproducen el difícil trabajo investigativo, la empresa fatigosa, si no imposible, de reconstruir la historia. Desde la “era del testimonio”, y del “giro subjetivo”, término con el que Sarlo, no sin acentos críticos, se ha referido al protagonismo creciente de las memorias del yo dentro del discurso historiográfico de las últimas décadas, se habría pasado a un “giro documental”¹². Pero esta intrusión

12 «El archivo, así, no da pie a la novela; la novela, en cambio, aspira a encarnar las vicisitudes del sistema del registro mismo», escribe Rivera Garza (2013: 120), tal vez demasiado abrupta en contraponer –como «dos caras, a menudo antitéticas, de la misma moneda» (129)– la novela histórica, un género que no puede sino limitarse a «confirmar el estatus quo» de las cosas, no obstante sus

del documento en la interioridad de la escritura, en los ejes portantes de la estructura, no interesa solo a la novela, sino también a la poesía. En *Los muertos indóciles* se rastrea una genealogía de autores y textos que de los experimentos de literatura social de autores norteamericanos de los inicios del siglo XX (*The book of the Dead* de Muriel Rukeyser o *Testimony* de Charles Reznikoff) llega hasta *Coal Mountain Elementary* (2009) de Mark Nowak, y a las recientes experiencias de la poesía política latinoamericana de hoy, con obras como la misma *Antígona González, La reclamante*, de la propia Rivera Garza, o *Nosotros los salvados* de la venezolana Jacqueline Goldberg, de 2013¹³.

Como ha notado un estudioso, la poética de la desapropiación «parece delimitar las posibles neutralizaciones del testimonio y la pérdida de su poder estético» (CRUZ ARZABAL R. 2015: 331) instituyendo técnicas de enunciación y de circulación social de las obras según una perspectiva teórica abiertamente influida por la idea de “literatura postautónoma” de Josefina Ludmer, según la cual muchas de las producciones recientes del ámbito latinoamericano no responden ya a la distinción estricta entre literatura y no literatura, entre lo real y la ficción, impulsadas por el objetivo prioritario de “fabricar presente” (RIVERA GAR-

ostentadas pretensiones de contradecir la “historia oficial”, a novelas documentales como *El material humano* del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, *Insensatez* del salvadoreño Horacio Castellanos Moya –a las que se podría sin duda agregar *Una novela criminal* del mexicano Jorge Volpi– «escritores [que] parecen dispuestos a incorporar el archivo, materialmente, en la estructura misma de sus libros» (119).

13 Este último nace del ensamblaje en forma poemática de fragmentos de testimonios de sobrevivientes de las Shoah refugiados en Venezuela: «No son míos estos poemas. Vienen de voces tomadas, recuperadas, usurpadas. Sus autores huyeron de una masacre, son sobrevivientes, salvados, testigos, revividos. Soy apenas transcritora, escucha en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido. Si acaso, abrevio los muñones de una fragilidad y propongo una versificación, algunas comas, ciertos espacios».

ZA C. 2013: 20). «*Desapropiarse* es desposeerse del dominio sobre lo propio para circularlo en esferas de sentido distintas, fuera de la autonomía del campo literario moderno y de sus nociones de género y función de lo literario» (321), escribe Cruz Arzabal, que insiste en la definición de *Antígona González* como un dispositivo de «enunciación poética colectiva» que convoja las voces dolientes de una sociedad en ruina sin solicitar «el valor de la autoría del escritor» (322)¹⁴. Dentro de este dispositivo discursivo se propicia el diálogo entre las subjetividades de la comunidad herida, se hunde la vieja noción romántica del escritor creador, remplazada por la de reciclador, y se fabrica un marco enunciativo que permitiría la emersión sin adulteración de la palabra del otro:

Lejos del paternalista “dar voz” de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad (RIVERA GARZA C. 2013: 23).

Objetos prosaicos pero saturados de recuerdos como zapatos –camisas, peluches, brillos labiales, etc. – entran con profusión y central protagonismo, según se ha visto, en la materialidad misma de la escena de *Antígonas tribunal de mujer*, que Chirinos

14 El estudioso mexicano oportunamente reconstruye el conjunto de acontecimientos artísticos que se produjeron a partir del proyecto creativo de Sandra Muñoz y Sara Uribe –los montajes teatrales de la obra, pero también el libro de la artista visual Angélica Gallegos, que reinterpreta *Antígona González* en un ensayo fotográfico– proponiendo de leer cada uno de ellos «como un acontecimiento social en el marco de una investigación colectiva [...] sobre los fenómenos de violencia en el estado de Tamaulipas» (320).

Bravo oportunamente acerca a lo que José Antonio Sánchez ha llamado «*dramaturgia de lo real*», para «“diferenciar entre dramaturgias documentalistas que tratan de representar la realidad y dramaturgias de inserción de lo real en la propia escritura escénica”» (CHIRINOS BRAVO K.: 198). Por la poética de la “auto-referencialidad”, por la dinámica del “teatro de la presencia”, que atraviesa el teatro de Tramaluna, las mujeres víctimas, como dueñas de su propio relato y coautoras de su actuación escénica, se presentarían a primera vista menos “amenazadas” por el riesgo de aquella alterización de la voz del otro hacia la que se alertaba Spivak en su famoso escrito, un riesgo que también amenaza a la categoría de la víctima, como reflexiona Gabriel Gatti (2016) en unas reflexiones sobre *Los rendidos: sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero. Satizábal también insiste en este aspecto:

Las personas víctimas de la tragedia de la violencia y la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa (SATIZÁBAL C. 2020: 266).

El criterio compositivo, el diseño de la obra, desde luego, si por un lado solicita la oferta del relato testimonial, por otro lo fuerza a salir de los rangos del clásico discurso autobiográfico, de la historia de vida, que se difuminan en la poesía, se deshistoricizan en el mito milenario de Antígona, se pluralizan en el cuerpo de la Antígona colectiva, construyendo lo que Satizábal repetidamente en su texto autoexegético llama la “memoria poética” del conflicto colombiano. En estas enfatizadas dialogicidad y pluralización polifónica de la experiencia escritural y teatral no muere del todo la figura del autor, por supuesto. En *Antígonas tribunal de mujeres* y sobre todo en *Antígona González* son en definitiva

fuertes las firmas de los escritores sobre los complejos montajes conceptuales y formales, en los cuales, de una manera muy sofisticada, en particular en la segunda, se combinan la palabra herida de los testigos y la palabra literaria de las Antígonas “exhumadas” de la tradición, de diferentes tradiciones.

Pues, no han muertos los autores de las obras, pero en estas sí se han ensanchado significativamente los términos de lo que se concibe como literatura y como teatro, en una búsqueda expresiva intermedial, que convoca más lenguajes y más registros, que se abre a los espacios de la cultura digital, del twitter, del blog, a través del gesto del “copia y pega”, favoreciendo el diálogo entre pasado y presente, culto y popular, escrito y oral, cartáceo y digital, etc. Estas “rescrituras” de las Antígonas nacen en efecto inmersas en las tensiones que asechan una cultura de la memoria que, en Europa como en América Latina, oscila peligrosamente entre la amnesia y el culto fetichista de la memoria, entre el recuerdo distraído de las pesadillas del ayer y la mitificación de las víctimas como “héroes de nuestros tiempos”, según apunta Giglioli (2014) en una deconstrucción del imaginario de la víctima, y de la retórica del humanitarismo que la acompaña, que ha sido emprendida ya por estudiosos de varias latitudes. Responden también a las tensiones de nuestro mundo globalizado y mediatizado, en el que conviven contradictoriamente, y particularmente en la región latinoamericana, empuje a la desterritorialización y anclaje en las identidades locales, dinámica que complejiza el ya difícil proceso histórico del mundo latinoamericano, por su herencia colonial incansablemente destrozado entre modelos foráneos y experiencias culturales propias.

El mito se declina en lo local, al mismo tiempo las fuentes del mito se multiplican en la refracción de las reinterpretaciones: en la red intertextual del poemario de Uribe; en la multitud de Antígonas que atraviesan la escena del drama de Satizábal. El mito de Antígona se confirma como “espacio hospitalario”, para de-

cirlo con Antoine Berman, en el que se cruzan, se traducen diversas tradiciones, diversas voces: hermanadas en el gesto ético de la resistencia a la opresión, a la injusticia, en el juego de las “apropiaciones” y de las “desapropiaciones”, en el teatro de la presencia y de la autorreferencialidad.

Bibliografía

ALICINO Laura, 2020, *El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona* González de Sara Uribe, "Rassegna iberistica", vol. 43, n. 114, pp. 321-340.

CASTILLEJO-CUÉLLAR Alejandro, 2009, *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*, Unian-des, Bogotá

CHIRINOS BRAVO Karín, *La rescritura al femenino de Antígona en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Roma "Tor Vergata", a.a 2016-2017.

CHIRINOS BRAVO Karín, 2019, *Antígonas del siglo XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*, Nova Delphi, Roma.

CIFUENTES-LOUAULT Juanita, 2018, *Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria*, "América. Cahiers du Criccal", n. 52-1, pp. 37-44, <https://journals.openedition.org/america/2229#quotation> (consultado: 18/9/2021).

CRUZ ARZABAL Roberto, 2015, *Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona* González de Sara Uribe, en Mónica QUIJANO - Fernando VIZCARRA HÉCTOR (eds), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Bonilla Artigas Editores, Ciudad de México, pp. 315-35.

DIÉGUEZ Ileana, 2013, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Documenta/Escénicas, Córdoba.

DIÉGUEZ Ileana, 2014, *Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte*, "Cena", n. 14, <https://doi.org/10.22456/2236-3254.46397>

FORNARO Sotera, 2012a, *Antigone storia di un mito*, Carocci, Roma.

FORNARO Sotera, 2012b, *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, Narr Francke Attempto Verlag.

FORNARO Sotera, 2016, *Antigone ai tempi del terrorismo*, Pensa Multimedia, Brescia-Lecce.

GATTI Gabriel, 2016, *¿Puede hablar la víctima?: Sobre dos textos para escapar de los encierros del Humanitarismo*, "Nuevo texto crítico", 29/52, pp. 181-190.

GIGLIOLI Daniele, 2014, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma.

GOLDBERG Jacqueline, 2013, *Nosotros los salvados*, Smashwords Edition, Caracas.

JUNQUERA Natalia, 2016, *Antígonas de carne y hueso*, “El País”, 7 de noviembre, Madrid, https://elpais.com/cultura/2016/11/02/actualidad/1478105613_626625.html (consultado: 18/10/2021)

MBEMBE Achille, 2016, *Necropolítica*, con un saggio di Roberto BENEDEUCE, ombre corte, Verona.

NÚÑEZ Javiera - MILLÁN Margara, 2020, *Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad*, “Nómadas”, n. 53, julio-diciembre, pp. 33-49.

PIANACCI Rómulo, 2015 [2008], *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, Buenos Aires.

PICORNELL Mercè, 2011, *El género testimonio en los márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna*, “Espacio, Tiempo y Forma”, serie V, t. 23, pp. 113-140.

PORCIANI Elena, 2016, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Villaggio Maori edizioni, Catania.

QUIROZ Leandro, 2021, *El dolor en escena. La creación colectiva como memoria del conflicto armado colombiano en Antígonas*, *Tribunal de mujeres*, Universidad de Antioquia, Medellín.

RIVERA GARZA Cristina, 2011, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Sur+, Oaxaca de Juárez.

RIVERA GARZA Cristina, 2013, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, Ciudad de México.

SARLO Beatriz, 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Siglo XXI, Buenos Aires.

SATIZÁBAL Carlos, 2015, *Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres*, de Tramaluna Teatro, “Revista Colombiana de las Artes Escénicas”, 9, p. 250-268.

SATIZÁBAL Carlos, 2017, *Conflicto y arte en Colombia, entre la ficción engañosa y la poesía*, “Huellas: Revista de la Universidad del Norte”, n. 101, pp. 34-46.

SATIZÁBAL Carlos, 2020, *Antígonas tribunal de mujeres*, en *Teatro vivo. Una literatura teatral desde la escena*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 16-46.

STEINER George, 2013, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, traducción de Alberto L. BIXIO, Gedisa, Barcelona.

URIBE Sara, 2012, *Antígona González*, Sur+, Oaxaca de Juárez.

URIBE Sara, 2017, *Cómo escribir en un país en guerra*, "Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane", 7, pp. 45-58.

ZAVALA Oswaldo, 2018, *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Malpaso, México.

INSONNIA NELLE NOTTI FEROCI

Domenico Notari

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” di Salerno

Un rumore strascicato e villano fra poco mi annuncerà le cupe luci dell'alba.

Mia nuora, tornata nel mondo dei vivi, riprenderà, seppure a fatica, il dominio della casa e cercherà di restaurarsi per un'altra giornata di lavoro.

Marito e figlio, ancora imbambolati, la seguiranno a ruota, risvegliandosi come da una sbronza.

Muovendosi per le stanze, lei fingerà cautela, ma rumori molesti manifesteranno la sua avversione per me. E io, tornato da poco a letto, la odierò per questo e per tutto il resto.

C'è stato un tempo in cui anch'io mi abbandonavo all'inconscienza del sonno. Ma è stato tanto tempo fa.

Quando era ancora viva mia moglie, già dormivo poco. Lei aveva il sonno leggero, per non svegliarla me ne restavo rigido e supino. Elencavo in silenzio tutte le mie illusioni e pensavo: “Chissà se l'oblio della vecchiaia cancellerà anche il ricordo delle delusioni”.

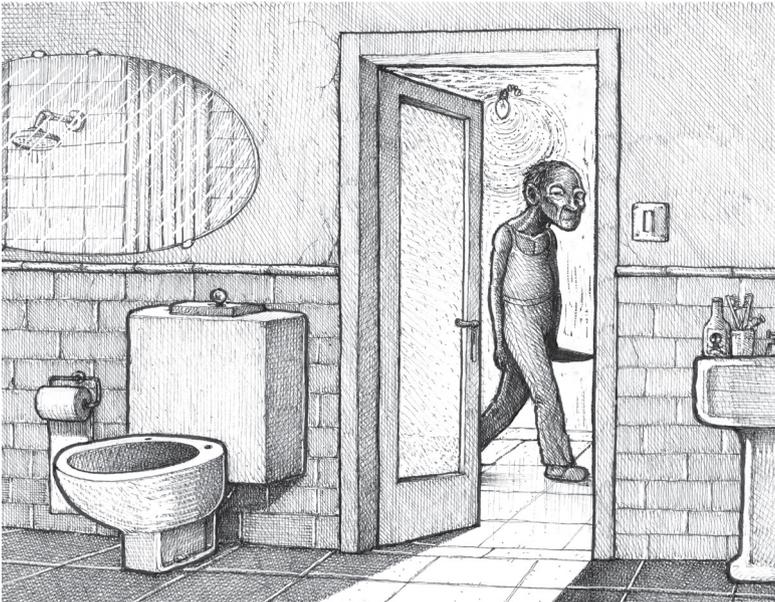
Il mattino veniva per liberarmi, il lavoro mi sembrava un tempo concessomi per dimenticare la sofferenza dei pensieri e l'inutilità della notte.

Poi sono andato in pensione ed è morta mia moglie.

È ancora notte. Ombre lunghe alle pareti di casa, proiettate dai vapori giallastri che illuminano la strada.

*Ecco Rink Rank, il poveretto,
sulle gambe settantenni,
così fiacco e senza tettolava,
Mansrot, il suo piatto...¹*

Mi aggiro indisturbato e insonne ogni notte, dalle due fino all'alba, in un mondo fatto di ronzii elettrici, di sciacquoni, di colpi di tosse, di respiri affannosi, di russamenti oltre le pareti del condominio.



1 Filastrocca tratta dalla fiaba *Il vecchio Rink Rank*, dei fratelli Grimm.

Una dimensione sottratta a loro, quelli di casa. Uno spazio che non sospettano neppure di concedermi.

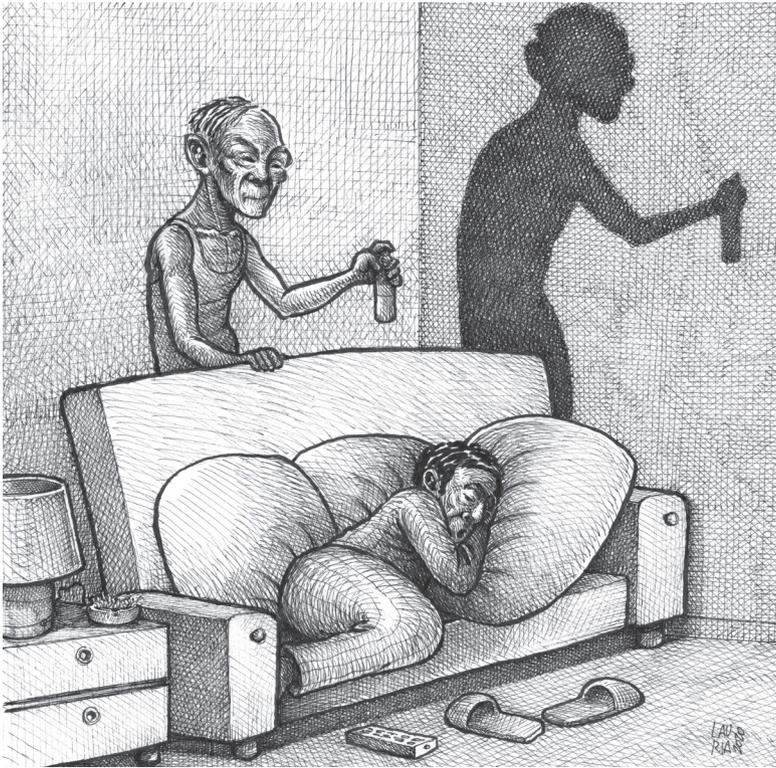
All'alba me ne ritorno a letto, trasformato nel paria di sempre, quello che si aggira in pigiama tra le mura domestiche, o nel noioso pensionato che reclama all'ufficio postale e all'anagrafe.

*Ecco Rink Rank, il poveretto,
sulle gambe settantenni,
così fiacco e senza tettolava,
Mansrot, il suo piatto...*

Dormono pesantemente, i maledetti. Stravolti da smorfie oscene.

Raccolgo le loro parole smozzicate dai singulti, ma non mi servono per capire: so già cosa sognano, e sono qui per impedirglielo.

Eccoti, figliolo mio, disteso sul divano nel soggiorno, ti agiti, cerchi di continuo la posizione giusta, ma non la trovi e mi fai pena. Tua moglie se ne sta comoda in camera da letto, ti nega il suo corpo. L'ho sempre detto che non era la donna per te. Da ragazzo eri pavido, ma quando volevo temprarti, tua madre si opponeva, diceva che avevi soltanto bisogno di una guida forte. Ed eccoti oggi guidato a puntino. Lo so, figliolo, cosa stai sognando: una palazzina bianca, in mezzo a sterpaglie e a misere aiuole; Villa Serena, l'ospizio per vecchi, perché lei sbraita ogni volta, quando torni dal lavoro: «Tuo padre!... non ce la faccio più...». Ecco sorridi, mi vedi su una panchina in mezzo ad altri vegetali che giocano a carte. Sorridi senza vergogna, eppure da piccolo ti ho insegnato il rispetto, anche con qualche sberla, se occorreva. Oggi hai bisogno del mio spray... una spruzzatina fa miracolo.



li, ecco... ora va meglio, il tuo viso è tornato disteso, non ti agiti e non sogni più.

*Ecco Rink Rank, il poveretto,
sulle gambe settantenni,
così fiacco e senza tetto
e tu Mansrot, fagli il letto...*

E tu, ape regina, che hai relegato quel mentecatto sul divano, dormi di traverso nel letto grande. Emergi come un istrice dal-

le coperte, il ghigno incorniciato dai bigodini. Lo so cosa stai sognando: una casa senza cicche né sputi per terra, senza cataste di giornali e scatole di tabacco da fiuto. Sogni tua madre, in casa al



mio posto. Lo hai progettato sin dall'inizio, da quando alla vigilia delle nozze mio figlio ti chiese con gli occhi bassi: «Sai, per i primi tempi... ci sarà anche mio padre...». Eccolo il tuo ghigno di trionfo che arrota l'aria. Ma una mia spruzzatina ti ricomporrà...

Ora sei di nuovo distesa. Distesa e senza sogni.

*Ecco Rink Rank, il poveretto,
sulle gambe settantenni,
così fiacco e senza tetto
apri, Mansrot, la sua porta...*

E tu, caro nipotino, sei un adolescente ormai. La testa in gelatina, lo sguardo ebete che va tanto di moda, alle pareti le foto del "Grande Jack". Ora non hai più bisogno del "nonnino" che ti accompagna a scuola o al parco. Oggi sono "lo scimunito", quello che non ricorda i nomi di chi telefona. Quando ti dico: «Era una ragazzina, forse Mary... o forse Clovis...» tu ti arrabbi di più. Dici che sono maligno, che godo della mia smemoratezza.

Stanotte lo so cosa stai sognando, nipotino caro: sogni un cellulare, finalmente, grazie ai soldi del vecchiaccio; e una nuova stanza, più spaziosa e luminosa: la mia.

Dovresti vergognarti, nipotino caro, non è proprio un bel sogno. Per fortuna il mio spray lo farà svanire per incanto...

Ecco... Che tenerezza, ora hai di nuovo quell'espressione innocente che tanto mi piaceva, di quando andavi all'asilo...

Un po' del mio spray e i loro sogni svaniscono. Dormiranno senza immagini fino all'alba. Solo fino all'alba, purtroppo. Poi si risveglieranno e torneranno padroni della mia vita.

Ma il negoziante di pesticidi mi ha assicurato: «Sarà la soluzione definitiva per il suo giardino, stia tranquillo. Ho già inviato l'ordinazione, questione di giorni... Questo nuovo prodotto FA MIRACOLI».



Illustrazioni di Enzo Lauria ©

Centro Studi Americanistici
"Circolo Amerindiano"

"Sognavamo nelle notti feroci"
Speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti
AA.VV, a cura di Giulia Nuzzo

Realizzato a luglio 2022

